

El teatro en Alcalá de Henares: recepción y crítica

(1992-1994)

MANUEL PÉREZ JIMÉNEZ

Revista *Teatro*
y
Servicio de Publicaciones
Universidad de Alcalá de Henares
1995

ÍNDICE

Prólogo: <i>La crítica teatral en la prensa española o la inexistencia de una tradición,</i> ANTONIO SÁNCHEZ TRIGUEROS	5
---	---

Introducción	7
--------------------	---

ESPECTÁCULOS TEATRALES

1. <i>Aladino y la lámpara maravillosa</i>	9
2. <i>Algo especial</i>	12
3. <i>Anfitrión</i>	14
4. <i>Asalto a una ciudad</i>	17
5. <i>Cats</i>	21
6. <i>¡Cojamos el micropunto!</i>	23
7. <i>Cuentos a la lumbre de San Juan</i>	26
8. <i>Dar tiempo al tiempo</i>	29
9. <i>De miedo y oro</i>	32
10. <i>De noche justo antes de los bosques</i>	35
11. <i>Dígaselo con valium</i>	37
12. <i>Don Juan d'origine</i>	40
13. <i>Don Juan en Alcalá '92</i>	43
14. <i>Don Juan en Alcalá '93</i>	46
15. <i>El alcalde de Zalamea</i>	52
16. <i>El Arquitecto y el Emperador de Asiria</i>	55
17. <i>El baile</i>	59
18. <i>El caraqueño</i>	63
19. <i>El color de agosto</i>	67
20. <i>El perro del hortelano</i>	69
21. <i>El Pícaro, aventuras y desventuras</i> <i>de Lucas Maraña</i>	72
22. <i>El retablo de las maravillas</i>	76
23. <i>El último amante</i>	79
24. <i>Entre tinieblas, la función</i>	81
25. <i>Escorial</i>	85
26. <i>Farsa de Maese Patelín</i>	87
27. <i>Filtro de pasión</i>	89
28. <i>God</i>	91
29. <i>Historia de un pechicidio</i>	93
30. <i>Historia de una escalera</i>	96
31. <i>Historias de la puta mili</i>	99
32. <i>Jesucristo Superstar</i>	103

33. <i>La alondra</i>	105
34. <i>La barca sin pescador</i>	108
35. <i>La bella Dorotea</i>	111
36. <i>La caja de Pandora</i>	114
37. <i>La elección de los alcaldes de Daganzo</i>	117
38. <i>La España de la casa llana</i> <i>o puta para un rufián</i>	119
39. <i>La estación</i>	123
40. <i>La mujer de negro</i>	125
41. <i>La plaza</i>	127
42. <i>La sombra del Tenorio</i>	130
43. <i>La viuda valenciana</i>	133
44. <i>Las bicicletas son para el verano</i>	135
45. <i>Las bizarrías de Belisa</i>	138
46. <i>Los gatos</i>	140
47. <i>Los hombres y sus sombras</i>	144
48. <i>Los melindres de Belisa</i>	147
49. <i>Maese Pedro y el capocómico y</i> <i>los comediantes vagabundos y los otros</i>	149
50. <i>Mariposas negras</i>	152
51. <i>Melocotón en almíbar</i>	154
52. <i>No hay camino al paraíso, nena</i>	157
53. <i>Noche de reyes</i>	161
54. <i>Ñaque o de piojos y actores</i>	163
55. <i>Othello</i>	165
56. <i>Perdidos en Yonkers</i>	168
57. <i>Perdonen la tristeza</i>	171
58. <i>Pic-Nic (en Sarajevo)</i>	173
59. <i>Por los pelos</i>	177
60. <i>Retablo jovial</i>	180
61. <i>Sueño de una noche de verano</i>	183
62. <i>Travesía</i>	185
63. <i>Un día más... o menos</i>	187
64. <i>Ven y sígueme</i>	190
65. <i>Vida y muerte del poeta Cervantes</i>	193
66. <i>Vis a vis en Hawai</i>	196
67. <i>Yerma</i>	199
68. <i>Yo amo a Shirley Valentine</i>	202

ÍNDICES

Autores	205
Directores escénicos.....	207
Colectivos teatrales	209
Estrenos	211
Lugares teatrales.....	212
<i>Teatro Salón Cervantes</i>	212
<i>Aula de Estudios Teatrales</i>	214
Otros espacios.....	215
Obras analizadas.....	216
Referencias de historia del teatro.....	218

LA CRÍTICA TEATRAL EN LA PRENSA ESPAÑOLA
O LA INEXISTENCIA DE UNA TRADICIÓN

Antonio Sánchez Trigueros
Universidad de Granada

Si bien se puede afirmar con todo rigor que la crítica literaria en los diarios españoles tiene una larga historia apenas interrumpida, en la que, con todas las polémicas que se quiera, ha estado a la altura de los movimientos literarios contemporáneos, con los que ha dialogado o a los que ha apoyado desde la militancia, no se podría decir lo mismo de la crítica teatral que se ha ejercido y se ejerce desde las columnas de la prensa diaria.

Este tipo de crítica teatral, salvo muy contadas excepciones (cuya función, por otra parte, ha sido casi nula entre el gran público), no ha estado a la altura de los cambios que se han producido en el teatro desde la revolución naturalista. En unos casos porque el crítico, aun el especialista, se ha mantenido anclado en unos criterios clasicistas, a menudo disfrazados, más apegados al texto que a una concepción del teatro como espectáculo, y en otros porque las labores críticas han sido encomendadas con toda consciencia a aves de paso o críticos circunstanciales que, con nula preparación en el tema, no saben hacer sino crónicas destinadas al rincón de las gacetillas más superficiales con leves apuntaciones críticas de filiación realista.

Claro que el problema de la crítica teatral en España no está en estos últimos sino en los primeros, que son los que marcan la pauta que en los segundos se presenta degradada. Pero, de todas maneras, la razón de este estado de cosas se sitúa, como siempre, más allá del presente inmediato, porque, aunque es evidente que la actividad crítica existe y en casos muy concretos está llena de interés (un buen ejemplo de ello es la meritoria labor de Manuel Pérez recogida en este volumen), me resulta más evidente que, una vez cancelado el romanticismo, no se ha construido en España una verdadera tradición crítica asentada y construida en paralelo a la evolución del arte teatral.

¿Y cuál sería, a su vez, la razón de esa ausencia de tradición crítica a que aludimos? Creo que la razón está en que, más allá de la indiscutible vitalidad del teatro español del siglo XX, no se ha construido una tradición teatral moderna, una tradición inspirada en la concepción del teatro como espectáculo que evoluciona y se enriquece de signos. Sencillamente en España no se produjo en su momento la renovación del teatro moderno que en otros países de Europa comenzó aproximadamente a partir de 1880 con Antoine, Stanislavski y Copeau, los primeros de una larga serie. De todo esto, en nuestra historia teatral sólo ha habido ecos momentáneos y discontinuos o enormemente tardíos, como es el caso paradigmático del método naturalista, que de una forma

sistemática y rigurosa no es conocido en España hasta hace apenas treinta años y gracias al norteamericano William Layton. Entre nosotros ha habido, sí, una brillante tradición textual moderna (Valle-Inclán, García Lorca, y después Buero, Olmo, Arrabal, Nieva, Romero Esteo, etc.) que paradójicamente no ha conseguido convertirse en espectáculo habitual entre nosotros, más bien no pasa de ser objeto de representación excepcional en nuestros escenarios, lo que determina que toda renovación que se ha intentado desde el mundo teatral o bien se ha construido permanentemente sobre el vacío o bien se inspira con exclusividad en otros aires, con lo que me temo que la ausencia de tradición se perpetúe.

Habrá quien diga que cómo se puede hablar así cuando nosotros contamos con la mejor tradición teatral europea: el teatro del Siglo de Oro. Indudable, pero es una tradición que ha debido renovarse y lo ha hecho en muy poca medida, se ha quedado anquilosada, como pura arqueología, y sobre todo ha impedido con su conservadurismo que el espectáculo se transforme, con lo que al final también ella acaba desapareciendo por falta de vida nueva en su representación.

En una sociedad teatralmente muy conservadora, la mayoría de los críticos de prensa no han sido sino el reflejo pasivo de ese horizonte. Tampoco se les podía pedir mucho más cuando, por ejemplo, un claro representante de la vanguardia artística, Federico García Lorca, prefería guardar celosamente sus obras más arriesgadas y entregar a los empresarios sus éxitos seguros. Una revolución burguesa siempre aplazada, una vanguardia que no luchó por un nuevo teatro, como lo hizo en otros frentes, y cuarenta años de dictadura, quizá expliquen definitivamente esa ausencia de tradición teatral moderna entre nosotros y por tanto la ausencia de una tradición crítica que sólo podría existir si existiese aquélla.

Pero leyendo los trabajos reunidos en este volumen que prologamos, quizá todavía haya un lugar para la esperanza, aunque verdaderamente harían falta una legión de críticos como el profesor Manuel Pérez, que, esparcidos por toda España, y con su formación, su profundo conocimiento del fenómeno teatral y su absoluto convencimiento del carácter prioritario de la representación, diesen la batalla definitiva frente al mayoritario conservadurismo de la crítica teatral de nuestra prensa diaria.

Introducción

Este libro nace como respuesta a un hecho cada vez más evidente: el de la consolidación de la práctica teatral como actividad habitual en Alcalá de Henares. En efecto, si resulta fácilmente comprobable que durante el período que comprende los espectáculos aquí reseñados el Teatro Salón Cervantes, principal lugar teatral de la ciudad, ha venido realizando una permanente oferta de representaciones dramáticas cuya frecuencia media coincide aproximadamente con el término de una semana, no es menos cierto que otras entidades e instituciones alcalaínas ofrecen espectáculos teatrales en número considerable. Entre estas últimas, el Aula de Estudios Teatrales de la Universidad ha unido a sus finalidades de promover la investigación dramática y de formar profesionales del teatro a partir de unos planes de estudio rigurosos y coherentes, el desarrollo de una actividad que, fruto de la formación teórica y práctica impartida, está llegando a convertirse en programación regular y en oferta teatral permanente. De toda esta variedad de manifestaciones del hecho dramático quiere dar cuenta este estudio orientado a la compilación exhaustiva de la memoria de los espectáculos teatrales desarrollados en Alcalá de Henares durante las dos últimas temporadas.

Ciertamente, la concepción actual del teatro, de su esencia y naturaleza, tiene en cuenta primordialmente el carácter escénico del mismo, desplazando la atención del analista desde el estudio de los textos dramáticos a la consideración prioritaria de los aspectos de la representación y del desarrollo de aquellos textos a través de su materialización como espectáculos teatrales. El objeto de este trabajo, además, exigía la adopción de instrumentos de análisis que dieran cuenta apropiada de la actividad de creadores y colectivos diversos que, en nuestra ciudad, han llevado a cabo manifestaciones artísticas conformadas precisamente como espectáculos escénicos destinados a un receptor múltiple y plural. Tales consideraciones justifican, a nuestro juicio, la articulación de un estudio global sobre el teatro alcalaíno a base del conjunto de datos que describen cada uno de los espectáculos, así como de las reflexiones y apreciaciones surgidas en torno a estos. La organización del libro en forma de capítulos dedicados monográficamente a cada espectáculo teatral, la presentación de una ficha descriptiva de las circunstancias espaciotemporales y de los medios humanos que han hecho posible cada representación y el ofrecimiento, por último, de diversos índices alfabéticos en las páginas finales constituyen, creemos, un instrumento idóneo para la descripción externa del fenómeno teatral en su conjunto y en cada una de sus manifestaciones. La consulta de programas de mano y avances de programación ha servido de rigurosa fuente para la obtención de estos datos.

El análisis intrínseco de las obras teatrales se sirve de un tipo de acercamiento a las mismas estrechamente relacionado con los variados elementos que intervienen en su recepción por un público destinatario del fenómeno comunicativo en que, en último término, todo espectáculo dramático viene a consistir. En este sentido, la investigación teatral se está sirviendo de modo creciente de las críticas teatrales como privilegiados textos elaborados reflexiva y aun rigurosamente por un tipo especial de receptor que, situado en el mismo plano que el destinatario general de la obra, sirve de enlace entre ésta y aquél y fija en su comentario la memoria de los contenidos conceptuales, de las circunstancias imaginarias y de los códigos expresivos emanados del escenario. *Diario de Alcalá* nos ha facilitado amablemente la reproducción de las críticas y comentarios teatrales a cuyo través habíamos elaborado la modesta crónica del ejercicio dramático llevado a cabo en nuestra ciudad y cuyo conjunto constituye el cuerpo central de este libro.

Algunas consideraciones finales podrán facilitar, a nuestro entender, la consulta de este volumen, si bien el lector dispone de una descripción de la metodología seguida y de una explicación de los conceptos de análisis aquí utilizados en el número 3/4 de *Teatro (Revista de Estudios Teatrales)*, que editan el Aula de Estudios Teatrales y el Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá de Henares. Con todo, será conveniente advertir aquí que, en aquellas obras cuyo estudio aparece dividido en varios párrafos, el título general se repite en el que constituyó en su momento la crítica teatral publicada sobre el espectáculo, mientras que el resto de los párrafos preceden a comentarios periodísticos de otros órdenes, tales como previas, crónicas o breves reseñas de aspectos específicos. El asterisco tiene, en este libro, el exclusivo valor de señalar la doble representación de una obra, en dos sesiones distintas, dentro de una misma fecha.

Alcalá de Henares, 1 de enero de 1995

TEXTO

AUTORÍA: Anónimo
AD. ESCÉNICA: Carlo Formigoni

REPRESENTACIONES

ESPACIO: Teatro Salón Cervantes
FECHAS: 18, 19* y 20 de Diciembre de 1992

PUESTA EN ESCENA

DIRECCIÓN: Carlo Formigoni
REALIZACIÓN: Compañía de Teatro "La Trepa" (Barcelona)
INTÉRPRETES: Resu Belmonte, Marc Cartes, Matías Gimeno, Lluís Graells,
Josep Mota, María Agustina Solé
PROGRAMACIÓN: Festival de Otoño 1992

OBSERVACIONES

Adaptación escénica del cuento tradicional de *Las mil y una noches*. Espectáculo concebido y realizado para el público infantil

Teatro popular, espectáculo infantil

La historia de Aladino forma parte de la tradición cuentística europea desde que la Edad Media incorpora al acervo narrativo de occidente la colección oriental de que forma parte. En este tiempo, *Las mil y una noches* sigue la suerte de otros repertorios como el *Sendebâr* o *Calila e Dimna*, y viene a enriquecer de manera definitiva los incipientes ámbitos literarios romances con numerosos relatos que no tardarían en ser asimilados por la poderosa dinámica de la tradición oral.

La anécdota es bien conocida de todos y el mito de la fortuna que se muestra propicia a quien no la persigue a toda costa conoce igualmente otras numerosas formulaciones en el extenso espacio del arte occidental.

El montaje dramático efectuado, a partir del cuento tradicional, por "La Trepá" se caracteriza, en primer lugar, por la rigurosa fidelidad a las líneas básicas de la trama narrativa. A través de una sucesión de carácter lineal, la obra dramática nos lleva desde los días de juegos infantiles del protagonista hasta su casamiento final con la princesa del reino, tras haber superado distintas peripecias en el camino intermedio. El joven espectador debe presenciar así un desarrollo escénico que se apoya en una experiencia imaginaria ya poseída con anterioridad, a menos que la creciente influencia del televisor haya conseguido remover lo que deben ser las bases de una formación literaria e imaginativa, aprendida y transmitida en primer lugar en el seno de la propia familia.

A partir de aquí, la puesta en escena puede buscar el deslumbramiento de la sensibilidad infantil por medio de una batería de efectos especiales que intente competir (siempre sin éxito, ya lo entrevió muy bien Grotowski) con los medios audiovisuales, o bien mostrar la desnudez de un quehacer dramático apoyado exclusivamente en medios teatrales. Esta línea de *teatro pobre* parece ser la elegida por Carlo Formigoni para hacer disfrutar y educarse (los *delectare et prodesse* clásicos) a los espectadores más jóvenes y a los adultos que tienen la suerte de acompañarlos al teatro.

La obra muestra unas condiciones escénicas que la hacen capaz de ser representada, sin retoque alguno, en cualquier lugar teatral imaginable, incluyendo el genuino y primitivo espacio abierto al aire libre. Para ello, cuenta con un sencillo telón de fondo, de baja altura, que adopta a lo largo de la representación las más diversas funcionalidades. El resto de los elementos escénicos pueden contarse con los dedos de una mano y, en ningún caso, restan protagonismo a la humilde lámpara iluminadora de maravillas. Un corto número de instrumentos musicales, de resonancias orientales y aspecto rudimentario, completa la configuración de un espacio que debe ser así conformado en su totalidad por el trabajo de los actores. Estos responden a la tipología del *actor completo*, que canta, baila, salta atléticamente y encarna sin alardes diversos personajes.

Con todo, lo más notable, desde el punto de vista educativo, viene de la realización del espectáculo *sin trampa ni cartón*, mostrando a pecho descubierto las entretelas de todos aquellos elementos constitutivos de la teatralidad: entradas y salidas, sustituciones de personajes, efectos sonoros y evoluciones sobre el espacio son realizados a la vista del espectador, que, atraído por la magia de la representación, aprende sin darse apenas cuenta los signos de un lenguaje tan complejo y sugestivo a la vez como lo es el dramático.

Consecuentemente con la línea global adoptada, la puesta en escena renuncia a recursos que habrían contribuido tal vez a realzar sus cualidades estéticas (matización luminosa, provocación de respuesta inmediata en el público infantil), aunque habrían desvirtuado al mismo tiempo la coherencia de un trabajo impecable, que agrada sinceramente a los chicos y les hace sentir la magia del arte teatral auténtico.

Las reacciones y comentarios (siempre desinhibidos) de los pequeños rubricaron, ya en el vestíbulo del Cervantes, la aprobación sin reservas para una velada teatral como ojalá que se repitan muchas otras.

TEXTO

AUTORÍA: Jim Cartwright (Inglaterra)
ADAPTACIÓN: Juan José Arteche

REPRESENTACIONES

ESPACIO: Teatro Salón Cervantes
FECHAS: 27, 28* y 29* de Mayo de 1994

PUESTA EN ESCENA

DIRECCIÓN: Ángel García Moreno
INTÉRPRETES: Lola Herrera, Ángel García Martín, Miguel Alcubilla, Ángel Pardo, Karola Escarola, Miguel Arribas, Ángel Terrón

Canciones y tostadas

Al Teatro Salón Cervantes ha llegado Lola Herrera, más madura y arrebatadora que nunca en su trabajo de actriz, con una actuación tan deslumbrante como las de sus mejores tiempos, y al frente de una labor teatral extraordinaria en su conjunto y en la actuación de cada uno de los intérpretes. El texto elegido, la obra del dramaturgo británico Jim Cartwright titulada *Algo especial*, constituye el primer factor determinante del indudable atractivo que el resultado final del trabajo escénico produce en el público. Se trata de una comedia de temática y corte actuales, profundamente enraizada en el que se ha denominado "nuevo teatro inglés", el cual hunde sus bases realistas en la espléndida generación de dramaturgos comprometidos de los años setenta.

En este caso, sin embargo, no se trata de un drama puro, sino de una pieza de humor, en la que los propósitos de conectar y reflejar el entorno funcionan únicamente como marco y contexto donde situar un conflicto que, aunque implica y envuelve a un conjunto de personajes dispares, reviste una intensificación individualizada en la incomunicación incontrovertible entre una madre vitalista y hasta vividora (Lola Herrera) y una hija, contraimagen de su madre, cuya timidez encuentra puerto y consuelo únicamente en la audición e imitación solitarias de su colección de discos.

Una vez planteado el conflicto, el desarrollo dramático avanza apoyándose en una comicidad franca y en elementos coadyuvantes tales como la interpretación de canciones. Efectivamente, al tema principal se le superpone enseguida el subtema de "ha nacido una estrella", en forma de un promotor de artistas, amigo de la jocunda madre, que descubre unas insólitas cualidades musicales en la tímida muchacha.

Jugando con los planos receptivos del espectáculo y convirtiendo el patio de butacas en sala de cabaret, se ofrece al público la posibilidad de asistir a un excelente recital de bellas canciones *pop*, bien interpretadas por la joven cantante/actriz, que constituyen una singular fuente de placer para el espectador. La música sintética en vivo y una buena voz hacen que el espectáculo musical, inserto en el espectáculo dramático, funcione con eficacia y deleite sin paliativos. Entre tanto, la anécdota se complica y la comedia avanza cada vez más decididamente por el camino trazado. Es entonces cuando cobran de nuevo sentido las raíces dramáticas de la comedia de Cartwright, cuando entre risa y risa descubrimos a unos seres que deambulan en medio de ambientes sociales relativamente sórdidos y que se hallan demasiado sumidos en la gris cotidianidad. El tostador que funde los fusibles, la vieja nevera y el apartamento-cocina anclan la pieza en el género del neorrealismo teatral, pero hay un elemento que se impone sobre todos y confiere un carácter esencialmente moderno y actual a la comedia: la absoluta falta de toma de posición del dramaturgo y, en consecuencia, la huida de toda tentación de moralizar. El espectador contempla el proceder egoísta de los distintos personajes, pero jamás recibe del escenario una insinuación que le oriente en su toma de postura. Es esta misma voluntaria neutralidad moral la que deja cierta sensación extraña en un público acostumbrado a estructuras dramáticas cerradas y bien trabadas desde el punto de vista lógico. Cartwright no cierra su obra y elige precisamente como final un nuevo número musical, que en buena medida resulta obvio, pero que será sin embargo el elemento que el público va a recordar de esta representación, junto con el movimiento y la gestualidad arrebatadores de Lola Herrera y con una escenografía, muy atractiva, estructurada en dos niveles superpuestos, que da un juego interpretativo evidente y resulta bien aprovechada por la dirección escénica. Y, a propósito, es preciso destacar en esta última el mérito de haber sabido dotar de individualidad a cada uno de los personajes, haciendo que los actores integren y fundan plenamente en ellos las imágenes dinámicas producidas por sus cuerpos sobre el escenario.

TEXTO

AUTORÍA: Plauto - Molière

REPRESENTACIONES

ESPACIO: Teatro Salón Cervantes

FECHAS: 28, 29 y 30* de Abril de 1993

PUESTA EN ESCENA

DIRECCIÓN: Francisco Ortuño

REALIZACIÓN: Compañía Teatro del Sur (Granada)

INTÉRPRETES: José M^a Castilla (Chefra), Lola Martín, Santiago Rodríguez, Chari Sánchez, José M^a Martín Penela, Pepe Ríos, Jesús Herrera, Constantino Renedo, Joaquín Ramírez; Mohamed Moutawakil (músico)

En el umbral de la comedia clásica

El Teatro Salón Cervantes ha dado fin a la programación de la campaña escolar de teatro para la presente temporada con la obra *Anfitrión*, representada por la compañía granadina Teatro del Sur, en sesiones matinales destinadas a los estudiantes de enseñanzas medias y en función vespertina para el público alcalaíno en general.

En esta última, los aficionados, que ocupaban la mitad del aforo del Cervantes, rieron moderadamente los chispazos histriónicos de algunos de los intérpretes del elenco y pudieron admirar sorprendentes detalles escenográficos o musicales, pero hasta las butacas no llegó la verdadera esencia de un género teatral tan antiguo como el arte de Talía y perfectamente codificado ya en el tiempo que tocó vivir al autor latino.

Entre los singulares aderezos con que cuenta la puesta en escena ofrecida por el Teatro del Sur, destaca por sobre todos el recital rítmico-melódico llevado a cabo durante casi toda la obra por el músico Mohamed Moutawakil, quien de forma directa y completamente a la vista del público (desde un sugestivo y rústico tabladillo habilitado al efecto) desparrama diestramente un virtuosismo que se sirve de diversos instrumentos, mediante los que logra transmitir bellos y

sugeridores contrapuntos a la acción dramática. Dotado de una voz profunda, evocadora de ritmos exóticos de filiación árabe las más de las veces, el intérprete brilla con intensidad similar cuando actúa como oculto solista que cuando acompaña algunas de las melodías cantadas por otros actores a lo largo de la función.

No acaba aquí el protagonismo concedido a la música de Moutawakil en la versión del *Anfitrión* dirigida por Francisco Ortuño. Ya desde el comienzo de la pieza, la recurrente percusión del timbal invade todo el ámbito de la escena, y marca en numerosas ocasiones tanto los movimientos de los actores como las evoluciones de un coro omnipresente en el escenario. Por este camino, el montaje se aproxima manifiestamente a la danza y la coreografía se convierte en elemento primordial de la puesta en escena. Unas espectaculares máscaras a la manera clásica y el recurso a varias planchas de apariencia metálica desdobladas en funciones y empleos diversos, siempre manejadas por los actores secundarios, completan la utilización en cierto modo gratuita de un coro inexistente en la comedia romana e innecesario de todo punto en las numerosas creaciones plautinas.

Música y coro imponen al trabajo del Teatro del Sur un hacer escénico bien característico de los otrora colectivos independientes y parcialmente preterido en los usos teatrales de hoy: movimientos veloces y ágiles saltos, gritos al unísono y múltiples cabriolas, desplazamientos atléticos y números arriesgados, que convierten al actor en un remedo del atleta que quisieron eminentes teóricos y al director en el protagonista último del espectáculo teatral. En efecto, este tipo de dirección escénica parece adolecer de una falta de equidad un tanto esquizoide: mientras sobre la escena se realiza un verdadero -y, en ocasiones, notable- alarde de técnicas y de signos, de gran rendimiento en sí mismos, son descuidados otros elementos más primarios y, por lo mismo, esenciales para la adecuada expresión dramática. Así, la obra ofrece una escenografía (imponentes arcos de mampostería y muro con la efigie solar en el foro) de carácter evocador, ligeramente inclinada al aspecto decorativo en detrimento del funcional, y un *atrezzo* que cuenta con lámparas, báculos y otros elementos bien realizados, si bien no articulados en un plan coherente.

Pero, junto a esto, la interpretación adolece de una ortofonía defectuosa y de una vocalización no bien trabajada, que produce la pérdida real de un considerable número de réplicas importantes y de recursos humorísticos verbales. Algunas de las mejores escenas, como el primer encuentro entre Mercurio y Sosia, quedan desnaturalizadas y aun confundidas ante el espectador por la preferencia de un histrionismo fácil sobre un respeto a las posibilidades cómicas y situacionales del texto. Numerosos gestos no pertinentes, alguna improvisación y patentes modificaciones de los textos de partida (Plauto y Molière, según el programa de mano) acaban de configurar un panorama que parece buscar la complacencia inmediata del espectador actual, a veces con recursos de humor poco exigentes, a costa del libre juego del enorme potencial cómico de que es capaz la creación plautina. Incluso las mejores escenas de este montaje del Teatro del Sur, como el

encuentro entre Alcmena y el verdadero Anfitrión, están marcadas por un sello que las individualiza en exceso y las desgaja del conjunto de la comedia.

Pese a la notable interpretación del conjunto y a los brillantes destellos de algún actor como Santiago Rodríguez (en un Sosia que, pese a todo, encanta), el espectáculo cuenta con otros detalles que lo alejan del tratamiento ideal de la comedia clásica. De esta forma, se convierte la apoteosis del encuentro de todos los personajes en un correcales de cómic, que, tras hora y media de representación, busca la carcajada con excesiva evidencia; o se imprime al producto el dudoso barniz de una moralina absolutamente inexistente en el original: el recurso al *carpe diem*, toscamente expresado como tímida invitación a un goce no bien materializado en la escena.

Nada de esto requería un texto tan magnífico como el que Francisco Ortuño y el Teatro del Sur han elegido para su exhibición en el Teatro Salón Cervantes y, antes, en diversos lugares teatrales madrileños. La enorme carga humorística de la situación propuesta por Plauto (Júpiter y Mercurio suplantando a Sosia y Anfitrión, para que el primero pueda gozar de la bella Alcmena) constituye un vehículo dramático tan portentoso que, para su funcionamiento, no necesita ni tan siquiera de una conducción primorosa: hubiera bastado con no estorbar la carrera de los soberbios corceles que lo transportan. Quizá así, a lo encomiable del empeño de rescatar autores clásicos cuando casi nadie hoy lo hace, el Teatro del Sur uniría otro mérito indudable: el de hacer que *Anfitrión* encontrara, más allá del umbral, la verdadera morada de la comedia.

TEXTO

AUTORÍA: Lope de Vega
 ADAPTACIÓN: Alfonso Sastre

REPRESENTACIONES

ESPACIO: Teatro Salón Cervantes
 FECHAS: 3, 4, 5* y 6 de Marzo de 1993

PUESTA EN ESCENA

DIRECCIÓN: Fernando Urdiales
 REALIZACIÓN: Teatro Corsario (Valladolid)
 INTÉRPRETES: Jesús Peña, Pedro Vergara, Rosa Manzano, Beatriz Alcalde,
 Javier Semprún, Luis Miguel García, Fernando Urdiales,
 Miguel Bocos
 PROGRAMACIÓN: Ciclo *5 Lopes 5*

OBSERVACIONES

Adaptación de *El asalto de Maastrique por el Príncipe de Parma*, de Lope de Vega

Una lección de teatro

Sastre y Lope, ante Maastricht

El Teatro Corsario, de Valladolid, cierra en Alcalá de Henares el ciclo *5 Lopes 5* con una acción espectacular: la representación en el Teatro Salón Cervantes de la tragicomedia *Asalto a una ciudad*, en veladas de noche para el público general y en sesiones matinales de este nuevo episodio del asalto a la fortaleza europea, con presencia de los alumnos de nuestros institutos.

La comedia de Lope, en origen titulada *El asalto de Maastrique por el Príncipe de Parma*, toma pie en un verídico suceso histórico (ocurrido en 1579), uno más de los muchos episodios tristes de las guerras de Flandes llevadas a cabo por los no tan gloriosos tercios españoles bajo el reinado de

Felipe II: el cerco, asalto y posterior saqueo de la ciudad de Maastricht (Mastrique) por las tropas españolas, mandadas por Alejandro Farnesio, Príncipe de Parma. A la actualización del texto barroco se ha consagrado con particular entrega (según confiesa en la edición del mismo) el dramaturgo Alfonso Sastre, figura tan prestigiosa como evitada en el teatro español contemporáneo, mentor junto a Buero de la gran generación realista de posguerra y una de cuyas últimas obras, representada por el grupo Alcores, ha tenido ocasión de presenciar hace pocas semanas el aficionado alcalaíno.

En el texto de la obra, Lope realiza una síntesis de las esencias más prístinas del *Arte Nuevo*, alternando genéricamente la intriga amorosa con el relato épico e imbricando en una única trama una acción de carácter dual (histórica e intrahistórica), en la línea de obras como *Fuenteovejuna*.

Junto a los atractivos que tal carácter le otorga, estas representaciones conllevan el interés añadido por la naturaleza de la labor dramaturgica de Alfonso Sastre, autor ducho en aproximaciones dramáticas a la realidad histórica a través de criterios actualizadores y reveladores de connotaciones siempre pertinentes para la sensibilidad del espectador de hoy.

El Teatro Corsario, que estrenó este montaje en 1991, lo ha paseado triunfalmente por numerosos teatros y festivales de la geografía española, en medio de una acogida unánimemente entusiasta por parte de la crítica especializada. La posibilidad de atender a un amplio reparto de personajes con un elenco de actores más bien reducido, las dificultades de plasmar escenográficamente escenas plenas de acción bélica, la legitimidad del empleo de efectos especiales en las representaciones clásicas o la introducción de marionetas como complementos del montaje constituyen, sin duda, otros tantos motivos para reclamar la asistencia a las representaciones del Cervantes de los numerosos aficionados al teatro clásico con que cuenta nuestra ciudad.

Una lección de teatro

Las representaciones del drama de Lope de Vega *Asalto a una ciudad*, llevadas a cabo durante toda esta semana en el Teatro Salón Cervantes, han constituido un espectáculo teatral de muchos quilates y un afortunado cierre del ciclo *5 Lope* 5 que, desde el pasado mes de enero, ha venido desarrollándose en el coliseo complutense.

La obra, poco conocida hasta el momento, está llamada a convertirse (con la ayuda de las magníficas aportaciones realizadas por Alfonso Sastre y por el Teatro Corsario) en uno de los títulos punteros de la comedia barroca. En ella, Lope ofrece una demostración perfecta del rendimiento escénico de la ruptura de la unidad de acción, dosificando sabiamente patetismo y humor, desencanto bélico y erotismo, orgullo nacional e ingenio verbal, desengaño barroco y sutil juego léxico. Aparecen famélicos soldados y bizarros generales, figuras señeras de la historia y

del drama del Siglo de Oro, entre ellas, el ínclito Don Lope de Figueroa, con los mismos cómicos achaques de cojera que le llevan a disputar con Pedro Crespo en el calderoniano *Alcalde de Zalamea*. La profunda humanidad con que están tratados hasta los personajes secundarios, los alardes de su ingenioso dominio lingüístico deparados por la convivencia bajo un mismo estandarte de soldados de distintas nacionalidades, el recurso a técnicas tan genuinamente teatrales como las escenas reflejas, la descripción de las costumbres de la tropa y el retrato, entre compungido y admirado, de las ensoñaciones de los jefes: todo contribuye a dotar a esta comedia de los más valiosos atributos del verdadero teatro clásico nacional.

La puesta en escena llevada a cabo por el vallisoletano Teatro Corsario sorprende agradablemente en muchos de sus elementos y constituye, globalmente considerada, un perfecto trabajo teatral. El sometimiento de todos los recursos escénicos a los presupuestos de la teatralidad barroca sintetiza la extensa gama de aciertos con que cuenta la representación. El profundo respeto de la historicidad de la comedia se muestra, en primer lugar, en el mantenimiento (contra viento y marea, y a diferencia de la tabla rasa realizada en este punto por buena parte de las representaciones de teatro clásico al uso) de la estructura en tres actos, rematados además con la feliz invención de componer conjuntos pictóricos conocidos (*La rendición de Breda*, sobre todos) a base de la disposición estática de los actores. El tratamiento del espacio manifiesta una sabia interpretación de la teoría escénica, tras la que se adivina la dilatada experiencia del hombre de teatro que es Sastre. El escenario es aprovechado, de manera siempre pertinente, en toda su extensión y profundidad, disponiendo diversos planos de proscenio a foro, situando actores y elementos escenográficos con precisión bien estudiada y deslindando las dos ramas de la acción mediante cortes escénicos realizados por un telón corto. De éste se extraen, además, posibilidades tan enormes como la simulación de murallas, la disección en secuencias o la sustitución de los clásicos balconcillos del corral de comedias. Todo el elenco realiza un magnífico trabajo, no exento de cierto fregolismo, labor en la que se ven ayudados por la ocurrente utilización de marionetas en labores de doblaje de innegable eficacia teatral. Perfectos de dicción, aunque inclinados un punto hacia el coloquialismo recitativo con cierto detrimento de la musicalidad del verso, resultan particularmente atractivas las interpretaciones de las dos actrices, en un juego cuasi lésbico que resuelven con la frescura y sutileza que las creaciones de Lope merecen.

Por lo demás, son desplegados los más valiosos recursos que el arte del teatro es capaz de deparar: actuaciones en el patio de butacas, voces en *off*, empleo directo de instrumentos de música militar, efectos sonoros del mejor gusto, fondos musicales adecuados y una luminotecnia que se constituye por sí misma en elemento indispensable de la sorprendente recreación de escenas bélicas que el montaje consigue realizar. Vestuario y *atrezzo* ayudan finalmente a componer un conjunto de enorme fuerza plástica, con un efecto global próximo a la estética

cinematográfica, punto éste que viene a ser por otra parte el único aspecto discutible de la puesta en escena.

La dirección de la sala se mostraba contrariada por la escasa demanda que, para las representaciones incluidas en la campaña escolar, había suscitado la obra entre la población estudiantil de nuestros institutos, más numerosa en las obras del ciclo representadas con anterioridad. Es lástima, porque la valoración final de lo visto sobre el escenario del Cervantes requiere un admirado reconocimiento de la obra de Lope, de la dramaturgia de Sastre y de la puesta en escena del Teatro Corsario. Entre todos, ofrecen al público alcalaíno una lección de teatro de la mejor calidad.

TEXTO

AUTORÍA: LLOYD WEBBER, Andrew (EE.UU.)

REPRESENTACIONES

ESPACIO: Antigua Iglesia de San Cirilo (del AET de la UAH)

FECHAS: 25- 05- 94

PUESTA EN ESCENA

DIRECCIÓN: Heidi Méndez

REALIZACIÓN: Alumnos de Teoría y Práctica del Teatro

INTÉRPRETES: Carlos Alba, Amanda Díaz Cobo, Ana Yéboles, Ana Peinado, Ángel Briones, Antonio Blas, Bárbara Razola, Belén Salazar, Daniel de Castro, Esther Gutiérrez, Fernando Collantes, Ibón Santos-Olmo, José Luis Duce, Juan Carlos P. Arévalo, Karen Zamp, Lola Bernardino, Marcos de la Peña, María Pedroviejo, Marta San Luciano, M^a Jesús Torres, Natalia del Pozo, Nicole Kastrinoes, Pablo Vicente Andrés, Raquel Rodríguez, Samantha Redondo, Silvia Sanz, Susana Sáez, Susana Prieto, Vicente Pérez Espinosa, Víctor M. Salvador, Víctor Cervigón, Virginia López

PROGRAMACIÓN: Aula de Estudios Teatrales de la Universidad de Alcalá

OBSERVACIONES

En el espectáculo se incluyeron también los títulos: *José el soñador* (del mismo autor) y *Entrevista* (de Jean Claude van Itallie)

Fin de curso en el Aula de Estudios Teatrales

La representación de la comedia musical *Cats*, por los alumnos de la asignatura Teoría y Práctica de Teatro (impartida, dentro del plan de estudios de Filología Hispánica, en la Universidad de Alcalá), puso fin al curso del Aula de Estudios Teatrales de esta Universidad. La

función (que incluyó además fragmentos de *José el soñador*, del propio Lloyd Webber, y la puesta en escena de *Entrevista*, de Jean Claude Van Itallie, traducida por los alumnos del curso y representada por primera vez en España) se ha llevado a cabo a partir de las enseñanzas teóricas y prácticas recibidas por los estudiantes en los dos cuatrimestres del curso escolar que ahora finaliza. La puesta en escena ha estado dirigida por Heidi Méndez, profesora colaboradora de teatro, responsable durante estos meses de las enseñanzas de práctica teatral seguidas por estos alumnos, que así culminaron con un montaje *real* su aprendizaje en el curso de Teoría y Práctica del Teatro.

Este espectáculo ha sido producido por el Aula de Estudios Teatrales, que estas semanas está exhibiendo con gran éxito otra de sus producciones, la obra *Pic-Nic (en Sarajevo)*, de Fernando Arrabal, escenificada igualmente por alumnos del Aula. De este modo se pone en práctica la filosofía enunciada por el Aula de Estudios Teatrales de intentar la formación de los alumnos desde la práctica escénica, así como la posibilidad de ofrecer a la comunidad universitaria, y a la alcaña en general, espectáculos que supongan una muestra abierta de las distintas opciones escénicas existentes tanto en los teatros alternativos como en los teatros comerciales.

TEXTO

AUTORÍA: Luis Alonso

REPRESENTACIONES1º ciclo:

ESPACIO: Casa de la Juventud
 FECHAS: 20 y 21 de Noviembre de 1993
 CARÁCTER: Estreno

2º ciclo:

ESPACIO: Teatro Salón Cervantes
 FECHAS: 19 y 20 de Marzo de 1994

PUESTA EN ESCENA

DIRECCIÓN: Luis Alonso
 REALIZACIÓN: Teatro Independiente Alcalaíno (T.I.A.)
 INTÉRPRETES: Miguel Ángel Pérez, Margarita Torres, Maribel Rollón, Ana Mª Sánchez, José Laso, Mercedes Gil, Javier Blasco, Carolina Noriega, Eloy García, Luis Alonso, Margarita Torres, José Dueñas, Raúl Ramos, Francisco J. Piris

Todos tras de la carta

El Teatro Independiente Alcalaíno (T.I.A.) constituye un grupo humano (hoy es, formalmente, una asociación cultural) dotado de gran potencial en el campo de la actividad dramática. Basta, para confirmarlo, con reparar en la cadencia y regularidad de sus montajes teatrales o con asistir a cualquiera de sus concurridos espectáculos, llevados a cabo ante un público numeroso, con frecuencia afín a los miembros del grupo y siempre receptivo a las funciones del mismo.

Ahora, en dos divertidas funciones, T.I.A. ha puesto en escena, en el salón de actos de la Casa de la Juventud, la pieza *¡Cojamos el micropunto!*, original de Luis Alonso, quien también dirige la representación. Se trata de una comedia construida, en tono paródico, sobre el universo más o menos convencional del espionaje, elevado por el cine a la categoría autónoma de lo artístico, y

parcialmente periclitado hoy debido a la remisión -tras la caída del *muro*- del estado de guerra fría. Precisamente es éste el motivo generador de la anécdota, que desarrolla una intrincada historia de planos secretos y carta codificada, frenéticamente perseguida por cómicas tipificaciones de espías, contraespías y espías dobles. El traslado a Madrid del lugar en el que va a desarrollarse la enconada contienda por el control del *micropunto* conferirá a la intriga una dosis de localismo que contribuye grandemente a resaltar las tintas más hilarantes del asunto.

Formalmente, la pieza sigue las huellas del vodevil en su composición a base de equívocos, entradas y salidas de personajes que no deben encontrarse, con el sorprendente condimento de varios muertos, alguno verdadero y otros fingidos, más algún otro que se apunta a última hora. Son evidentes las dificultades narrativas, materializadas en la desproporción entre las distintos cuadros y actos, mientras flota sobre el conjunto un cierto aire de intrascendencia que aleja el asunto de la sensibilidad del espectador actual.

Sin embargo, el texto contiene elementos que se avienen perfectamente con los propósitos y la labor más recientes del T.I.A. Ejemplo de ello son las varias jocosas letras de canciones que contrapuntean oportunamente el trazado argumental. Los miembros del grupo tienen tradición de interpretar melodías en escena, y se aplican a ello con desinhibición y decoro. De esta forma Ana M^a Sánchez, que realiza una meritoria labor en su extensa interpretación de la excéntrica Marta-Ari, salpica sus intervenciones con fragmentos airosamente cantados, mientras Miguel Ángel Pérez transmite -micrófono en mano- las abulias de su profesión de agente, y Maribel Rollón, dotada de una atractiva voz, constituye sólo un ejemplo de las indudables capacidades del grupo en este campo. Por otra parte, los indudables aciertos cómicos -tanto verbales como situacionales- deparan una función tremendamente entretenida, bien concebida y realizada en la línea evasiva fijada de antemano. La simulación del acento extranjero, no por consabida menos lograda en la mayor parte de los intérpretes, constituye a su vez un elemento humorístico de primer orden.

El plano escenográfico muestra a su vez el esfuerzo del grupo, creador de su propio decorado, que elabora aquí una serie de paneles desmontables y reversibles, cuya funcionalidad logra incluso paliar la terrible estrechez del escenario de la Casa de la Juventud. La audacia emprendedora del colectivo se manifiesta nítidamente en el segundo acto, con la figuración, de sorprendente y aséptica blancura, de un depósito de cadáveres. Con todo, tras las primeras composiciones a base de caja negra, el cuadro central muestra un regusto tradicional en la figuración de la mohosa oficina decimonónica. En línea similar parecen situarse elementos textuales tales como los apartes, que refuerzan la impresión de un quehacer escénico al margen de los códigos teatrales actuales.

El conjunto parece resentirse de falta de una dirección de actores coherente, que, en el plano interpretativo, aúne las innegables capacidades de muchos de sus miembros. Estos recurren a elementos de oficio o se refugian en estereotipos no siempre válidos pero que, por lo mismo, se corresponden con las zonas de menores fisuras en la caracterización de los personajes. Así, Eloy

García, José Laso o el mismo Luis Alonso consiguen creaciones más sólidas que el resto, a base de tics personales o de capacidades histriónicas bien determinadas. Sin embargo, una auténtica superación en la línea teatral del T.I.A. parece pasar -a tenor de lo visto en este y otros espectáculos- por el cultivo y consecución de técnicas interpretativas tan básicas y esenciales como la manera de acercar una silla, el gesto de sentarse teatralmente, la correcta ocupación del espacio escénico, el empleo de la frontalidad, la gradación intensiva de las voces, la correcta intelección de todos los diálogos o, sobre todo, la interpretación continuada más allá del momento de emisión de las réplicas propias.

Una pequeña dosis de énfasis en las posibilidades musicales del espectáculo, una depuración del vivo ritmo impuesto por la acción en el tercer cuadro y una atención preferente a la imaginación *escénica*, más allá de la mera imaginación situacional o verbal, contribuirá en representaciones posteriores a configurar *¡Cojamos el micropunto!* como un espectáculo francamente divertido, sorprendente en muchos de sus aspectos, y netamente apto para propiciar la carga de cómica evasión con que parece haber sido diseñado.

TEXTO

AUTORÍA: José Jiménez Lozano
A. ESCÉNICA: Isabel Ordaz

REPRESENTACIONES

ESPACIO: Sala Triángulo (Madrid)
FECHAS: 27, 28 y 29 de Enero de 1994
CARÁCTER: Estreno

PUESTA EN ESCENA

DIRECCIÓN: Isabel Ordaz y Asunción Díaz Alcuaz
REALIZACIÓN: Rfo Producciones
INTÉRPRETES: Isabel Ordaz
PROGRAMACIÓN: Colaboración del Aula de Estudios Teatrales de la Universidad de Alcalá

OBSERVACIONES

Adaptación escénica de la novela *El mudejarillo*, de José Jiménez Lozano

El resplandor leve de la inmediatez

El Aula de Estudios Teatrales coproduce un monólogo teatral sobre la figura de San Juan de la Cruz

La iglesia de San Cirilo está a punto de ser recuperada y convertida en teatro de la Universidad de Alcalá de Henares. Un proyecto de readaptación, realista en el plano económico y funcional en el plano *teatral*, se ha puesto en marcha para dotar a este espacio de los elementos capaces de convertirlo en un lugar teatral paradigmático, con los recursos necesarios para albergar la práctica escénica complementaria de las enseñanzas teóricas que, a partir del curso 93-94, han quedado oficialmente incluidas en los planes de estudios de la Universidad de Alcalá.

Mientras la antigua iglesia de San Cirilo se convierte en sala permanente, capaz de deparar una oferta teatral regular a la población alcalaína, el Aula de Estudios Teatrales ha comenzado a hacer sentir de forma sistemática el carácter práctico de su actividad a través de la coproducción de varios espectáculos, entre los que se cuentan, sólo en la presente temporada, *El Arquitecto y el Emperador de Asiria*, de Fernando Arrabal, representado en nuestra ciudad el pasado mes de diciembre; el *Don Juan* de ambientación mendocina, escenificado en Guadalajara, y ahora estos *Cuentos a la lumbre de San Juan*, espectáculo recién estrenado en la sala Triángulo de Madrid, tras su presentación en el Certamen Nacional de Monólogos Teatrales.

Precisamente, con este último espectáculo se tiene intención de inaugurar, en un futuro inmediato, la nueva etapa de la actual sala de teatro universitario, tras su inminente remodelación. La figura de San Juan, de tan honda densidad literaria y humana, se constituirá así, a través de su evocación teatral, en el motivo central de la recuperación, para la cultura universitaria y ciudadana, de un espacio que el insigne místico y reformador ya regentara de forma real coincidiendo con el período de máximo esplendor de la centenaria institución universitaria alcalaína.

El resplandor leve de la inmediatez

En la obra que está siendo representada en la Sala Triángulo, titulada *Cuentos a la lumbre de San Juan*, el espectador es sumido de golpe, a la vez encantado y cautivado, en una atmósfera inflamada por los versos de Juan de Yepes Álvarez, San Juan de la Cruz, hombre y santo, religioso y poeta, activo y soñador, reformador y místico. Sobre un fondo de iluminación sugestiva, intensamente evocador, se escucha el estribillo de las coplas "a lo divino", recias y líricas a la vez, cantadas a corazón abierto por la maravillosa voz de Isabel Ordaz: "Tras de un amoroso lance,/ y no de esperanza falto/ volé tan alto tan alto,/ que le di a la caza alcance." Una doble faceta vertebrará todo este espectáculo de carácter lírico/escénico, de intensa evocación y eficaz recreación intrahistórica: la encarnación de una vida intensamente apegada a su tierra y a su tiempo, brutalmente mediatizada por los conflictos de su momento histórico y expresada, sin embargo, en escena mediante los más sutiles símbolos del intimismo teatral, desde la cotidianidad y sobriedad de los signos escénicos hasta la fluidez de un tono perfectamente mantenido por la voz y el gesto de la actriz.

El espectáculo ha sido creado a partir de la adaptación dramática de la novela *El mudejarillo*, de José Jiménez Lozano, texto que se muestra, a través del prisma de esta puesta en escena, como obra atractivamente moderna, en la que se conjugan sabiamente la veracidad histórica y la evocación eficaz del entramado intrahistórico, cotidiano, intensamente sugeridor del conflicto humano de un hombre y de una sociedad tan complejos y ricos como la España renacentista.

La labor de dramaturgia, un prodigio de saber escénico, coloca, a través de un doble plano, los elementos de la teatralidad al servicio de los contenidos textuales. Isabel Ordaz ha diseñado un desarrollo dramático articulado en cinco cuadros, correspondientes a otros tantos momentos de la vida de la mujer castellana del siglo XVI (infancia, juventud, matrimonio, maternidad, ancianidad), intensamente simbolizados a través de diversas labores domésticas (hacer la colada, amasar el pan, vendimiar la uva, tender la ropa y descansar en una piedra del camino), a cuyo través son evocados distintos momentos de la biografía sanjuanista. Para los momentos de gozo y plenitud vital se eligen ambientaciones luminosas y sonoras de exterior, de intensas mañanas o mediodías cargados de vitalismo natural; otros momentos están evocados a través de una tenebrista ambientación de interior o mediante la complicitad evocadora de la noche.

La figura de la mujer de Duruelo actúa así como relatora o introductora, en cada uno de los cuadros, de distintos momentos de la biografía sanjuanista: infancia y educación en Medina, con el generoso aprendizaje en el hospital; prisión y acoso a cargo de los *establecidos* de su propia orden; creación poética y celos subsiguientes, con el delicioso motivo de la *a* perdida; ataques y acusaciones, por poeta y por piadoso; muerte ejemplar en Úbeda, entre el fervor popular representado por la niña que trae una rosa para el frailecito.

Isabel Ordaz, verdadero origen y alma del espectáculo, acierta plenamente en las varias labores de selección y dramaturgia del texto, diseño del espacio y dirección escénica, esta última compartida con Asunción Díaz Alcuaz. Pero donde su trabajo se muestra tan cautivador como deslumbrante es en su faceta interpretativa: con la discreta resolución de quien es dueño de sus propios recursos, la actriz actúa encarando constantemente al público, al que prende y transporta de una palabra bellísima, sencilla y arrebatadora, cargada -merced al genial trabajo interpretativo- de resonancias castellanoviejas de Medina, de Segovia, de Duruelo, de los lugares que prestaron su lenguaje a San Juan. Relatora del espectáculo, concita en sí toda la sabiduría del relato oral, del contador de historias, capaz de recrear ante un público todo un universo. Mientras, sus manos retuercen la ropa limpia, salpican el agua del barreño, amasan con delectación, tienden y recogen la colada, sostienen apenas la rosa cargada de intenso simbolismo: funcionan, en síntesis, como signos escénicos de un código paralelo, intensamente impregnado de lirismo, cotidianidad y humor.

Hay, en suma, una perfecta correspondencia entre los dos planos de la obra, entre un texto fresco, ocurrente e intencionado, y unos signos escénicos que subrayan sus cualidades ciñéndose a aquel, pese a su independencia de origen, con admirable adecuación.

Resulta de todo ello un espectáculo de vivas aristas humanas, cotidianas e inmediatas, tras las que se adivina sin embargo una inmensa carga de motivación transcendente. Y, subrayando rítmicamente la intensidad de estos momentos inigualables, la recurrencia de los versos expresivos del arte de cetrería amorosa: "Esperé solo este lance/ y en esperar no fui falto,/ pues fui tan alto tan alto,/ que le di a la caza alcance".

TEXTO

AUTORÍA: Pedro Calderón de la Barca
ADAPTACIÓN: Miguel Lagos

REPRESENTACIONES

ESPACIO: Teatro Salón Cervantes
FECHAS: 14, 15 y 16 de Mayo de 1993
CARÁCTER: Estreno

PUESTA EN ESCENA

DIRECCIÓN: Eduardo Vasco
REALIZACIÓN: Don Duardos
INTÉRPRETES: Marcial Álvarez, Antonio Molero, Jesús Calvo, José Luis Massó, Adolfo Pastor, Yolanda Pallín, Jorge Merino, Teresa Hidalgo, Carmen Godoy, Pedro G. de las Heras

Don Duardos urde una brava trama calderoniana

Nuevo y feliz regreso de un clásico al escenario del Teatro Salón Cervantes. *Dar tiempo al tiempo*, comedia de capa y espada original de D. Pedro Calderón de la Barca, se reencarna en las voces y gestos de la compañía alcalaína Don Duardos, nombre de inequívocas resonancias teatrales desde que Gil Vicente lo incorporara al protagonista y al título de su tragicomedia renacentista. Sobre las tablas, lances imprevistos, bellas tapadas, billetes interceptados, embozados y espadachines ante un fondo de honra convencional y de amoríos entrecruzados. Entre bastidores, el encomiable respeto al clásico de parte de un elenco que asume seria y dignamente su tarea.

La compañía Don Duardos ha elegido para su presentación pública un precioso texto calderoniano, que al atractivo de la complejidad episódica une breves retazos de carácter costumbrista y ambientación urbana (rondas e incidentes nocturnos en el Madrid del diecisiete), así como una sutil selección de motivos incidentales y un conjunto de excelencias estilísticas con

las que Calderón lleva a su cúspide el género de comedia de enredo y la misma estética dramática barroca.

La comedia se inscribe plenamente en las directrices propiciadas por la fórmula teatral inventada por Lope, aunque acentuando notablemente los rasgos genéricos de la intriga y la complicación argumental: así, el *dramatis personae* ofrece una alteración del equilibrio a base de presentar el conflicto entre tres galanes y dos damas, y, en la rama secundaria de la acción, la oposición entre criada y pareja de donaires. La trama avanza apoyándose en una doble acción que reposa, a su vez, en el doble plano social de los personajes que la sostienen. El equívoco preside de esta forma las relaciones entre las parejas, mientras un concepto de la honra notablemente reducido a simple elemento convencional generador de complejidad dramática sirve de cañamazo en el que se tejen los mil y un episodios (algunos, notablemente sorprendentes, como la aparición de un recién nacido) a cuya perfecta ordenación se aplica con destreza la carpintería teatral de Calderón.

El espacio imaginario, típicamente urbano, se compone de tres interiores (estancias de otras tantas casas) y de sus respectivas porciones de calles. Hay así un constante juego entre acción interior y exterior, que origina un sugestivo contraste muy del gusto barroco.

Para resolver adecuadamente tales exigencias, el director, Eduardo Vasco, ha dispuesto un segundo nivel escénico formado por una tarima sobre la que un vistoso decorado figura los interiores domésticos, dejando el resto del espacio como marco de desarrollo de las escenas de calle. El ingenioso dispositivo escenográfico, que no deja de presentar algún inconveniente por el carácter semitransparente de las celosías y por la naturaleza algo forzada de entradas y salidas, sirve no obstante con eficacia al propósito clarificador que el grupo ha llevado a cabo en buena parte de los elementos escénicos.

Don Duardos ha realizado un encomiable trabajo previo a su presentación en público, esfuerzo que se trasluce en perfecto dominio del texto, dicción de intachable diafanidad y acabado estudio de cada escena, lances de esgrima incluidos. El elenco asienta su seguridad interpretativa en una buena labor de dirección y en la más que aceptable formación actoral de muchos de sus intérpretes. Si Yolanda Pallín y Teresa Hidalgo componen con acierto dos atractivos personajes de galanas o damas, Marcial Álvarez y José Luis Massó ofrecen la réplica adecuada en figura de enamorados galanes. Antonio Molero caracteriza un donaire o gracioso muy aplaudido y del que extraerá con el curso de las representaciones un rendimiento cómico aún mayor. Adolfo Pastor lleva a cabo, con resolución parecida, su doble faceta de enamorado y depositario del honor familiar. Particularmente notables resultan las interpretaciones de Jorge Merino, un *barbas* de mediana edad, y de Carmen Godoy; ambos están dotados de portentosas voces y llenan con su buen hacer los espacios escénicos que se les encomiendan; sería deseable, no obstante, un mayor grado de homogeneización con el resto del reparto, de forma que el grupo consiga un tono propio

que suavice las leves disonancias. Jesús Calvo, por su parte, cumple sin desdoro el papel secundario que se le ha encomendado.

El vestuario, de precioso diseño y bella factura, es una muestra más de la voluntad de trabajo serio que ha animado el quehacer del grupo, como lo es también una iluminación de notable plasticidad y eficaz poder diferenciador, que individualiza tanto los diferentes momentos de la acción como las distintas figuraciones de espacios escénicos. Precisamente, la flexibilidad del diseño luminotécnico podría haber sido aprovechada con similar rendimiento para establecer el doble plano escénico, evitando de este modo la inclusión de un teloncillo que no por más vistoso deja de resultar menos innecesario.

La atención a la perfecta comprensión del texto por parte del público, el ligero propósito actualizador y el afán de hacer accesible a la sensibilidad actual un texto no exento de complejidades sintácticas y estilísticas constituyen factores que pueden explicar el que en la propuesta escénica se ralentice un tanto la acción y se espacien en demasía las pausas versales, de forma que se pierden en parte las calidades métricas del texto. De resultas, se produce una cierta falta de ritmo en las réplicas, acentuada parcialmente por un leve estatismo en determinados momentos y por una leve pasividad de los actores ante las intervenciones de los compañeros de reparto. El afán de fingir naturalidad lleva a casi sacrificar el dinamismo de voz y gesto, que pierden vuelo y gracia. Sin embargo, es sabido que el teatro clásico está hecho de juegos y convenciones que no precisan fingir que se siente, sino fingir que se finge.

Se trata en todo caso de aspectos manifiestamente mejorables, que en ningún momento llegan a impedir que la comedia de capa y espada se complique y pliegue sobre sí misma, en un virtuosismo episódico que solamente el transcurso de la acción llegará a resolver al final del tercer acto.

Don Duardos, que ha otorgado al texto calderoniano el debido respeto, merece que se le conceda el muy poco tiempo que requiere para hacer de su producción un trabajo teatral clásico de primera línea. El trabajo realizado por la compañía pone a sus miembros en la senda de alcanzar sin grandes dificultades el nivel óptimo deseable. Bienvenidos sean Don Duardos y su calderoniano *Dar tiempo al tiempo* al mundo mágico y azaroso de la escena actual.

TEXTO

AUTORÍA: Rafael Herrero Mingorance

REPRESENTACIONESESPACIO: Teatro Salón Cervantes
FECHAS: 13 y 14 de Marzo de 1993
CARÁCTER: EstrenoPUESTA EN ESCENADIRECCIÓN: Dionisia García
REALIZACIÓN: Compañía Tabanque-Imagen 3
INTÉRPRETES: Chisco Amado, Javier Cruz, Dionisia García

Entre la poesía y la tibieza

En el Teatro Salón Cervantes de nuestra ciudad acaba de producirse un acontecimiento teatral que *a priori* reviste un gran interés para todos los aficionados al arte de Talía: el estreno absoluto de una nueva obra, cuyo título es *De miedo y oro (Soledad)* y cuyo autor es Rafael Herrero Mingorance.

El texto de la obra toma pie en la narración de un encuentro ficticio entre dos figuras de nuestra historia reciente, de tan gran calado humano y finura artística como son el pintor Julio Romero de Torres y el torero Manuel Rodríguez "Manolete". Es un magnífico pretexto para que Rafael Herrero realice una intensa evocación de los respectivos halos legendarios que envolvieron la vida y la obra (plástica, en el primero; taurina, en el segundo) del pintor y del torero andaluces.

El encuentro tiene lugar en Córdoba, en una bella madrugada cuajada de presagios, negros para quien va a morir al día siguiente corneado en la plaza de Linares, difusos para quien no logra aprehender en su lienzo el desvelo de unos ojos soñados. En la recia y misteriosa conversación entre ambos visionarios tercia la que es el verdadero amor de los dos: la Soledad, personaje simbólico que los subyuga y que anuncia al torero la tragedia de las próximas horas. En la

segunda parte de la obra, el personaje-idea se fundirá con el personaje-mujer que representa a la novia condenada en vida a la desesperanza de la viudedad.

Sobre el cañamazo de esta escueta y vagamente intimista anécdota, el autor construye un texto que cuenta con muchas cualidades excelentes. Entre ellas, un lenguaje verbal de gran altura literaria, transido todo él de poesía y de bella expresión de las más profundas interioridades del alma humana. Cada fragmento, cada réplica es una densa concentración de recursos literarios, desde la metáfora al epíteto, desde el símil a la referencia alegórica.

No son menores ciertamente los valores escénicos, puramente teatrales, de la propuesta de Herrero. Destaca por sobre todo la increíble riqueza de los signos escenográficos (clavel, farol, crucifijo, cancela, surtidor), todos ellos de potente capacidad connotadora, con los que el autor va construyendo una imaginería de claro gusto neopopular andaluz, que sigue el rastro tan magistralmente trazado por figuras como Alberti o como Lorca. En una línea de creación dramática fuertemente teñida de modernidad, el lenguaje escénico realiza una sugerente mezcla de artes afines al teatro, desde la danza al cante y desde el arte pictórico al toreo, éste último tratado aquí como arte principal. Resulta de todo ello una serie de estímulos muy gratos al espectador, que permiten deleite a vista y oído en cada uno de los momentos del espectáculo. Una luminotecnia minuciosa y sugestivamente diseñada y un *atrezzo* cuidado y primoroso, sorprendente en algunos de sus elementos, contribuyen eficazmente a regalar la sensibilidad del receptor.

Lo cierto es, sin embargo, que el desarrollo del montaje escénico transcurre falto de pulso, más irregular que lento, con evidentes faltas de ritmo que dificultan a veces el mantenimiento de la tensión. Gran parte de la explicación de esta paradoja se explica por la floja actuación de los dos actores que componen el reparto, de deficiente gestualización e inaceptable recitado del texto, cuyas réplicas se van quitando de encima, a veces, con la atropellada fonética del atolondrado principiante. Ni se entiende, por momentos, lo que dicen, ni evolucionan por el escenario con el aplomo que las situaciones requieren, ni encaran una sola vez el patio de butacas buscando en la lontananza el misterio de las ideas que atormentan a sus personajes. A mayor altura queda la interpretación de Dionisia García, directora del espectáculo, quien se ve favorecida por los fragmentos musicalizados del texto, en los que desarrolla dotes para la danza muy superiores al resto de su trabajo actoral, digno con todo y globalmente atractivo. Sus zapateados, el mimo de la suerte taurina, el contrapunto ofrecido por sus pasos bailados constituyen sin duda las mejores esencias escénicas de la representación.

Se echó en falta, en el Teatro Cervantes, la presencia de muchos de los verdaderos aficionados al teatro con que cuenta nuestra ciudad. Hubo entre el público quien, al parecer, buscó erróneamente un acercamiento narrativo al mundo taurino, por lo que no faltó espectador que abandonó su butaca antes del final. Con todo, observar la botadura, en nuestro teatro alcalaíno, de una nueva nave teatral es de por sí suficiente motivo de reclamo. Esta obra, pese a lo vacilante de su singladura y pese a los evidentes retoques de ritmo e interpretación que toda feliz travesía

requiere, constituye en sí misma una creación dramática realmente bella, plenamente escénica, íntimamente teatral.

TEXTO

AUTORÍA:	Bernard Marie Koltès (Francia)
TRADUCCIÓN:	José María Marco
A. ESCÉNICA:	Pedro María Sánchez

REPRESENTACIONES

ESPACIO:	Teatro Salón Cervantes
FECHAS:	11, 12* y 13 de Junio de 1993

PUESTA EN ESCENA

DIRECCIÓN:	Pedro María Sánchez
REALIZACIÓN:	Proyecto Madrid Escena
INTÉRPRETES:	Pedro María Sánchez

Lluvia, susurros y teatro íntimo

Un plástico negro cubre el escenario. Una docena de bloques de construcción, todos grises, alineados sobre él. Una única farola. Caja negra. Oscuridad. Lluvia. Lluvia. Oscuridad.

Bajo la dura luz de la farola, símbolo descorazonador de una soledad inabarcable, el único personaje del drama nos desgarrar poco a poco las entrañas, nos envuelve en su niebla de tristeza mientras la lluvia va envolviendo sus ropas y su pelo; nos arrastra inermes por un mundo muy próximo a nosotros y, sin embargo, ignorado en demasía.

El texto de Koltès ofrece muy varias lecturas, como texto poético que al fin y al cabo es, como genial creación de la palabra en la que los valores y significados se multiplican y superponen. Una profunda rabia subyace en lo más hondo del mensaje; una rabia contenida, presentida, rescatada con paciencia de entre la ceguera de la costumbre y el sopor de la comodidad. La injusticia de la marginación, la radical desesperanza de la soledad, el desprecio sin rostro de la insolidaridad,... Hay momentos de rebelde sublevación, de acusación desvelada al sistema, a la vida, a *ellos*, a los que también nos consideran *ellos*, a nosotros, en definitiva. Bernard Marie Koltès traza muy bien la divisoria, muestra claramente a los culpables, señala con la ambigua claridad de los poetas las razones inmediatas del dolor.

Sin embargo, la dimensión más auténtica del texto es la íntima, la humana, la individual común -pero no compartida- a miles de seres. Desechos de las ciudades, habitantes de los puentes y de las orillas sucias de los ríos urbanos, residuos del sistema, virutas de una cadena de producción cada vez más ciega, más deshumanizada, más uniformadora.

El drama se convierte de este modo en teatro del yo, en reflexión clarificadora sobre lo más íntimo de la condición humana: soledad, desesperanza, tristeza inmensa y un anhelo de comunicación tanto más imposible cuanto más buscado. El camino viene trazado desde antiguo. En este siglo viene señalado por hitos eminentes: Artaud, Beckett, Ionesco, Arrabal. Creaciones dramáticas cada vez más intemporales y prominentes, pese a los zafios embates de un realismo cada vez más plano, más chato, menos auténtico.

Pedro Mari Sánchez ha entendido perfectamente las razones de los dramaturgos del yo, las razones de los visionarios que, como Koltès, muestran calladamente la auténtica realidad del ser humano. Su labor de dramaturgia se sirve de unos pocos signos escénicos, escasos, pero inmensamente evocadores. La fina lluvia que va empapando el escenario al principio y al fin de la representación; la farola confidente e insensible que derrama una luz tan inhóspita como la ciudad que simboliza; la escueta pero demoledora utilización de los focos señalando los momentos de mayor angustia; y el silencio insobornable. Todo contribuye a crear esa atmósfera inquietante, entre la que va surgiendo la voz cálida de Pedro Mari Sánchez, el monólogo articulado como diálogo imposible con un tú tan irreal como inaprensible.

Y qué decir sobre el trabajo interpretativo... Cautiva al espectador desde el inicio, prende la atención y el sentimiento sin retórica, sin gestos superfluos, sin un grito. Es una hora y cuarto de trabajo sobresaliente, de perfecta adecuación de la voz y el cuerpo del actor al texto que les da sentido, que los envuelve hasta casi la identificación. Cubierto por el gris de su ropa empapada, rodeado por el negro de su soledad irredenta, Pedro Mari Sánchez se nos muestra como un actor excelente y como un hombre de teatro convencido de lo que busca.

Entre la amarga sensación de autenticidad que percibieron los pocos espectadores presentes en la representación del sábado, pudieron estos distinguir las señas de un trabajo teatral exquisito, de una función de teatro que parece destinada a círculos reducidos, a sesiones de iniciados. En todo caso, el público asistente, mucho o poco, comprendió, palpó e hizo salir tres veces al actor para recibir los aplausos más hondamente sentidos de toda la temporada.

TEXTO

AUTORÍA: José Luis Alonso de Santos

REPRESENTACIONES

ESPACIO: Teatro Salón Cervantes

FECHAS: 23, 24* y 25 de Abril de 1993

PUESTA EN ESCENA

DIRECCIÓN: Gerardo Malla

REALIZACIÓN: Pentación Espectáculos

INTÉRPRETES: Diana Peñalver, Jesús Fuente, Mónica Cano, Tina Sáinz, Javier Cámara, Andoni Gracia

Obra de equívocos y risas

La representación de sus obras en el Teatro Salón Cervantes está convirtiéndose en un buen índice del ritmo creador de José Luis Alonso de Santos, autor teatral del que el público alcalaíno pudo ver, hace tan sólo dos meses, la comedia *Vis a vis en Hawai* y que nos ha ofrecido ahora la pieza, de sugestivo título, *Dígaselo con valium*.

Alonso de Santos es, ante todo, un comediógrafo y, hoy por hoy, el más prolífico y tal vez más exitoso de cuantos consiguen aflorar a la reseca superficie de este desierto yermo que es la autoría dramática en el teatro español de ahora mismo. Sus primeros triunfos en el campo de la creación teatral, y muy especialmente *Bajarse al moro*, han condicionado el carácter genérico de su producción, desarrollada a menudo bajo la modalidad agridulce del sainete urbano, rabiosamente actual, en el que personajes extraídos del subsuelo social entran en relación con otros bien establecidos en cualquiera de las innumerables ramificaciones del sistema.

La evolución de la sociedad que le sirve de referencia y, es de suponer, su propia evolución personal han ido modificando levemente la inicial línea dramática del autor, orientando sus últimos títulos por el camino de una comedia que, si bien conserva rasgos populares, halla en los sectores más pudientes de las actuales clases medias su vivero temático más fértil. En *Dígaselo*

con valium, el tipo social de moda en la última década, el *yupi*, sirve al autor para producir cierto deslumbramiento en el público ante la sofisticada vida de sus conciudadanos más privilegiados y para construir, al mismo tiempo, una pieza de acidez edulcorada, final amable y recursos escénicos muy del gusto moderno.

Uno de los rasgos más llamativos de esta obra -y del último teatro del autor- quizá sea la capacidad de reunir resuelta y directamente múltiples -y, a veces, dispares- elementos de la más impenitente cotidianidad. En la obra se mezclan la agresividad del ejecutivo/funcionario con la aburrida frustración de la mujer no realizada, el elemento carcelario (recurrente en el teatro de Alonso de Santos) con la española prestancia del nuevo inspector de policía. Muebles y objetos de aséptico diseño comparten el espacio escénico con el arcaico motivo del ángel vencedor, grupo escultórico que preside el conjunto, sobre un fondo de ventanal con torreón de oficinas vitrometálicas. Corbatas de seda y americanas en las que la arruga es bella contrastan sus tonos cromáticos con los volantes del traje de sevillana, la blancura del uniforme sanitario o el vestido de noche último modelo. En esta fantástica coctelera no faltará ningún elemento edulcorante, *topless* incluidos, con tal de que la mezcla resulte atractiva y los componentes sean de ahora mismo.

Estructuralmente, la comedia lleva también el sello de un producto *standard*, especialmente diseñado para el consumidor de hoy, con entreacto único, materia dramática bien equilibrada en dos partes de similar duración y tiempo de representación homologable al de la mayor parte de las películas modernas. Un fino trabajo de carpintería teatral, en el que el autor ha ido desarrollando una habilidad notable y el director es un verdadero experto, constituye la trabazón de un producto rico en recursos típicos del género: equívocos y malentendidos, entradas y mutis, humor trepidante y remansos cuasi moralizantes, escenas de acción rápida y ralentizaciones alternadas en pequeñas dosis.

En medio, problemas no muy relevantes o superficialmente tratados, análisis un tanto frívolo de modos y conductas sociales singulares, amor y feminismo destilados en finas porciones y el *valium* como símbolo de una felicidad más perseguida que lograda. El humor, suprema aspiración de la comedia, brota espontáneo en buena parte de la misma y brilla ocurrente en ciertos momentos especialmente brillantes. Para hacerlo más atractivo, la compañía que dirige Gerardo Malla combina con acierto la experta interpretación de Tina Sáinz con las dotes histriónicas de Mónica Cano y el encanto de Diana Peñalver. Jesús Fuente y, en interpretaciones más breves, Javier Cámara y Andoni Gracia, completan un reparto que salva con acierto el mantenimiento de un tono divertido durante toda la obra. Así lo entendió el público que, en discreta proporción, apostó por la velada teatral en las desapacibles noches del fin de semana alcaláino.

Entre este público, el propio director de la obra, Gerardo Malla, y figuras de relumbramiento en el teatro actual, como el actor Rafael Álvarez, el Brujo. Alcalá va descubriendo, de este modo, una parte de sus posibilidades en el terreno teatral, aquellas que derivan de su proximidad a la capital: autores y compañías velan sus armas en el Cervantes en vísperas de sus apariciones en los

escenarios de Madrid. Aficionados y profesionales del teatro, venidos de allí, comienzan a acudir a estas representaciones. Es deseable que, en la misma medida, el público local haga suya esta referencia a la panorámica teatral del momento que la programación del Teatro Salón Cervantes va permitiendo obtener.

TEXTO

AUTORÍA: Tirso de Molina
 ADAPTACIÓN: Louise Doutreligne (Francia)
 TRADUCCIÓN: Leonor Galindo-Frot

REPRESENTACIONES

ESPACIO: Teatro Salón Cervantes
 FECHAS: 17 y 18 de Octubre de 1993

PUESTA EN ESCENA

DIRECCIÓN: Jean-Luc Paliès (Francia)
 REALIZACIÓN: Fievet-Paliès/La Coupole (Francia)
 INTÉRPRETES: Claudine Fievet, Leonor Galindo-Frot, Eva Vallejo, Zazie Delem, Nathalie Ortega, Inna Clemente, Anouche Stbon, Rose Ruiz, Nadine Berland, Charlotte-Pascale Pose, Ana Benito
 PROGRAMACIÓN: Festival de Otoño 1993

OBSERVACIONES

El título completo de la obra es: *Don Juan d'origine por las señoritas del Colegio de Saint-Cyr en el año 1696 (inspirado en Tirso de Molina y la correspondencia de Madame de Maintenon)*. La representación del día 18 fue realizada en lengua francesa.

Una cautivadora muestra de imaginación escénica

¿Es posible imaginar, dado el actual estado del teatro en España, que una compañía francesa se presente en Alcalá de Henares -más tarde, en Madrid- recreando ante nosotros uno de los mitos teatrales más emblemáticos de nuestra historia dramática? ¿Cabe, en ese caso, esperar un tratamiento exquisito del texto clásico y una puesta en escena absolutamente sorprendente y singular en nuestros pagos teatrales? ¿Podríamos llegar a suponer, aún, que de la mencionada

representación resultara un bellissimo espectáculo y una auténtica lección de teatro? ¿Llevaría, finalmente, todo este encadenamiento de supuestos a unas conclusiones más bien negativas, avergonzantes incluso -vergüenza ajena- para los buenos aficionados al teatro, dado el contraste frontal con algunos montajes de textos clásicos frecuentes en España, incluido alguno de ellos -en insólito parangón con la pieza que comentamos- en la presente edición del Festival de Otoño?

Son reflexiones, las que anteceden, a las que no es posible sustraerse tras haber presenciado el magnífico trabajo que, bajo el título de *Don Juan d'origine (Don Juan de origen)*, ha llevado a cabo, en el Teatro Salón Cervantes, la compañía Fievet-Paliès en los últimos tres días.

El núcleo central del espectáculo, firmado por Louise Doutreligne, es -y no es- el texto de *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, de Fray Gabriel Téllez, antecedente dramático -pero no sólo eso, sino mucho más- del *Tenorio* de Zorrilla y de todos los Tenorios que, en el mundo del teatro, han sido. ¿Hay quien dé más, en un momento en el que nadie apuesta por Tirso, pese al auge de Lope y Calderón, y pese al éxito de *El vergonzoso en palacio* hace unas pocas temporadas?

Pues bien, este grupo francés se ha atrevido a rescatar a Tirso de Molina y, a dos semanas de la apoteosis ritual del *Don Juan zorrillesco*, ha proclamado en voz alta y sirviéndose del único lenguaje posible en el arte dramático -la perfecta conjunción de verbo y escenografía- las excelencias de un texto lleno de encantos, portentoso en las transiciones entre lo lírico y lo burlesco, lo aventurero y lo filosófico, perfecto ejemplo de comedia barroca y depurada muestra de drama universal y eterno.

Louise Doutreligne ha envuelto el drama de Tirso en los ropajes de un procedimiento -el del teatro en el teatro- que, si no enteramente original, sí resulta particularmente atractivo y, sobre todo, absolutamente pertinente a lo largo de toda la representación. Emprendida la escenificación de *El burlador* por un grupo de jóvenes residentes en un internado femenino francés de fines del siglo XVII, quedará plenamente justificada la composición del elenco por diez estupendas actrices, que se reparten la multiplicidad de personajes resultantes del doble plano teatral. La interpretación de los tipos clásicos del teatro barroco -el caballero y el gracioso, el rey y el villano- cobran de esta manera matices sorprendentes, mientras que la arrogante y temeraria figura del burlador bien podría ser el resultado de una obsesión femenina, con interesantes efectos psicológicos puestos de manifiesto por el excelente trabajo actoral llevado a cabo por cada una de estas consumadas intérpretes.

Se crea, además, un doble plano significativo, con resultados distintos derivados de cada uno de los códigos dramáticos empleados: la densidad y el lirismo del texto de Tirso se enriquecen a cada paso con la ironía desprendida de la situación dramática que lo envuelve, deparando abundantes momentos de fina comicidad. La dirección escénica no oculta en ningún momento el punto de partida inicial, y tanto el acento idiomático de las actrices como la presencia de una contrafigura de Don Juan que recita sus réplicas en francés, nos devuelve en todo momento al

punto de origen. Apoyadas en la ventaja de la doble ficción dramática establecida, el trabajo de interpretación se muestra explícitamente ante el espectador, y la creación de cada personaje y de cada escena se realiza a ojos vistas; el público queda entonces atónito ante la perfección del juego y percibe con nitidez los matices de un trabajo admirable. Los versos de Tirso -sonoros o delicados- pueden así ser enfatizados a partir de la convención aceptada, de forma que los fragmentos cimeros se depuran de todo peligro de afectación o anacronismo y los instantes más delicados quedan subrayados merced a la condición femenina del reparto. No estamos juzgando a partir de las versiones en lengua francesa ofrecidas en días sucesivos, pero es fácilmente presumible que, en ellas, las esencias teatrales del juego dramático resulten más reforzadas que mermaidas.

Don Juan d'origine es un despliegue de imaginación teatral, perfectamente transmutada sin solución de continuidad en un recital de imaginación escenográfica. Teatro muy moderno, basa sus encantos más recónditos en la creación de una imagería, en el desarrollo constante de una única y múltiple imagen escénica, visual y auditiva, plástica y sonora, cromática y compositiva. El espacio escénico es constructivista, inusual en nuestros usos teatrales de hoy, articulado en torno a un motivo único, el de la escalinata, tan funcional y sobria como imaginativa y fantástica. La música, un repertorio muy bello, marca bien las transiciones y es a veces delicado contrapunto de la acción. La luminotecnia acaba de componer, por contraste o por afinidad, los acordes de una sinfonía teatral que pone en juego todos los elementos dramáticos. Un aire ligero de ópera cómica se aviene muy bien con el tratamiento global aplicado por la compañía Fievet-Paliès/La Coupole al texto de Tirso. A su través descubrimos el origen de Don Juan. Excelente preámbulo -y sano desafío- para los interesantes montajes del mito que, en nuestro entorno, se avecinan en muy próximas calendas.

TEXTO

AUTORÍA: Zorrilla - Byron - Montherlant
 ADAPTACIÓN: Teatro del Azar

REPRESENTACIONES

ESPACIO: Plaza de los Santos Niños y aledaños
 FECHAS: 30 y 31 de Octubre de 1992

PUESTA EN ESCENA

DIRECCIÓN: Agapito Martínez Paramino
 REALIZACIÓN: Teatro del Azar (Valladolid)
 INTÉRPRETES: Francisco Mateo, Javier Juárez, Mercedes Asenjo, María Luisa Dapena, Marta Ruiz; miembros de grupos de Alcalá (Cantarello, Finikito, Grupo de Teatro del CEI, Miosotis, Mutación, Schola Cantorum)
 PROGRAMACIÓN: Fundación Colegio del Rey

Don Juan no es hoy Zorrilla

Este año, las representaciones denominadas *Don Juan en Alcalá* han constituido, sobre todo, un bello espectáculo teatral. El vallisoletano Teatro del Azar ha trasplantado a los gélidos y suntuosos decorados naturales inmediatos a la Plaza de los Santos Niños, una versión del mito debida al propio grupo, pensada -y representada ya varias veces- para lugares teatrales convencionales.

Por los entresijos del texto-tejido, en términos de Roland Barthes, han aflorado numerosos retazos de diferentes versiones artísticas, correspondientes a otras tantas recreaciones de las muy numerosas generadas por la leyenda del eterno seductor. Prescindiendo de cualquier indicio de temporalización anecdótica o de episódicas localizaciones, Teatro del Azar ha propuesto una reflexión en torno a los perfiles más lacerantes de la leyenda, insertando en ésta, junto a los consustanciales temas del amor indeterminado, la vida como frenético juego al borde del abismo o

el desafío a toda norma social, otros motivos como el incesto de reminiscencias byronianas, la voluntaria destrucción de la memoria o la aceptación del suicidio como alternativa liberadora.

Los referentes de tal complejo simbolizador han sido, en todos los casos, de carácter artístico. Tirso junto a Zorrilla, Byron junto a Montherlant han nutrido de contenidos un mosaico entre cuyas preciosas teselas escénicas han brillado fragmentos del *Don Giovanni* mozartiano, la fúnebre reflexión hamletiana ante la tumba de Ofelia, jirones del ritual carnavalesco y hasta un tétrico aquelarre de estética cinematográfica.

El director escénico, Agapito Martínez, ha logrado plasmar tal combinado en una puesta en escena con muchos elementos notables. Resulta, en primer lugar, acertado el aprovechamiento de pórticos y cancelas, fachadas y patios como decorados aptos para albergar los cuadros referidos a la casa del comendador, convento y casa de doña Ana, alcoba de la hermana de don Juan y panteón. Un elemento tan esencial para este tipo de representaciones como es la luminotecnia ha resultado plenamente adecuado para crear los ambientes oportunos y para salvar, con la ayuda del milagro de los micros inalámbricos y con el respaldo de una eficaz plástica en el vestuario, los inconvenientes de una puesta en escena realizada al aire libre y pretendidamente multitudinaria.

Especialmente brillante ha resultado la dirección actoral, atenta en todo momento a procurar una cuidada disposición de las figuras sobre el escenario, en composición casi pictórica, y a organizar las evoluciones y movimientos individuales y de conjunto con un esmero no ajeno a la técnica coreográfica. Buena prueba de ello han sido la escena de la seducción de doña Ana, eficazmente sugerida por el dúo bailado de *Don Giovanni*, las varias secuencias de esgrima o la evolución de personajes y ánimas en el cuadro final del cementerio. Tan convenientes condiciones han propiciado unas más que aceptables interpretaciones de los varios actores y grupos locales, todos vocacionales, incluidos en el reparto, así como unos magníficos trabajos de los actores principales, desde un convincente Francisco Mateo y un sobresaliente Javier Juárez hasta unas sugerentes intervenciones de Mercedes Asenjo, María Luisa Dapena y Marta Ruiz en sus respectivos papeles de Augusta, doña Ana y doña Elvira.

Con todo ello, Teatro del Azar ha ofrecido su propia recreación del mito, de tan intensa plasticidad como se ha descrito, pero al mismo tiempo sin especial sujeción a ningún determinado canon estético -ni tan siquiera al romántico, pese a lo que insinúa el programa de mano-, si no es a los dictados de un proceder muy representativo de este momento artístico finisecular, en el que el arte converge sobre sí mismo y el artista elabora sus creaciones desde y para otros universos intraartísticos. Postmodernismo, en síntesis, que transmuta sus objetivos de recepción, abandonando la trasnochada pretensión de impresionar al espectador por novedad o por efectismo, y procurando la presentación de una propuesta artística articulada en torno a un proceso mental de carácter reflexivo y materializada a través de un lenguaje artístico especialmente complejo, intensamente eficaz desde el punto de vista plástico y elaborado a base de signos procedentes de otros ámbitos de la creación estética.

Así las cosas, no cabe hablar de fidelidad a modelos precedentes, ni tan siquiera de la supuesta pertinencia de haber acentuado la eficacia dramática mediante la sonora plasticidad de fragmentos versificados, en vez de haber practicado prosificaciones rigurosamente fieles pero desprovistas de musicalidad. Huelga también considerar la adecuación argumental de las canciones, magníficamente interpretadas por la Schola Cantorum de nuestra ciudad, cuya sugerente melodía llenó de calor a cada poco una atmósfera excesivamente gélida. Ni procede, por lo mismo, hablar de recuperación anual de un rito que durante un siglo ha unido la fiesta de difuntos con la representación del drama de Zorrilla.

Sí debemos, por el contrario, atender al fenómeno receptivo, consustancial al arte dramático, a propósito del acto final, tristemente malogrado, no tanto por su ubicación en un espacio excesivamente reducido, cuanto por su emplazamiento ante un lugar que desciende progresivamente a partir del espacio escénico, invirtiendo el ángulo de percepción del público y acabando de cegar eficazmente la visión del espectador merced a una tupida cancela profusamente embutida de gruesos pilares de piedra, coronados de sendas bolas de singular poder de ocultación.

Sin duda, en las representaciones de este *Don Juan* ha predominado el mito sobre el rito, el espectáculo sobre la fiesta, el arte escénico sobre la técnica de implicación y captación del espectador. La calidad artística se contuvo en el recipiente único del escenario. Lo demás: pasacalles, charanga, carnaval, resultaron tan fríos como la vítrea atmósfera de noviembre, haciendo patente lo anacrónico de un intento que pretende organizar un ritual, de fúnebres reminiscencias, en el seno de una sociedad que ha convertido el recuerdo a los muertos en un floreciente complejo de intereses, en el que no faltan la cafetería de lujo, los lagos artificiales o el más plastificado confort de césped y mármoles.

Y..., para teatro, en noviembre, las cálidas y muelles butacas del Cervantes.

TEXTO

AUTORÍA: José Zorrilla

REPRESENTACIONES

ESPACIO: Plaza de los Santos Niños y aledaños

FECHAS: 31 de Octubre y 1 de Noviembre de 1993

PUESTA EN ESCENA

DIRECCIÓN: Guillermo Baeza

INTÉRPRETES: Pedro Mari Sánchez, Esther Rodríguez Caballero, Antonio Dechent, Antxón Jiménez Almonacid, Isabel de Antonio, Gonzalo Merelo, José Francisco García, Félix Donoso, José Manuel Ayala, Antonio Sáenz, Juana María Sánchez, Rosa Prádanos, María Luz Burgos, José Manuel Burgos, Ana Llorente, Antonio Ponce, Valentín Gascón, Diego Gómez, Víctor Agutera, Javier Torrenteros, Néstor Sánchez, Juan José Asenjo, Juan José Rabanal, Ángel García, Sisenando, Luis Benedicto, Carmen Jabonero; Grupo de Teatro del C.E.I.

PROGRAMACIÓN: Fundación Colegio del Rey

OBSERVACIONESIX Representaciones Itinerantes de *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla

Las excelencias del diván

Don Juan, entre el mito y el ritual

Hay conductas colectivas que se enquistan bajo la piel de los grupos sociales con firmeza tal, que acaban por convertirse, insensible pero inexorablemente, en ritos. En la circularidad que la reiteración de los mismos conlleva, el grupo codifica respuestas uniformes a problemas comunes,

con frecuencia supra-naturales, de cuya solución depende el propio ser de la colectividad, y cuya conceptualización adopta generalmente la forma del mito. Éste se convierte pronto en ejemplar alegoría de patrones de conducta determinados, a la vez que en eficaz instrumento de cohesión social.

El mundo antiguo inauguró una línea ininterrumpida de expresión del mito a través del ceremonial y, desde Grecia, a través del espectáculo dramático. Uno de los mitos más universales, el del *burlador*, toma cuerpo en el teatro de nuestro Siglo de Oro, y pasa -conservando siempre su impronta española- al rico caudal del arte occidental. Mozart y Byron, Dumas y Molière, ofrecen sendas recreaciones del seductor en sus respectivos lenguajes artísticos, próximos en todo caso a la configuración escénica de la propuesta elegida. Zorrilla, que tiene ante sí antecedentes hispánicos tan notables como Tirso o Zamora, acierta a conectar con las preocupaciones y medios del romanticismo una versión del tema envuelta en aderezos de éxito seguro. Su *Don Juan* supone, en cierto modo, el último estertor de los tratamientos dramáticos del mito centrados en el análisis del valor de éste. El esteticismo se adueña por completo del tema. Paradójicamente, su propio drama -la representación del mismo en torno a la fecha del día de difuntos- entra en la rueda inexorable del rito.

Resulta evidente que el pensamiento y la sensibilidad modernos han acabado de cegar toda suerte de ejemplaridad en la figura del Tenorio. Con su repetición año tras año parece rebrotar, en cambio, la inmensa fecundidad de su presencia en el campo de las artes escénicas. La reposición se convierte así en *recreación* y -como fue el caso del Teatro del Azar, el pasado año- en ella concurren elementos operísticos, musicales, literarios y dramáticos procedentes de las diversas manifestaciones artísticas.

No es el único camino. La fuerza de una tradición que, el año próximo, cumplirá ciento cincuenta años, se prolonga en un público que vuelve una y otra vez a la cita con lo conocido, al reencuentro con el texto zorrillesco, al placer de unas réplicas y unas rimas que se sabe de memoria, de unos personajes que le son familiares y de unos cuadros escenográficos a los que ha terminado por rebautizar, sustituyendo los títulos de Zorrilla por expresiones más directas.

Una y otra actitud, recreación y rito, tienen -deben tener- consecuencias fundamentales para la puesta en escena. Proponer al espectador nuevas lecturas del personaje o proporcionarle la imagen más prístina del Don Juan que conoce. Allegar connotaciones procedentes de la ópera, del verso, del esteticismo, de la postmodernidad, o verter sobre el escenario los efluvios más depurados del romanticismo del que fue poeta -y dramaturgo- nacional.

Otros condicionamientos planean sobre un proyecto como el que ya cumple una década en Alcalá. Aire libre, carácter multitudinario, especiales condiciones de alejamiento y perspectiva, imponen un tributo que no ha sido salvado por igual en todas las ocasiones. La opción de la fidelidad al drama zorrillesco sale perjudicada en este punto. Hacerlo llegar con nitidez y

diafanidad a varios cientos de personas ya supone empresa sólo para audaces. Será, si así acontece, un bello rito, un sugerente rito cívico.

Las excelencias del diván

La presente edición de las representaciones alcalaínas del *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, se han desarrollado el domingo y lunes pasado en la Plaza de los Santos Niños, en horario adelantado a las siete de la tarde, en medio de una acogida de público verdaderamente excepcional. Con la puesta en escena, en cierto modo espectacular, llevada a cabo por el equipo de Guillermo Baeza, las funciones del Tenorio se consolidan en Alcalá como una tradición capaz de conseguir, junto a niveles cualitativos muy notables, un extraordinario éxito de espectadores.

José Zorrilla, romántico reaccionario, pero romántico al fin y al cabo, gusta de situar a su protagonista en una esfera de irrealidad. El campo de connotaciones que, aludiendo a Don Juan, se desprenden del texto, gira obsesivamente en torno a lo diabólico, convertido el seductor en un infernal aliado de la suerte hasta que los cristianos arreboles de las mejillas de Doña Inés lo transforman en una víctima de la inercia producida en los que le rodean por su luciferina trayectoria anterior. En este ámbito se sitúan las coordenadas de un universo romántico por excelencia, inverosímil para el hombre de hoy, pero revestido de los más acendrados atractivos *teatrales* que el juego escénico es capaz de deparar. Aceptar el texto de Zorrilla tan fielmente como lo ha hecho la compañía dirigida por Guillermo Baeza implica beneficiarse, y someterse al mismo tiempo, a los efectos y pautas de una estética teatral regida por el concepto romántico de la teatralidad.

Una voluntad didáctica, bien acorde con el carácter popular a que obedecen las representaciones del Don Juan alcalaíno, parece haber sido el presupuesto básico en el planteamiento y ejecución de la presente edición. El director ha pretendido, antes que nada, que el público oiga, vea y entienda. Era el propio texto zorrillesco, en toda su integridad, el que debía ser ofrecido, con su carga completa de sonoridades verbales y de situaciones de efecto, y la transmisión de ese texto no debía sufrir merma alguna. Es más, los espectadores debían sentir los versos y conceptos del clásico tan próximos como lo permitiera la fidelidad al propio texto.

Superadas con gran acierto las condiciones iniciales gracias al eficaz despliegue de medios técnicos, se imponía establecer las pautas de lectura e interpretación de cada escena. El afán didáctico parece haber dejado sentir su fuerza también en este aspecto: el diálogo debía ser desgranado verso a verso, frase a frase; el sentido de cada palabra debía ser puesto de relieve con el verismo que sólo la naturalidad interpretativa puede ofrecer; las réplicas debían ser enteramente mimadas, aparentemente sentidas, convincentemente expresadas por los actores. La frontalidad y el efectismo quedaban de esta forma postergados. Los elementos verbales se tornaban enteramente

interactivos. El verso perdía así gran parte de su música pero, gracias a un punto de coloquialismo, resultaba enteramente diáfano y altamente comunicador.

Resulta sorprendente el grado de efectividad que, por este camino del verismo interpretativo, ha logrado conferir a ciertas escenas la línea establecida por Baeza. Donde la tradición de los donjuanes estaba ofreciendo diferentes grados de virtuosismo a partir de la interpretación efectista de escenas inverosímiles, el director consigue emocionar a públicos heterogéneos a base de inyectar dosis de realismo en escenas como la del convento o la de la quinta de Don Juan. El diván, las armas, cada uno de los elementos escénicos establecidos por Zorrilla, buscados y reconocidos después por todos los públicos que renuevan el rito, se tornan así profundamente significativos en la puesta en escena. El espectador obtiene de esta forma la más convincente escena del diván que pudiera desear.

El protagonista de esta línea de dirección escénica es, indudablemente, el actor. Guillermo Baeza demuestra creer ciegamente en las posibilidades interpretativas de sus actores y actrices. Estos pueden desplegar, a partir de las premisas establecidas, todo el caudal y todos los matices de sus recursos interpretativos. No resulta entonces extraño que el conjunto brille a una altura de sobresaliente. La mención de los principales resulta aquí imposible. Pero todos sentimos que Pedro Mari Sánchez es capaz de llenar con su presencia un escenario y capaz, al mismo tiempo, de las más conseguidas inflexiones en la encarnación de su papel. Que Antonio Dechent es un muy buen actor muy bien dirigido. Que Esther Rodríguez Caballero puede transmitir arrebatos líricos con una fuerza y emotividad realmente sorprendentes. Que Antxón Jiménez puede componer un personaje con una rotundidad y perfección plenamente convincentes. Y que Isabel de Antonio, dotada de actitudes ortofónicas portentosas, es capaz, además, de infundir en su personaje matices procedentes de su insondable profundidad de actriz. Junto al resto de actores principales, todos magníficos, velaron sus armas multitud de jóvenes actores, a veces en período de aprendizaje, también alcalaínos, en un espectáculo que mereció en su conjunto el rotundo éxito que logró recabar.

En clave de superproducción

Los signos externos con que el público devolvía las impresiones recibidas desde el escenario constituyen un muestrario, tremendamente elocuente, de las claves en que se cifró el éxito de la fiesta teatral, el cual merece ser calificado de rotundo. Los aplausos que sucedían a cada final de acto, las ovaciones y gritos con que un público mayoritariamente joven jaleaba a unos artistas dramáticos equiparados por una vez con los mitos juveniles de la música, los comentarios de admiración con que públicos tal vez no iniciados convertían el espectáculo dramático en centro de

su interés, obedecen en su conjunto a razones de planteamiento y ejecución de la puesta en escena en términos de absoluta diafanidad y de máxima aproximación a un receptor multitudinario.

A la atención del director escénico hacia los aspectos tecnológicos se debe una parte del éxito similar, cuando menos, a la labor del equipo artístico, tanto mayor si consideramos el carácter de fundamento y condición de aquellos para el logro de unas idóneas condiciones comunicativas.

El equipo de producción del montaje ha hecho gala de una generosidad a la que no estábamos acostumbrados en recientes ediciones. *Atrezzo* y vestuario pueden ser calificados de suntuosos, exentos de cualquier vestigio de esa ranciedad que suelen tener en ocasiones los trajes de época y, al tiempo, alejados de todo asomo de ornamentación excesiva o amanerada. Figurinistas y sastres parecen haber puesto en ello un empeño sólo posible desde la más apasionada ilusión.

La construcción del decorado es, antes que bella, tremendamente funcional. La suficiente elevación de las plataformas sobre las que se mueven los actores parece haber sido la condición obligada y previa a cualquier otro propósito. El resultado fue notoriamente aceptable, consiguiéndose óptimos niveles de visibilidad en cuatro de los seis escenarios establecidos, y una solución cuando menos airosa al desnivel que dificulta la visión del público ante la cancela de la Iglesia Magistral. Una vez salvado el problema de la recepción visual, el equipo de Guillermo Baeza ha podido recrearse en el diseño de los diferentes ámbitos escenográficos, beneficiándose correctamente de la plasticidad de los escenarios naturales, permitiéndose golpes de efecto tan notables como la apertura del muro en la escena del convite, manteniéndose en unos límites más convencionales en los actos centrales y consiguiendo una bellísima escenografía en la composición del cementerio.

Pero las bazas fuertes de esta lograda infraestructura teatral han estado constituidas por el sonido y la iluminación. Aquel era elemento esencial en una propuesta que había hecho del texto el eje principal de la representación; hacer llegar con nitidez cada sílaba del verso de Zorrilla a un público que esperaba precisamente esto, era cuestión de vida o muerte que, finalmente, se saldó con toda la brillantez que la eficacia puede deparar: ni efectos de viento ni interferencias de lluvia ni estruendos ambientales lograron deslucir un sonido perfecto, servido por una megafonía nutrida, dispuesta con tanta inteligencia como conocimiento del lugar teatral. No es cuestión, por otra parte, de medir en vatios de potencia las calidades de una iluminación convertida en estrella de la puesta en escena: baste decir que a la extraordinaria nitidez con que, incluso a distancia, se percibían hasta los más nimios elementos escénicos se añadió el sorprendente juego de unos transiciones luminosas cuya capacidad de discernir matices podría competir con el canon usual en las salas y locales cerrados.

Una temperatura benigna y estimulante, cuyos posibles rigores habían sido prevenidos además por el adelanto en varias horas con respecto a ediciones pasadas; una lluvia ligera que, jugando a veces con la afición del espectador, no llegó a mostrarse en ningún momento cruel; una brisa que recordó por momentos los orígenes del teatro como espectáculo al aire libre; y un público, muchos

públicos a la vez, jóvenes y adultos, habituales y ocasionales, conocedores y catecúmenos, todos imbuidos de idéntico respeto hacia un espectáculo realizado muy dignamente por y para ellos, acabaron de completar las razones de un éxito que coronaba así el premio a una edición del *Don Juan* alcalaíno tan inteligente como generosamente realizada.

TEXTO

AUTORÍA: Pedro Calderón de la Barca

REPRESENTACIONES

ESPACIO: Teatro Salón Cervantes

FECHAS: 9, 10, 11*, 12, 13, 15, 16, 17, 18* y 19 de Febrero de 1994

PUESTA EN ESCENA

DIRECCIÓN: Francisco Portes

REALIZACIÓN: Compañía Francisco Portes

INTÉRPRETES: Mariano Venancio, Carmen Robles, Arturo Acero, Emilio Marco, Aurora Romero, Mercedes Lezcano, Francisco Portes, Salvador Buero, Servando Carballar, Jesús Molina, Pablo Isasi

La palabra enfatizada

Pedro Crespo, en Alcalá

Con un excelente reparto encabezado por Francisco Portes, la compañía que dirige el propio primer actor representa en el Teatro Cervantes el inmortal drama calderoniano, con puesta en escena estrenada en la pasada edición del Festival de Teatro Clásico de Almagro.

Con *El alcalde de Zalamea* vuelve a la escena contemporánea una pieza teatral de primer orden, verdadero paradigma de construcción dramática según la fórmula de la comedia barroca, intensamente reforzada por el rigor conceptual del dramaturgo que lleva el género a su culminación.

Una perfecta exposición del código del honor vigente en el Siglo de Oro se aúna, en esta obra de Calderón, con la materialización de un universo dramático que reproduce en profundidad la estructura jerarquizada de la sociedad barroca.

Las irreductibles figuras de Pedro Crespo y de Don Lope de Figueroa, personajes vivos a fuerza de haber sido immortalizados en los escenarios de todos los lugares y culturas de la Era

Moderna, llevan a cabo -una vez más y para nuestro admirativo deleite- su sempiterno enfrentamiento, en las tablas, ahora, del coliseo alcalaíno.

La palabra enfatizada

En *El alcalde de Zalamea*, realiza Calderón de la Barca un rotundo alarde de rigor conceptual, inserto en la visión del mundo que caracteriza a la sociedad barroca. El drama es, entre otras muchas cosas, una magistral lección jurídica y una perfecta ejemplificación, a partir de una anécdota altamente llamativa, de los principios y reglas que conforman el código clásico del honor. El conflicto entre las jurisdicciones civil y militar, el proceso de ejecución de una sentencia en el límite mismo de la legalidad vigente, el derecho a la honra u *opinión* como privilegio inherente al estamento en el que se nace, hallan en los versos del clásico su más coherente exposición, en términos comprensibles y atractivos tanto para el ciudadano de ayer como para el hombre de hoy. El mismo núcleo anecdótico constituye, contemplado desde la perspectiva actual, una vívida disección del delito de violación y de sus consecuencias. En el drama, Calderón reflexiona y enseña, argumenta y demuestra con la más aplastante de las lógicas humanas. El didactismo se manifiesta también, ahora sentencioso, en los consejos que el prudente Pedro Crespo regala a su hijo cuando éste parte a servir al rey.

Genéricamente, *El alcalde de Zalamea* se inscribe en el tipo de las comedias *de villano*, uno de los núcleos argumentales en los que se sostiene el desarrollo de la fórmula dramática que, llevada a su apogeo por Lope de Vega en cimas tan emblemáticas como *El villano en su rincón* o como *Peribáñez*, es ahora elevada por su discípulo Calderón a las máximas cotas de rendimiento dramático. El labrador honrado, por supuesto, cristiano viejo, resulta de este modo asimilado a la rígida estructura de la sociedad barroca a través de una peripecia que le obliga a enfrentar su *status* con un sistema en cuya cúspide se halla el propio monarca.

Calderón adensa sensiblemente la carga de tensión dramática emanada del conflicto, limitando de forma notable la presencia de elementos líricos y accidentales a la trama, los cuales son sustituidos, en cuanto se refiere a mantener la fidelidad a la fórmula de tragicomedia, por un humorismo destilado de los chispeantes cruces de réplicas que se producen entre dos personajes de entidades tan compactas como son las de Pedro Crespo y Don Lope de Figueroa. La presencia de una segunda acción dramática se desdibuja y el conflicto aparece desarrollado a través de una trama articulada en dos períodos temporales, con sus correspondientes núcleos temáticos, separados ambos por la partida de la compañía de la población de Zalamea.

Francisco Portes y su elenco de actores realizan una labor interpretativa digna de todo punto, notable en ocasiones y coherente siempre, hasta en las limitaciones que esta actitud impone, con la línea escénica adoptada. En conjunto, la representación pone todo su acento en los aspectos

verbales del texto, haciendo de la palabra el elemento esencial en el juego dramático. El propio primer actor compone su personaje del ultrajado alcalde a partir de una amable naturalidad inicial que se desliza posteriormente hacia una crispación en las réplicas más trágicas, a base de dotar de verismo interpretativo a los distintos elementos textuales, renunciando desde luego a cualquier tentación de exageración de la sonoridad del verso o de hilvanar sus réplicas en el hilo brillante y pretencioso de la declamación. Estos rasgos, comunes en general al trabajo interpretativo de toda la compañía, tiene su causa y efecto en la disposición escenográfica adoptada, cuya base es un decorado volumétrico, casi constructivista, en el que el reconocimiento a la teatralidad clásica viene dado sobre todo por la plataforma que constituye el segundo nivel escenográfico. Un pozo desmontable, altamente simbolizador del elemento rústico, pone contrapunto al esquematismo del conjunto, mientras la colocación de una tarima en lugar central acaba siendo quizá el principal elemento perturbador de la disposición escénica más deseable. Reducido así sensiblemente el espacio de actuación, la frontalidad y el estatismo lastran con frecuencia el movimiento de los actores. Una luminotecnia profusamente utilizada, con el reparo del excesivo número y duración de las transiciones, acaba de configurar, junto a un vestuario acertado y unos efectos sonoros discretamente evocadores, los rasgos de una puesta en escena que, con ser notable, no acaba de poner de manifiesto -quizá, por voluntad explícita de la dirección escénica- toda la enorme carga de brillantez que el texto calderoniano es capaz de deparar.

Francisco Portes, gran actor y simpático hombre de teatro, viene realizando una más que estimable labor en pro de la recuperación y extensión de las principales piezas de nuestro teatro del Siglo de Oro. Así parecen corroborarlo, con su admiración y con su aplauso, los espectadores que han llenado el Teatro Cervantes durante el dilatado período en que *El alcalde de Zalamea* ha permanecido en la cartelera alcalaína.

16 *El Arquitecto y el Emperador de Asiria*

TEXTO

AUTORÍA: Fernando Arrabal

REPRESENTACIONES

ESPACIO: Antigua Iglesia de San Cirilo (del AET de la UAH)

FECHAS: 2, 3 y 4 de Diciembre de 1993

PUESTA EN ESCENA

DIRECCIÓN: Miguel Ponce

REALIZACIÓN: Teatro Iberoamericano

INTÉRPRETES: Miguel Ponce, Federico Castillo

PROGRAMACIÓN: Aula de Estudios Teatrales de la Universidad de Alcalá

Una apasionante ceremonia de la modernidad

Rehabilitación universitaria de sala y obra

El grupo que dirige el venezolano Miguel Ponce incluyó en el programa de la presentación madrileña de la obra -el pasado mes de octubre, dentro del Festival de Otoño- la siguiente consideración referida al creador de *El Arquitecto y el Emperador de Asiria*: "Autor maldito por méritos propios en el antiguo régimen". En realidad, los avatares del periplo español de esta obra muestran bien a las claras cómo dicha afirmación debe ser extendida casi por igual a los gobiernos de nuestra democracia.

Escrita en 1966, esta pieza fue estrenada de inmediato en París, bajo la dirección de Jorge Lavelli. El estreno español de la misma, diez años más tarde, en Barcelona, hace derramar ríos de tinta en la prensa de la época, generando una polémica que acaba con la retirada inmediata de la obra, ante la demanda que el autor se ve obligado a interponer contra la compañía de Adolfo Marsillach, quien había asentado su espectáculo sobre un texto no reconocido como definitivo por el dramaturgo.

El incidente es bien ilustrativo de la falta de delicadeza con que, en los mejores casos, se ha tratado en nuestro país a este español universal. Fernando Arrabal, creador español y en idioma castellano, cuenta, entre otros, con el prestigioso premio de la Academia Francesa, amén de varias menciones como autor "*francés*" más representado en el mundo. Broadway, Tokio, México y, por supuesto, París, se cuentan entre las grandes urbes que se honran con espléndidos montajes de sus obras. La novela, el cine, la poesía y el ensayo constituyen otras tantas facetas de la enorme capacidad creadora de Arrabal que aún permanecen casi desconocidas para el público español.

Ahora, el Aula de Estudios Teatrales de la Universidad de Alcalá de Henares produce este ciclo de representaciones de una de las más importantes obras del teatro español del siglo XX. Las funciones, dirigidas fundamentalmente a los estudiantes universitarios, pero abiertas a todos los aficionados teatrales de nuestra ciudad, contarán con el atractivo de una nueva sala, especialmente acondicionada para la ocasión, y asimismo incluirán sendos coloquios en los que, tras cada función, se abordarán las más relevantes cuestiones relativas al texto y a la puesta en escena.

El evento coincide con una labor anterior de recuperación del texto de *El Arquitecto y el Emperador de Asiria*, que había sido origen del conflicto en el frustrado estreno de Barcelona, y que desde la Universidad de Alcalá de Henares ha sido convenientemente fijado, de acuerdo con la voluntad del autor, y publicado en la revista universitaria dedicada a la investigación teatral en la que ya podemos considerar edición definitiva de la obra.

María del Carmen de Lucas, que ha llevado a cabo el trabajo de edición crítica del texto, escribe a propósito de la rehabilitación alcalaína de esta obra estrenada en los cinco continentes: "Arrabal, partiendo de la crueldad como expresión pura de la condición humana, organiza una ceremonia como única respuesta posible ante el absurdo del mundo. El Emperador reescenifica en este psicodrama el viaje alucinado de su vida, embarcado en su propia demencia; el lenguaje funciona como un juego, como una máscara diseñada para mantener el delirio de grandeza".

Una apasionante ceremonia de la modernidad

Enfrentarse a cualquiera de las numerosas creaciones artísticas (no sólo dramáticas) de Fernando Arrabal constituye un encuentro ineludible con la modernidad. Sus obras poseen la virtud de situar al espectador en una perspectiva necesariamente *actual* en la percepción del hombre y del universo, absolutamente ubicada en la punta de lanza del pensamiento moderno, radicalmente volcada sobre la clarificación del presente -y del inmediato futuro- del ser humano. En *El Arquitecto y el Emperador de Asiria* parecen conjugarse la ciencia antropológica con la reflexión filosófica, la fantasía creadora con la introspección psicoanalítica, la composición geométrica con el primitivismo prelógico de los inicios de la humanidad. El drama es una meditación, magistralmente transmutada en lenguaje dramático, sobre la vida y la muerte, los

mitos y la ciencia, la religiosidad y Darwin, la antigüedad y Freud. Temática y tratamiento (virtuosismo cuasi barroco, apoyado en el transformismo interpretativo de los personajes) convierten la recepción de la pieza en una apasionante aventura intelectual. El cuestionamiento de la divinidad, el complejo de Edipo, el sentido y razón de ser de la justicia, el papel de la vida sexual y afectiva, la revisión de los ritos tribales primitivos,... constituyen otras tantas sorprendentes ramas del rico árbol ideológico de la obra. El pensamiento antiguo y clásico, la crisis del cambio de siglo, la nueva visión del mundo deparada por el 68, recorren la trabazón compleja de este microcosmos sorprendente, verdadera cosmogonía de la modernidad. Se trata, en esencia, de un incontrovertible enfrentamiento entre la refinada intranscendencia de la civilización y el ingenuismo mágico y creador del *estado natural* rousseauiano.

El rito final de la antropofagia sintetiza, al cerrar el círculo estructural y conceptual de la obra, la unión de las más profundas líneas de la psicología humana, la lógica y el afecto, el consciente y el impulso, la condición *apolínea* y la condición *dionisiaca*.

Arrabal construye esta obra, verdadera perla de su firmamento creador, a través de un procedimiento esencialmente metadramático, sostenido por dos personajes polisémicos, envueltos en una suerte de delicioso fregolismo interpretativo, desde el que recrean continuamente nuevas personalidades que se superponen a su verdadera identidad. El hombre que, procedente de la civilización urbana, aterriza en una isla habitada por un único ser -el buen salvaje en estado puro- impone al hombre primitivo la práctica de unos juegos de simulación y figuración (se autoproclama Emperador de Asiria, nombrando a su compañero Arquitecto del reino) que van a permitirle objetivar su propia vida y recuperar el sentido de su personalidad psicopática, que es la de un ser frágil, sometido a los mecanismos y represiones de la vida social.

En el ejercicio de estos psicodramas, el Arquitecto irá iniciándose en las sutilezas y banalidades de una vida que no mejorará su estado natural, irá adquiriendo un vocabulario que se agotará en sí mismo, e irá, al tiempo, perdiendo su propia identidad, olvidando tanto sus poderes naturales como el valor de su limpidez original.

El ceremonial, la repetición de conductas prefijadas y dotadas de sentido únicamente en el seno del entramado social, como respuesta a-lógica del hombre a un universo privado a su vez de sentido racional, se convierte en el mecanismo fundamental del lenguaje dramático y de la progresión del conflicto. Finalmente, la recreación del juicio, alucinante proceso de depuración de la personalidad, acabará por materializar el proceso de autenticación que el Emperador había inexorablemente comenzado en su soliloquio anterior.

Susceptible de grandiosos montajes, plenos de la espectacularidad que mostraron en su día el de Tom O'Horgan o el del mismo Marsillach, la obra se pliega también a una puesta en escena desnuda, inserto en la retórica del teatro pobre. Esta es precisamente la opción elegida por el grupo Teatro Iberoamericano, que -deferente con la finalidad didáctica de su representación ante alumnos del Aula de Estudios Teatrales- convierte los recursos actorales en el verdadero centro y

motor de la obra, soporte de su desarrollo y código casi único de su expresión dramática. Verdadera pieza *de actor*, el texto pone continuamente a prueba la capacidad de retentiva y las dotes de interpretación de Miguel Ponce (el Emperador) y Federico Castillo (el Arquitecto), quienes hallan en su larga experiencia y en su sólida formación actoral los mejores recursos para afrontar brillantemente el reto. El dúo de excepcionales actores practica permanentemente una gestualización precisa en cada músculo del lenguaje facial, rotunda y acertada en el dominio del cuerpo. Su trabajo escénico, plenamente técnico, en la línea de excelentes mimos o de los grandes *clowns*, suscita la admiración decidida de los numerosos jóvenes, amantes del teatro, presentes en la representación. La puesta en escena se convierte de esta forma en una exhibición actoral, verdadera sinfonía interpretativa, en la que los maravillosos efectos de los que la obra es susceptible quedan obviados voluntariamente, resultando enaltecido el elemento gestual, elegido como signo fundamental del lenguaje escénico. Los elementos de vestuario y *atrezzo*, atenedos a la funcionalidad casi matemática que preside la composición del drama, articulan una auténtica poética del objeto, complemento indispensable de la poética del actor.

La palabra, que, junto con el gesto, es el otro soporte básico de la acción dramática, se manifiesta multiforme y proteica, bien a través de réplicas vivísimas entre los personajes, bien en forma de soliloquios en los que el Emperador deja traslucir, como en el *estilo indirecto libre* de la novela moderna, el hilo zigzagueante de su subconsciente, bien mediante la *relación* o presentación verbal de sucesos no realizados en escena, bien a través de fragmentos recitados y juegos formularios perfectamente coherentes con el carácter ceremonial de la forma dramática. Los intérpretes afrontan, hasta quedar exhaustos, las potencialidades dramáticas del lenguaje verbal a través de un continuo trabajo de matización de la voz, que les obliga a desplegar mil registros y tonalidades, haciendo de la palabra una gama paralela al gesto en la recreación de personajes y situaciones. Los actores miman, hablan y figuran constantemente, en un trabajo que los absorbe y los eleva al plano de dignidad que sólo los grandes dramaturgos saben incluir en sus textos. El actor se desborda, invade la escena y la sala, llena el espacio escénico con su presencia y con su gesto, incita constantemente la imaginación de los espectadores.

En el marco sugerente de la capilla de San Cirilo, con reminiscencias de la práctica casi degustativa de las *salas de ensayo*, la Universidad de Alcalá recupera así una tradición, que halla sus precedentes en el teatro áulico renacentista, de singular feracidad en la historia dramática española. La línea pasa necesariamente por la labor desarrollada en este campo desde la universidad norteamericana, en donde la sistematización de los estudios teatrales en el seno de planes específicos está nutriendo de grandes directores, intérpretes y técnicos los cuadros del teatro profesional. En esta línea, el Aula de Estudios Teatrales de la Universidad de Alcalá de Henares muestra una coherencia en la que teoría y práctica vienen a complementarse como partes de un todo común. El montaje de *El Arquitecto* y *el Emperador de Asiria* es un fiel exponente de tal proceder.

TEXTO

AUTORÍA: Edgar Neville

REPRESENTACIONES

ESPACIO: Teatro Salón Cervantes

FECHAS: 18, 19* y 20 de Septiembre de 1992

PUESTA EN ESCENA

DIRECCIÓN: Jaime Chavarrí

REALIZACIÓN: Compañía Cristina Higuera

INTÉRPRETES: Cristina Higuera, Joaquín Hinojosa, Tony Isbert

Un trabajo actoral consolidado

El atractivo encanto de la ranciedad

Para la reapertura de la temporada teatral en el alcalaíno Teatro Salón Cervantes, La Fundación Colegio del Rey apuesta por la arqueología. El próximo fin de semana se ofrecerán representaciones de una obra que conserva el encantador atractivo de ser teatro de otra época.

Edgar Neville, fallecido en 1967, es autor también de novela y ensayo, y realizó guiones cinematográficos como *Frente de Madrid* o *Novio a la vista*, pero la ocasión presente nos da pie para recordar especialmente su obra dramática, que incluye una docena de títulos y se extiende desde *Margarita y los hombres* (estrenada en 1934) hasta *La extraña noche de bodas*.

"Creo que el teatro es un modo literario o un entretenimiento". En esta declaración, respuesta del autor a quienes apostillan el éxito de *El baile* hablando de "teatro de evasión", hallamos buena parte de las claves constitutivas de la teatralidad de las obras de Neville: comedia que se pliega a los cánones de la *pièce bien faite*, tendente más a lo cómico que a lo crítico, y cuya referencia básica es el universo burgués, tanto en sus contenidos como en sus potenciales receptores.

La fórmula es común a dramaturgos como López Rubio o Ruiz Iriarte, cuya postura estético-ideológica, allá por los primeros años cincuenta, es bien diferente de la sostenida por las

realizaciones iniciales de Sastre y Buero, y puede ser iluminada por estas palabras del autor de *El baile*: "Afortunadamente, el Ministro tenía sentido del humor y comprendió que mi comedia no iba a destruir el Estado español, ni siquiera el Ministerio de la calle de Alcalá, sino que iba a dar salida humorística a unos humores contenidos en todos los contribuyentes".

El juego teatral de este tipo de comedia bien construida se asienta en el complejo de convencionalidades escénicas (desde el tiempo a las entradas y mutis), tan propias de un arte imaginario como lo es el dramático, que aquí llegan a constituirse en la verdadera razón de ser de lo teatral.

Los aficionados que acudan, de viernes a domingo, a presenciar las representaciones de *El baile* (obra de éxito desbordante en el tiempo de su estreno, allá por el año 1952) y llevada posteriormente a la pantalla), disfrutarán a buen seguro con las evoluciones de un diálogo literariamente impecable, salpicado de momentos de humor y pintiparado para el lucimiento de los tres conocidos actores (popularizados una vez más merced a la televisión) que componen el reparto. Podrán también regalararse con las exquisiteces de la *preciosité* escenográfica, pero no hallarán vestigios de las profundas innovaciones experimentadas por el lenguaje dramático en la segunda mitad de nuestro siglo. Al cabo, hay piezas arqueológicas que resultan extraordinariamente bellas y, por supuesto, el placer de dos horas de despreocupado paladeo intelectual, de sabor cierto y familiar, bien vale una visita al recinto del Teatro Salón Cervantes.

Un trabajo actoral consolidado

La visión del mundo materializada sobre el escenario es el primer elemento que se resiente ante el paso del tiempo por la obra de Edgar Neville titulada *El baile*. La trama se sostiene, en buena medida, sobre la persistencia de categorías mentales que asignan a los sexos papeles específicos y arquetípicos, a todas luces insostenibles desde la perspectiva de una mentalidad actual. Por eso, resulta difícilmente digerible un primer acto cuyo amable conflicto se centra en la edulcorada pugna entre el abierto coqueteo de la protagonista -resueltamente entregada a la selección del vestido con el que mejor gustar al elemento masculino en el baile de turno- y el dúo (entre grotesco y tolerante) formado por el marido y el amigo enamorado, quienes esgrimen constantemente el argumento de la autorización como posibilidad real de que las aspiraciones de la dama puedan llevarse a efecto. El acto es prototípico de lo que Juan Ignacio Ferreras denomina *comedia burguesa de evasión*: personajes que, de tan acomodados, resultan diferentes (y hasta frontales) al espectador de hoy, que dan por holgadamente resueltas las preocupaciones materiales y que desarrollan conflictos banales, carentes de sentido fuera del universo de merengue de sus personajes. La comedia, pese a lo que presume el programa de mano, no subvierte nada; tan sólo propone al espectador de su tiempo el juego, nada peligroso por lo declarado de su naturaleza, de

dar por supuestas unas relaciones basadas más en la ingenuidad que en la inocencia, tras cuya aceptación puede la escena entregarse a la consabida sucesión de situaciones y diálogos capaces de despertar más la complaciente sonrisa que la divertida carcajada.

La puesta en escena de Jaime Chavarrí salva airoosamente los escrúpulos derivados de la falta de una rabiosa actualidad y afronta la realización de la obra sin la menor concesión a cualquier tentación actualizadora que pudiera desvirtuar el texto de Neville; con un notable grado de fidelidad a la propuesta contenida en el guión literario del dramaturgo, tanto en la letra como en el espíritu. El espectador, pues, asiste a la representación de una obra cuyo presente discursivo se sitúa (en el último acto) en 1952, y que ha sido creada, estrenada y pensada para la sensibilidad del español de ese tiempo de posguerra.

La elección, por una compañía profesional, de una obra de este tipo supone cultivar con esmero las semillas, escondidas pero seguras, de las posibilidades de éxito teatral que la obra conlleva. En efecto, el montaje no desaprovecha la ocasión de exhibir a los actores con un elegante vestuario, especialmente variado y deslumbrante en el caso de la actriz; el decorado, de sencilla y funcional concepción (como lo requieren los avatares de la itinerancia de la compañía), hace recaer su preciosismo particular sobre un mobiliario refinado y una utilería perfectamente acorde con el pasatiempo preferido de los personajes: la entomología. La técnica actoral, manifiestamente cuidada, logra salvar con altura la responsabilidad de una primera parte basada en un diálogo que, muy pronto, ha dejado de interesar al espectador. Pese a leves inflexiones del tono general, Joaquín Hinojosa acierta en la caracterización de un personaje entre ingenuo, cómico y disparatado, mientras que Tony Isbert tiene más dificultades para transmitir el carácter de un marido que oscila entre la aburrida tolerancia y un apasionamiento más o menos divertido. Cristina Higuera exhibe un buen hacer en su faceta de bella dama, declaradamente coqueta y abiertamente seductora, siempre dentro de los límites de una decencia ambiguamente contestada.

El tercer acto constituye lo mejor de la obra y del montaje que vimos en el Teatro Salón Cervantes. Los protagonistas masculinos, ahora octogenarios, son perfectamente asimilados por los actores, cuyo ritmo de actuación parece también transformarse bajo las nuevas caracterizaciones, mientras Cristina Higuera encarna con acierto a una Adela púber, atractiva muestra de juventud y generosidad. La obra posibilita ahora una verdadera situación dramática que despierta resueltamente la risa del público ante multitud de equívocos, alusiones y comentarios humorísticamente seniles. El conflicto, aunque minimizado en toda la obra, queda ahora esbozado en grado suficiente como para despertar la ternura del espectador. Un final resueltamente feliz, dorado broche de toda *play well made* que se precie, deja en el espectador un agradable sabor de boca, apto para hacerle olvidar incluso la desmesurada duración de la primera parte o la artificialidad del primer entreacto, e, incluso, la excesiva intensidad de una iluminación incesantemente blanca, de carácter plano, o el escaso aprovechamiento del elemento musical, distribuido con cuentagotas a lo largo de la representación.

En *El baile*, las escenas evocadoras de los elegantes bailes de sociedad, el despliegue de vestuario a la moda de la época por parte de la actriz, la impecabilidad del diálogo, no consiguen disolver la barrera psicológica del público, nada interesado en el contenido de los mismos y un tanto desconcertado ante algo que no pertenece al mundo del teatro clásico ni al suyo propio. Pese a todo, resulta encomiable el empeño por rescatar la obra de un autor que, pasada su época, no ha encontrado acomodo en los escenarios españoles, ni durante la incontenible marea experimentadora del período de la transición política, ni en las ocasiones propiciadas más tarde por el rescate de obras aisladas de otros dramaturgos de su generación. Pero resultan aún más resueltamente plausibles las condiciones de absoluta seriedad teatral en que esta restitución se ha llevado a cabo, generando un trabajo dramático que, en su conjunto, reviste suficiente dignidad en el tratamiento por parte de unos profesionales que, individualmente y en conjunto, demuestran que lo son.

TEXTO

AUTORÍA: José Martín Recuerda

REPRESENTACIONES1º ciclo:ESPACIO: Teatro Salón Cervantes
FECHAS: 17 y 18 de Abril de 1993
CARÁCTER: Estreno de la puesta en escena2º ciclo:ESPACIO: Teatro Salón Cervantes
FECHAS: 27, 28, 29 y 30 de Diciembre de 1993PUESTA EN ESCENADIRECCIÓN: Guillermo Baeza
REALIZACIÓN: Producciones Teatrales Complutenses, S. A.
INTÉRPRETES: Guillermo Baeza, Isabel de Antonio, Antxón Jiménez AlmonacidOBSERVACIONESLas representaciones del 1º ciclo contaron con la presencia en la sala del autor de la obra, José Martín Recuerda

La apuesta feliz por un teatro recio

La apuesta feliz por un teatro recio

La representación de *El Caraqueño* en la noche de su estreno alcalaíno acabó por convertirse en un acontecimiento dramático muy especial. En el Teatro Salón Cervantes, una nueva compañía teatral iniciaba su andadura por el mundo azaroso de la escena profesional y, en el que era su bautismo de fuego, recibió del numeroso público los máximos galardones que conforman el

verdadero éxito: un seguimiento entregado de la obra y unos restallantes aplausos al final de cada acto.

El ambiente de butacas y pasillos, vibrante de animada expectación, contaba con la presencia de figuras señeras en la historia reciente del teatro español. Entre ellas, dos nombres que resumen toda una época y una tendencia: José Martín Recuerda, autor de la obra, y Lauro Olmo, testigo feliz en esta recuperación de una obra prototípica de toda la producción dramática *realista*.

El éxito del reestreno de *El Caraqueño* es el justo premio a una actitud decididamente valiente y arriesgada de la compañía que dirige Guillermo Baeza. El grupo apuesta por un drama fuerte, un teatro de contenidos, en un momento de desorientación general en el que el mundo de la producción dramática está dominado por una frivolidad más o menos lúdica o por las sucesivas recreaciones de obras clásicas bajo un propósito nada fiel, disimulado bajo el dudoso marbete de *postmodernidad*. Bien al contrario, Producciones Teatrales Complutenses ha ofrecido una lección de respecto absoluto al texto dramático, realizada desde el estudio minucioso de las claves teatrales ofrecidas por el autor.

El empeño comportaba además el riesgo de haber elegido una muestra genuina del teatro de la palabra, en el que el diálogo se convierte en elemento primario de los elementos escénicos, a cuyo través se destila, desde el escenario a la sala, el progreso de la acción. Por ello, ésta fluye lenta, reposada, discursiva; la historia y el conflicto se transmiten a través de cada réplica y el gesto acompaña subsidiariamente al habla de cada uno de los interlocutores. La articulación y el tono de los actores se convierte de este modo en el recurso interpretativo fundamental y el trabajo de los actores se torna sumamente arriesgado a base de mantener, durante largos minutos, al público pendiente de sus palabras. Obra de actores, pues, ésta, que exigía de los tres que componen el reparto unos niveles de saber hacer y de temple escénico a los que el conjunto hace frente con una completa seguridad en sus posibilidades. Resulta ingente la actuación de Guillermo Baeza quien, en la obra que él mismo dirige, representa un papel que le obliga a estar ininterrumpidamente en escena, consiguiendo plasmar un trabajo sobresaliente en ritmo y en matices. Antxón Jiménez se pliega muy bien al carácter más plano de su personaje, al que consigue dotar, sin excesivos alardes ni efectismos, de una autenticidad y convicción que son sus mejores cualidades.

En este teatro, eminentemente verbal, desempeñan una función de primer orden los elementos que Lope, en su *Arte Nuevo*, llama *relaciones*: el relato aproxima al presente del espectador momentos anteriores a la propia acción, sustituyendo a los juegos temporales tan usuales en el teatro y el cine últimos. Este teatro se convierte así en ejercicio privilegiado de la narración oral, en el que el actor ha de poner en juego sus mejores dotes de narrador, recuperando de este modo el arte más antiguo y cotidiano del mundo: la transmisión, mediante la palabra desnuda, de los tesoros de la memoria colectiva y de las verdades de la vida. En la obra que comentamos, Isabel de Antonio ofreció un recital de la mejor técnica del relato oral, con el que culminó una noche de aciertos interpretativos mucho más que brillante. Esta actriz controla perfectamente los recursos

expresivos de gesto y voz, y sabe matizar su entonación con una inteligencia sorprendente. Sus réplicas resultan igualmente atractivas cuando transmite dureza y resolución que cuando ruega mendigando la ternura que la vida ha ido negando a su personaje. Cuando al final de un largo monólogo nos dice: "Te conté mi historia. La mejor historia de mi vida", Isabel de Antonio se había hecho acreedora al mejor aplauso interpretativo de toda la temporada en el Cervantes. El gusto moderno ha eliminado las ovaciones entre escenas: es lástima, pero Guillermo Baeza recogió, tras otro primoroso monólogo final, los bravos que todo el conjunto había merecido con creces durante toda la noche.

Tan excelente trabajo teatral, detrás del cual se adivina una seriedad y dedicación por desgracia poco comunes, justifica la seguridad con que la compañía aborda, en crudo y sin actualización edulcorante, la puesta en escena de un texto quizá excesivamente anclado en el momento histórico en el que se escribe y algo discordante, por lo mismo, con la sensibilidad del público más joven de hoy día. El director, coherente con la estética predominante en la generación de Martín Recuerda, plantea la escena como universo autónomo, completamente al margen del espectador, en el que los personajes viven intensamente sus propios conflictos. Desde los principios del naturalismo interpretativo, se lleva a cabo una comunión absoluta entre personaje y actor. Se adopta una escenografía realmente afortunada, que conjuga las exigencias realistas y funcionales (separación de varios planos de actuación) con un leve esquematismo muy del gusto actual. En la segunda parte, el director realiza un despliegue de signos escénicos, en el que objetos y mobiliario, prendas del vestuario y pinturas del tatuaje, arena del suelo y hierro de la cancela emiten una atractiva variedad de sugerencias sobre el espectador. Una acertada luminotecnia que acota los dos diferentes momentos de la acción y unos efectos musicales tan variados como bien seleccionados completan las principales líneas de un trabajo que no desmerece ni un ápice de la importancia del texto elegido.

Noche feliz para el teatro alcalaíno y para el teatro español más reciente. La compañía que ha rescatado esta pieza de José Martín Recuerda ha rendido al autor -y al *realismo social* de los años sesenta- el homenaje que la justicia dramática está debiendo y negando a tantos y tantos autores de nuestro pasado reciente y de nuestro presente teatral. Tal homenaje no cabe más que en la actitud que ha animado el trabajo de este grupo: entrega sin límites al texto adoptado y fidelidad absoluta a las inmensas posibilidades en él contenidas.

Una reposición de calidad

Hace exactamente cien años, en el estreno de *La señorita Julia*, acaso la más importante obra del naturalismo teatral, se quejaba su autor, August Strindberg, de la resistencia de los actores a interpretar *para el público*, y no de cara al público, como era costumbre en la arcaica práctica

teatral anterior. La demanda de que el actor muestre la espalda cuando la *naturalidad* escénica así lo requiere se convertía de este modo en el símbolo de la reivindicación de la teatralidad contemporánea, inicio del concepto de teatro actual.

Como emblema de la asunción de este credo estético, el telón se abre, en la reposición de *El caraqueño*, sobre una escena que muestra de espaldas, rasgueando su guitarra, al Emilio, protagonista de la obra. El actor que lo interpreta, Guillermo Baeza, dirige también la puesta en escena y mantiene su principio de modo coherente a lo largo de toda la representación.

El denso drama de José Martín Recuerda, incluido en la creación de los llamados dramaturgos *realistas* de los años sesenta, inflama su estética naturalista en la explosiva presión ejercida sobre el autor y su entorno por la circunstancia político-social concreta que contempla el momento de su composición. El conflicto se articula a base de círculos concéntricos, a partir del núcleo individual de una convivencia imposible padre/hijo, ampliado -a través de una oposición generacional- hasta el enfrentamiento irreductible de dos visiones del mundo, dos actitudes ante la vida y ante la concreta realidad histórica del franquismo, transportadas finalmente al ámbito colectivo y nacional.

El dramaturgo se ciñe así a los imperativos censoriales de la posguerra, envolviendo en una anécdota particular el verdadero drama español de su tiempo. La fuerza de este último rompe frecuentemente las angostas paredes de su envoltura, y sobre el escenario restallan latigazos y saltan chispas que van más allá de la historia personal de Emilio y Gabriel. Es esa fuerza subyacente la que tiñe de aspereza verbal y de violencia física el ámbito de la escena, generando un conflicto que se hace universal por su autenticidad histórica. A modo de esperanzada solución, el personaje de Paula dará una respuesta afirmada sobre la rebelde clarividencia del hijo, pero sin recurrir, como él, al destierro voluntario como fórmula de huida.

El diálogo funciona como elemento centrífugo, globalizador, que aglutina y describe todo un contorno espacio-temporal superpuesto al momento dramático de la acción. Este empleo de la palabra confiere al naturalismo del teatro de posguerra -del que este drama es excelente muestra- un carácter *explicativo*, en el que las causas y efectos son cuidadosamente mostrados, dotando al principio fundacional de esta escuela artística -influencia del medio en la conducta del individuo- de una dimensión política manifiesta.

Por lo demás, la función transcurre con la fluidez admirable de aquellas obras que han sido, en cierto modo, *repertorizadas*, circunstancia por desgracia poco frecuente dadas las condiciones de la producción teatral española de hoy. Por eso, es más loable aún que la compañía Producciones Teatrales Complutenses nos ofrezca -depurado por una práctica notable desde la fecha de su estreno- este producto en el que los intérpretes hacen suyos a sus personajes, cuya figuración han perfeccionado tan ostensiblemente que matices y silencios llegan a ser tan elocuentes como las propias y bien sostenidas réplicas verbales.

TEXTO

AUTORÍA: Paloma Pedrero

REPRESENTACIONES

ESPACIO: Teatro Salón Cervantes

FECHAS: 21 y 22 de Mayo de 1994

PUESTA EN ESCENA

DIRECCIÓN: Danilo Nieto

REALIZACIÓN: Tántalo Teatro

INTÉRPRETES: Luisa Gavasa, María José Moreno

Dos mujeres en libertad

El color de agosto, obra que acaba de ser representada en el Teatro Salón Cervantes, es un drama denso. Su autora, Paloma Pedrero, escribe desde su posición de mujer un teatro por y para mujeres, que habla con diaphanidad del mundo de las mujeres de hoy.

De esta postura, ante todo ética, nacen las principales calidades del drama. Dos personajes femeninos, dos mujeres de hoy, colocadas en una situación dramática única, autónoma, exclusivista, se comportan y se expresan con un grado de libertad, de autenticidad, poco frecuente en nuestros escenarios. En el drama de Paloma Pedrero no hay sombra de convencionalidad, de sumisión del ser femenino a un universo exterior ordenado por y para los varones. Los dos personajes, María y Laura, Laura y María, se mueven en un mundo (el de la escena) cuyo único referente es la presencia de la otra, de la amiga, de la compañera entrañable, de la rival, de la casi enemiga.

El punto de partida, un reencuentro tras prolongada ausencia, propicia un desarrollo dramático simple, homogéneo, estructurado en una sucesión de circunstancias con las que la autora, apoyada en el poder condensador de las unidades clásicas, comprime un conflicto cargado de alusiones, de recuerdos, de momentos retroactivos que van exponiendo ante el espectador los antecedentes de una confrontación que se antoja resumen de dos vidas. Lejos quedan los años de convivencia

juvenil y, en lontananza, la sombra de un hombre que enlaza un pasado y un presente comunes. El futuro compartido se tornará, no obstante, imposible. Las mujeres se destrozan mutuamente, en una suerte de psicodrama sostenido por un verbo lacerante y cruel.

Considerada desde una óptica exclusivamente teatral, *El color de agosto* es una obra de corte tradicional. El diálogo, el intercambio constante de réplicas cargadas de amor y odio, de recuerdos y confesiones, se convierte en el elemento principal de su lenguaje escénico. No están explotados otros de los muchos componentes del arte dramático y la misma gestualidad de las actrices responde esencialmente a una finalidad subsidiaria con respecto a la transmisión del componente textual. El elemento verbal lo llena todo. Como complemento de aquel, la dirección escénica subraya el desgarrar psicológico al que se someten recíprocamente las dos mujeres mediante un proceso de desordenación escénica, que acaba por alterar completamente la ordenada placidez de un espacio sembrado finalmente de despojos físicos y de fragmentos de personalidades heridas.

Los valores teatrales de la pieza provienen del carácter sintético, adensado, de la comunicación dramática que propone al espectador y, sobre todo, del interesante reto que, como ejercicio interpretativo, plantea a las actrices. El texto contiene todos los tonos, matices e inflexiones propios de un proceso actoral completo, así como una pluralidad de momentos rítmicamente diferentes. Interpretar *El color de agosto* se convierte en una buena demostración de técnica actoral y las dos actrices, Luisa Gavasa (María) y María José Moreno (Laura), cumplen muy notablemente su tarea, sin un momento de vacilación en su labor ni de infidelidad a las directrices establecidas por el director, Danilo Nieto de Losada. Éste por cierto, ha acentuado en esta versión escénica del drama, sensiblemente distinta a la presentada tiempo atrás en el teatro Alfíl, los tonos secos y sobrios del conflicto, a través de un juego escénico en el que destacan con nitidez los perfiles más ásperos de la particular tragedia de cada personaje. Han perdido de este modo intensidad escenas como la del baño en la fuente o la del embadurnamiento policromo. Por este camino ha evitado los crescendos emotivos y las extraversiones estridentes, con lo que, de paso, ha contribuido a enfriar notablemente la atmósfera candente, de calor y de color, que el espectador podría con razón haber esperado de una temática bien connotada por el título de la pieza.

TEXTO

AUTORÍA: Lope de Vega

REPRESENTACIONES

ESPACIO: Teatro Salón Cervantes

FECHAS: 21, 22, 23* y 24 de Enero de 1993

PUESTA EN ESCENA

DIRECCIÓN: Francisco Portes

REALIZACIÓN: Compañía Francisco Portes

INTÉRPRETES: Marisa de Leza, Arturo Acero, José Cardif, José Antonio Fernández, Francisco Portes, Aurora Romero, Pedro Civera, Emilio Mango, Pilar Lambarri, Alejandra Guerrero, Noemí Martínez (arpa)

PROGRAMACIÓN: Ciclo 5 *Lopes* 5

Lope se hace aplaudir

Las representaciones de *El perro del hortelano* en el Teatro Salón Cervantes han contado con una notable asistencia de espectadores, tanto en las sesiones matinales, dedicadas al público juvenil, como en las funciones de tarde y noche llevadas a cabo durante el fin de semana.

El mejor elogio que puede hacerse del espectáculo es decir que, a su través, hemos podido disfrutar del teatro de Lope. *El perro del hortelano* condensa en sí gran parte de las esencias de uno de los sectores temáticos de la comedia barroca, fórmula que, como es sabido, es materializada por el gran dramaturgo madrileño, quien la convierte en instrumento estructural y expresivo capaz de generar una enorme cantidad de variantes temáticas y situacionales sin que merme por ello la calidad artística de las producciones.

La obra es un prodigio de dinamismo dramático y de gracia en cada uno de los elementos que la conforman. A fuerza de dar por descontadas las bellezas literarias del buen teatro, podríamos haber olvidado que, en la comedia clásica, la palabra es fuente inagotable de recursos conformadores, en el plano lingüístico, de aquello que ha dado en denominarse *teatralidad*.

Escuchar a Lope es redescubrir un número infinito de tales recursos, desde las excelencias de la polimetría (¡qué variedad de excelentes sonetos en esta obra!), hasta los juegos de palabras, pasando por los destellos humorísticos, las sutilezas expresivas y la increíble variedad de registros empleados en los parlamentos y réplicas de los personajes. Y, sobre todo ello, la fértil recurrencia del *concepto*, transmutado aquí en ejercicio de ingenio que, aunque heredado de la tradición poética castellana, adquiere en el universo literario del Fénix una agilidad y frescura que nos cautivan a cada paso.

El juego dramático se establece a partir de un núcleo de opuestos articulado en torno a la pareja amor/celos, desarrollada en una extensa gama de variantes que van del más lógico "celo porque amo" al cautivador "amo porque celo". Estos son los polos entre los que se mueven los afectos de la condesa Diana hacia su secretario Teodoro, implicando en el conflicto a Marcela, su criada, y a los pintorescos marqués Ricardo y conde Federico. Lope profundiza hasta lo increíble en los matices de un sentimiento amoroso desarrollado, sin embargo, en el estricto ámbito de una convencionalidad de raigambre esencialmente literaria, aunque la capacidad introspectiva del autor es tan portentosa que podemos acabar pensando en la propia experiencia biográfica de Lope como escuela del amor en donde tanto aprendió el Fénix. Al núcleo principal se unen otras líneas temáticas tan significativas en la psicología colectiva de la época como el juego apariencia/realidad, genialmente metaforizado en el valor convincente de un idioma griego simulado, que ilumina las claves de la aceptación de Teodoro en un estamento no permeabilizado a individuos de inferior condición.

No son ciertamente menores los valores intrínsecamente teatrales que el trabajo de la compañía de Francisco Portes permite entrever en el texto del clásico. La intriga, de subyugante atractivo, que se desdobra sobre sí misma hasta el último tercio de la obra, desplegando nuevos motivos que aguijonean hasta lo indecible el interés del espectador (conjura contra Teodoro, aparición súbita del conde Ludovico como elemento resolutorio de la trama), tiene su digno correlato en una alternancia de entradas y mutis tan sabiamente dosificados que los hubiera firmado con gusto el propio Calderón. El humor situacional no ensombrece al deparado por los recursos verbales: así, cuando escuchamos la serie de nombres de rufianes, a cuál más expresivo, o cuando somos regalados con un ingeniosísimo recetario de remedios aplicados por los amantes-boticarios, nuestra capacidad de admiración alcanza el más difícil todavía, y el público interrumpe sin poderlo remediar un discurso o una réplica desde las que Lope (su texto y su obra) reclama y recaba las más calurosas salvadas de aplausos.

Es en este punto donde el buen hacer del director escénico se empaña levemente a causa de un planteamiento contradictorio en cierta medida: en efecto, la convención de "teatro en el teatro" que el montaje propone desde el comienzo (y que Lope admite de tan buena gana como que lo suyo es puro juego teatral) no halla continuación en propuestas de complicidad al espectador, ya predispuesto a ellas desde el comienzo y deseoso de quebrar la frontalidad impuesta al

movimiento de actores. El teatro de Lope, pleno de guiños al público, aceptaría -y agradecería- las miradas interpeladoras del actor o que éste dirigiera al público la lectura de los párrafos de una carta o las confidencias de un soneto amoroso. La fogosidad del juego dramático es parcialmente enfriada por el mantenimiento a toda costa de una cuarta pared, de la que se prescinde sin embargo en los cortes y ralentizaciones añadidos a la acción en la puesta en escena de Portes. Queda cierta sensación de frialdad en el ambiente y ni siquiera el buen trabajo de Arturo Acero consigue traspasar del todo la barrera del distanciamiento.

El resto del elenco brilla a gran altura, con una atractiva interpretación de Marisa de Leza, unas convincentes apariciones de José Cardif -en las que la obra parece remontar el vuelo- y unos matices interpretativos bien diferenciados en el resto, que consiguen dotar a la acción de rasgos grotescos de buen gusto. José Antonio Fernández no tendría más reparo que el de su excesiva contención, bien patentizada en los pasajes de mayor tono lírico.

Verdaderamente, es este uno de los puntos candentes de la interpretación de nuestro teatro clásico. Es innegable que propuestas como la presenciada en el Cervantes aproximan al público de hoy un universo expresivo ciertamente diferenciado de la sensibilidad actual, pero no es menos cierto que el juego de la versificación constituye uno de los elementos artísticos más genuinos y atractivos de las obras clásicas. Comprendimos el esfuerzo de aproximación del teatro clásico a públicos tan dispares como los que han asistido a estas representaciones, y aún aceptamos la presumible razón didáctica que subyace a estas líneas interpretativas; pero nos hubiera gustado regalarnos con la música cadenciosa de las décimas o con el ritmo vibrante de los romances. Echamos de menos el verso de Lope.

Ello no obstante, el genio hizo valer sus razones y el público premió con encendidos aplausos la labor de un equipo artístico cuya cabeza visible (y viva) sigue siendo Lope.

TEXTO

AUTORÍA: Fernando Fernán Gómez

REPRESENTACIONES

ESPACIO: Teatro Salón Cervantes

FECHAS: 5 y 6 de Noviembre de 1992

PUESTA EN ESCENA

DIRECCIÓN: Gerardo Malla

REALIZACIÓN: Pentación Espectáculos

INTÉRPRETES: Rafael Álvarez "El Brujo", Javier Cámara, Jesús Bonilla, Jesús Fuente, Olga Margallo, Jorge Amat, Carlos Bernal, Andoni Gracia, Iñaki Arana, Gonzalo Merelo, Enrique Ciurana, Irene Sanz, Rosa Estévez, Vicente Parra, Juan Viadas, Emma Cohen, Isabel Serrano, Francisco Portillo, Luis Barbero

OBSERVACIONESEl título completo es: *El Pícaro, aventuras y desventuras de Lucas Maraña*. La obra había sido estrenada el 24 de Julio de 1992, en esta misma sala

Entre el mimetismo y la gratuidad

El difícil reto de un género periclitado

Como es bien sabido, la novela picaresca surge como género a través de un proceso que, en lo esencial, tiene su inicio en la aparición del *Lazarillo* y su materialización, dentro de la serie literaria, cincuenta años más tarde, cuando Mateo Alemán hace suyo el molde y crea, en los albores del claroscuro barroco, el atractivo y sesudo protagonista de su *Guzmán*. Desde entonces, el género picaresco surtió de desenvueltos antihéroes el brillante mundo literario del Siglo de Oro

y muy pronto realizó, desde el campo de la narrativa, interesantes guiños destinados al ámbito teatral.

Alguna de las novelitas afines, como *La Lozana*, adoptó incluso la forma dialogada como cauce expresivo fundamental y no es de extrañar, por tanto, su recuperación para el teatro gracias a la intervención afortunada del genio de Rafael Alberti.

Por su parte, *El Lazarillo*, enseña del género, ha conocido repetidas tentativas de transposición al plano dramático, alguna de ellas verdaderamente notable y debida, además, a parte del equipo creador y artístico que ahora presentan este *Pícaro* en el Teatro Salón Cervantes.

Rafael Álvarez, que encarna de nuevo al pícaro de la historia, es tan sólo la primera figura de un reparto cuya amplitud resulta sorprendente en estos momentos y que parece relacionada con el variado plantel de entidades que intervienen en la *superproducción* del espectáculo.

El autor no necesita presentación, ni en el campo teatral ni en el cinematográfico. En efecto, el nombre de Fernando Fernán Gómez ha quedado asociado a éxitos como los de *Las bicicletas son para el verano* o *Los domingos, bacanal*. En el campo de la picaresca se ha mostrado como una autoridad artística por sus adaptaciones para el teatro y la televisión. Esta vez, sin embargo, anuncia: "Lo que les ofrecemos a ustedes es, sencillamente, un trabajo teatral que sin ser adaptación de ninguna novela picaresca española concreta, intenta trasladar ese género de las páginas del libro al ámbito del escenario." De las excelencias dramáticas de tal intento el público alcalaíno tendrá una muestra en las representaciones de estos días. Un público que, por otra parte, ha tenido ya la oportunidad de presencias, el pasado julio, el estreno de esta obra en el Teatro Salón Cervantes.

Entre el mimetismo y la gratuidad

En la representación de *El Pícaro, aventuras y desventuras de Lucas Maraña*, la subida del telón nos sitúa de súbito, a partir de una composición bellamente conseguida desde el punto de vista pictórico, ante una escena que parece arrancada de la paleta de Murillo: los tipos y estratos más menesterosos de la España barroca, abigarradamente dispuestos en torno a la conventual sopa boa, componen un retablo plenamente expresivo del reverso de aquella medalla profusamente reproducida en los retratos de corte velazqueños.

Es el primero de los muchos elementos preciosistas con que cuenta la representación de un texto escrito sobre la picaresca, sin haber dado con las señas de identidad del género, y compuesto desde una perspectiva fallidamente autónoma y vagamente actual, sin haber logrado tampoco la suficiente entidad diferenciadora como creación dramática.

La figura de Lucas Maraña surge inmediatamente de entre el conjunto con la intensidad inconfundible que el mejor Rafael Álvarez sabe imprimir a sus personajes y sus palabras de

presentación aluden enseguida a la terrible división establecida en la sociedad de la época por la poderosa frontera del hambre. Es sólo un motivo, un aderezo más: a partir de aquí, el hambre será más pronunciada que sentida, más aludida que representada. Su posible eficacia dramática -tan bien probada en nuestros relatos picarescos- quedará irremediabilmente diluida en un texto que también engulle, pero no digiere, escenas tan memorables en sus creadores como la consabida narración de los orígenes del pícaro, el cervantino patio de Monipodio o los banquetes entre parejas de amantes al estilo de Lozana, pero que aquí pierden fuerza y motivación, hasta convertirse en desdibujadas sombras de las originales.

El hilo argumental que pretende ensartarlas no es ni deja de ser original, ni se sostiene por sí mismo, ya atendamos a su circularidad mal resaltada, a su itinerancia más verbal que escénica, o a unos motivos de tan dudoso nuevo cuño como la pasión por el juego o la recurrencia al poder de la luna de mayo, usados y tirados con la misma despreocupación que los convierte en irrelevantes.

Idéntica falta de pertinencia preside la utilización dramática de los recursos por parte de una dirección escénica que ha contado con tantos como ha querido, en un alarde de erudición artística tan dilatada como la concurrencia de medios con que el montaje parece contar. Luces, música y vestuario poseen tanta belleza individual como falta de coherencia colectiva. Cada detalle de la utilería, cada diseño del movimiento actoral -incluido el número, más coreográfico que teatral, de la exhibición de esgrima en la más confusa secuencia de la obra- son admirables por su valor estético, pero a efectos dramáticos podrían muy bien haber sido de otra manera.

Provisto de un numeroso plantel de actores, algunos de ellos de sobrada calidad y demostrada experiencia, la dirección escénica parece apostar por eludir la imposición de un patrón o criterio común, resultando de ello que las actrices griten a veces inconvenientemente, que Javier Cámara, el hermano portero, exhiba una dicción excesivamente veloz y por momentos ininteligible, que Jesús Bonilla no consiga dotar de personalidad a su personaje hasta el final de la obra y, finalmente, que el buen hacer de Vicente Parra constituya sólo un aspecto menor de todo el conjunto. En esta línea de libertad interpretativa, Rafael Álvarez "El Brujo" se convierte en el soporte de toda la obra, merced a una interpretación sorprendentemente rica en inflexiones de voz y gesto, inconmensurable en la transmisión de matices y tremendamente eficaz en la comunicación inmediata con el espectador. Al igual que texto y puesta en escena, tampoco su trabajo llega a brillar completamente y, en lo tocante a punto de humor, tiende a mimar en los remates de discurso modos y entonaciones no del todo ajenas a la escuela española en general y a Quique Camoiras en particular. Se ganó los mejores aplausos de la noche, pero arrancó carcajadas sonoras sólo con algún final improvisado o con alguna réplica de naturaleza escatológica.

La comedia parece responder más al pintoresquismo -curiosamente sugerido por un presunto error tipográfico del programa de mano, tan lujoso como preñado de anotaciones teatralmente vacuas y literariamente inexactas- que a las pautas de un género cuyas motivaciones y esencia no

parecen haber sido la razón de ser de un trabajo que ha mirado al hoy más que al ayer y mucho más que al mañana teatral.

Gerardo Malla, en definitiva, no logra vestir adecuadamente la creación, dramáticamente endeble y genéricamente fallida, de Fernán Gómez, ni consigue imprimirle las señales que le confieran el pertinente valor teatral. No la viste, pero la colma profusamente de vistosos lazos y de detalles ornamentales. El producto final no queda así mejorado, pero al menos ostenta suficientes sellos para ser exhibido en un mercado donde las denominaciones de origen son garantía, ya que no de exquisitas calidades, sí de un más que probable éxito comercial.

TEXTO

AUTORÍA: Miguel de Cervantes

REPRESENTACIONESESPACIO: Aula de Estudios Teatrales
FECHAS: 12, 13 y 14 de Marzo de 1993
CARÁCTER: Estreno de la puesta en escenaPUESTA EN ESCENADIRECCIÓN: César de Vicente Hernando
REALIZACIÓN: Alumnos del Aula de Estudios Teatrales
INTÉRPRETES: Manuel Alcázar, Rocío Castro, Rosa de la Torre, Concha Elena, Dolores Fernández Villodre, Mariano García Espada, Oscar Gutiérrez, Antxón Jiménez Almonacid, Yolanda Lara, Carmen Martín, Pilar Minsa, Javier Pazos, Soledad Ranz, Raquel Rodríguez Rubio, Esther Rodríguez Caballero, Miriam Schwörer, Mónica Trullenque, Oscar Vázquez Ranz
PROGRAMACIÓN: Aula de Estudios Teatrales de la Universidad de AlcaláOBSERVACIONESTrabajo final del primer cuatrimestre del curso 1992-1993

Un retablo actual y divertido

Cervantes cierra el ciclo del Aula de Estudios Teatrales

Dentro de la tradición de los trabajos dramáticos de final de curso, que tan buenos productos ha aportado a los escenarios desde las escuelas de arte dramático y desde los centros de formación de actores, el Aula de Estudios Teatrales de la Universidad cierra su ciclo formativo correspondiente al último cuatrimestre con la puesta en escena del entremés cervantino *El retablo de las maravillas*.

Esta breve pieza, el mejor tal vez del conjunto de ocho entremeses (publicados conjuntamente con las ocho comedias, en 1615), encierra una aguda sátira de los prejuicios de legitimidad y limpieza de sangre y, por extensión, de toda tentación de sectarismo en cualquier lugar, sociedad o tiempo.

El tema, en cierto modo una inversión de fuera hacia dentro de la deformación de la realidad que configura la visión del mundo del *Quijote*, reviste todas las connotaciones de comicidad que la aparición de un elemento exógeno en un medio rural de gran conservadurismo ideológico puede deparar, generando de inmediato un encadenamiento de incidentes que, en grado creciente, desembocan en un final ciertamente sorpresivo y levemente ejemplarizador.

El Aula también cuenta en su haber con la producción de *Historia de una escalera*, de Buero Vallejo, así como de otro entremés de Cervantes, *La elección de los alcaldes de Daganzo*, cuya singular y atractiva adaptación propició la repetición de las representaciones durante todo el pasado año, bajo la dirección de César de Vicente Hernando, quien también dirige este nuevo montaje.

Las funciones, totalmente gratuitas, tienen lugar en la sala de clase del Aula de Estudios Teatrales, situada en el número 8 de la calle Santa Úrsula.

Un retablo actual y divertido

Las representaciones del entremés de Cervantes *El retablo de las maravillas*, llevadas a cabo por el Aula de Estudios Teatrales de la Universidad, han contado con numerosos atractivos que han suscitado la complacencia de los diversos grupos de aficionados que, durante todo el fin de semana, han pasado por la sala de ensayos del Aula.

La presentación del espectáculo se ha realizado bajo una modalidad que recuerda las funciones de arte y ensayo: una sala de reducido aforo, varias representaciones seguidas en una especie de "sesión continua" y animado tránsito de espectadores, casi todos iniciados, que se acercan un breve rato a degustar el sabroso aperitivo teatral que allí se ofrece.

El propósito, sin embargo, de este montaje del Aula tiene un carácter manifiestamente abierto y didáctico, interesado sobre todo en popularizar -si aún es posible hacerlo más- esta joya dramática cervantina y, al mismo tiempo, en aproximar su mensaje -ya de por sí universal- a la conciencia inmediata del espectador actual.

Se recurre para ello a una breve escena introductoria, en la que se establece un paralelismo situacional entre una problemática vivencia contemporánea y el intenso -aunque jocoso- conflicto planteado por Cervantes y referido a su tiempo. La sátira de unos prejuicios concretos, dominantes en el Siglo de Oro, cobra así sentido en paralelos prejuicios de nuestro tiempo, cuyo significado va siendo revelado por la recurrencia de situaciones y expresiones a lo largo de la representación.

El montaje, dirigido por César de Vicente Hernando y realizado por el colectivo de actores que han venido tomando parte en los cursos del Aula, está dotado de un dinamismo interpretativo propiciado por el carácter intercambiable de todos los personajes del reparto, que en las sucesivas representaciones van siendo interpretados por actores diferentes, con una desenvoltura verdaderamente notable y una participación generosa de todo el grupo.

Con evidente rotundidad se cumple aquí el principio de que una extensión reducida permite una mayor comprensión e intensidad: el grupo cuida la puesta en escena hasta el detalle, extrayendo el máximo partido de una escenografía necesariamente sencilla y elemental, mimando con especial atención cada instante de la actuación de todos los actores, transmitiendo con una dicción perfecta el texto de Cervantes en su integridad y procurando que los términos y giros de 1615 lleguen con toda diafanidad al espectador de hoy.

El resultado se traduce en una hilaridad constante y un fino humor destilado -bajo capa de honda sabiduría y conocimiento del alma humana- por las obras y acciones de aquellos seres prototípicos y, sin embargo, nítidamente bosquejados por la pluma sagaz de Cervantes. Una breve pero intensa fiesta teatral que permite al aficionado reencontrarse, en la ciudad de Cervantes, con el mejor teatro cervantino.

TEXTO

AUTORÍA: Neil Simon (EE. UU.)
ADAPTACIÓN: Amparo Valle

REPRESENTACIONES

ESPACIO: Teatro Salón Cervantes
FECHAS: 25, 26* y 27 de Marzo de 1994

PUESTA EN ESCENA

DIRECCIÓN: Gerardo Malla
REALIZACIÓN: Pentación Espectáculos
INTÉRPRETES: Gerardo Malla, Isabel Mestres, Lorena García, Carmen de la Maza

El último amante y el Día Internacional del Teatro

El pasado domingo han tenido lugar en todo el mundo importantes actos conmemorativos y *concienciadore*s relacionados con el Día Mundial del Teatro. La personalidad encargada este año de redactar el *Mensaje Internacional*, destinado a ser leído públicamente en todos los teatros del mundo, es todo un símbolo de la profunda interrelación existente entre teatro y vida, del carácter comprometido de la creación teatral con la circunstancia concreta del hombre de hoy. Vaclav Havel, dramaturgo y Presidente de la República Checa, habla en su mensaje de la elevada tensión dramática existente en el mundo de hoy y de cómo el teatro, cualificada y exquisita expresión de la visión del mundo de creadores que viven y se relacionan con su entorno, constituye uno de los más importantes vestigios de la autenticidad humana.

Al escaso público que ha asistido en el Teatro Salón Cervantes a las representaciones de *El último amante* le han contado desde el escenario una anodina historia de aventuras sentimentales, ni siquiera sexuales, que no resulta verosímil ni increíble, sino simplemente indiferente a la sensibilidad y al pulso vital del hombre y de la mujer de nuestro tiempo. El autor del texto, Neil Simon, organiza su desvertebrada comunicación con el espectador en forma de tres episodios sucesivos en los que un cincuentón que, según nos cuenta él mismo, no ha infringido nunca los

códigos de la fidelidad conyugal, recibe en el anacrónico pisito de su mamá a tres sucesivas mujeres halladas como clientes del negocio que regenta. Ninguno de los personajes femeninos se relaciona con las demás señoras y la obra queda, por tanto, en la suma de tres diálogos a los que únicamente presta unidad, aparte del lugar de la cita, la presencia de un mismo galán, ese amante *último* (no sabemos por qué) que tampoco ahora conseguirá hacer llegar al río de la mínima transcendencia dramática la sangre de su no lograda promiscuidad.

El texto queda así como juguete cómico, con tonos de intrascendente buen humor, al servicio del particular trabajo de los actores. Interpretación correctísima, eso sí, y brillante por momentos, aunque apoyada en una excesiva estereotipia en el dibujo de los personajes. Hallamos así el tipo de seductora terrible interpretado por Isabel Mestres y el de la *yonqui* descerebrada con el que Lorena García consigue las cotas más elevadas de humor dramático en toda la obra, hasta el punto de que, en el entreacto, el telón baja en medio de aplausos. Carmen de la Maza, por último, hace destilar sus mejores cualidades interpretativas en un personaje más serio, pero tocado igualmente de la intrascendencia de la caricaturización. La verdadera parte del león la lleva, en este terreno, Gerardo Malla, director de la función e intérprete permanente de la misma, desde que se abre el telón hasta los saludos finales. Es evidente que la obra está elegida por su virtualidad de favorecer el lucimiento del intérprete masculino y Malla reserva para sí este papel que a cualquier actor de la vieja escuela le gustaría interpretar. Él lo saca adelante airoso, sin excesivos brillos y con algunos fragmentos menos convincentes, pero entregándose al texto con un respeto y una dedicación verdaderamente profesionales.

A la comedia *El último amante* pueden sin duda serle reconocidos algunos notables valores teatrales. Pero entre estos no se cuenta, ni de lejos, la cualidad destacada por el dramaturgo/presidente Havel en su mensaje: "El Teatro, es verdad, no es solamente una forma de expresión ajena. Es la única expresión en la que un hombre se dirige a otro hombre, cada día, ahora y sin pausa. Por eso el Teatro no es únicamente un lugar donde se cuentan historias. Es un lugar de encuentro entre los hombres, un espacio de existencia auténtica que sobresale para testimoniar sobre el mundo".

A punto de concluir el milenio, hay quien aún puede creer que ir al teatro sería encontrarse con un extraño mundo, situado tras la barrera del escenario y alejado miles de kilómetros de las conciencias y las razones vitales del espectador. Es difícil aceptar, si se tiene como única referencia el texto de Neil Simon, que el teatro constituya uno de los medios fundamentales para llevar a cabo la rehabilitación del ser humano en la que reposa, según Havel, la esperanza del mundo.

TEXTO

AUTORÍA: Pedro Almodóvar
AD. ESCÉNICA: Fermín Cabal

REPRESENTACIONES

ESPACIO: Teatro Salón Cervantes
FECHAS: 26, 27* y 28 de Marzo de 1993

PUESTA EN ESCENA

DIRECCIÓN: Fermín Cabal
REALIZACIÓN: Primer Paso
INTÉRPRETES: Julia Martínez, Rossy de Palma, Carmen Rossi, Pilar Ruiz, Gloria Muñoz, Flavia Zarzo, Carmen Losa, Amelia del Valle, Susana Martins

Incomunicación dramática densamente tenebrosa

De la pantalla al escenario

La cartelera del Teatro Salón Cervantes nos ofrece la obra *Entre tinieblas, la función*, de paternidad compartida por dos grandes del espectáculo: Pedro Almodóvar, creador del texto, y Fermín Cabal, adaptador del mismo para la escena.

El espectáculo se presenta, ante todo, como una panoplia de nombres: desde las actrices Rossy de Palma y Beatriz Carvajal, hasta la ayuda de dirección, confiada a Santiago Ramos, son muchos y muy conocidos los famosos del cine y del teatro que asocian su quehacer artístico en esta ocasión, en parte como continuación de la labor previa realizada en la película de Almodóvar *Entre tinieblas*.

El guión de ésta ha sido precisamente el punto de partida desde el que ha realizado Fermín Cabal el doble trabajo de dramaturgia y dirección. La transposición dramática de una historia creada específicamente para el celuloide resulta sorprendente en cierto modo por lo que supone de inversión del proceso (hasta ahora, han sido más frecuentes las filmaciones de dramas), y es

reveladora de un fenómeno de innegable actualidad: la autonomía del cine como medio artístico propio y su capacidad de surtir de argumentos a otras artes afines.

En todo caso, las modificaciones técnicas que supone esta transmutación no dejarán de interesar tanto a los partidarios del arte dramático puro como a los numerosos incondicionales del cine de Almodóvar, que ya conocen la versión cinematográfica de esta historia.

Fermín Cabal parece el hombre de teatro apropiado para este desafío. Sus propias creaciones dramáticas, de gran éxito (*Tú estás loco, Briones, ¿Fuiste a ver a la abuela?*, *Esta noche, gran velada*, entre otras), así como sus trabajos de puesta en escena (*El búfalo americano*, de David Mamet, es quizá el más memorable) constituyen, en este sentido, una inmejorable tarjeta de presentación al frente de un buen reparto, femenino en su totalidad.

La obra, estrenada el pasado verano, ha realizado, tras su estancia en Madrid el pasado otoño, una gira por numerosos escenarios de nuestra geografía.

Incomunicación dramática densamente tenebrosa

Las representaciones del guión cinematográfico de la obra de Pedro Almodóvar, adaptado para la escena y dirigido por Fermín Cabal, se han llevado a cabo durante todo el fin de semana en el Teatro Salón Cervantes, con un gran éxito de público que no se ha correspondido en justa proporción con las calidades teatrales del espectáculo.

De resumir la anécdota narrativa contenida en la obra nos dispensa la propia insustancialidad de la misma, cuyas líneas, de tan endeble y desdibujadas, no llegarían a llenar el espacio que ocupan en el programa de mano y ni siquiera sufren menoscabo por la evidente torpeza discursiva con que aparecen dispuestas en este montaje. Sin ir más lejos, llegamos a olvidarnos (empresa, a la que desde luego, ayuda no poco la insufrible duración de la representación) de la marquesa, de sus motivos y pretextos, de su misma existencia; cuando vuelve a aparecer, al final de la obra, casi ni lamentamos que se la coma el tigre.

Por encima de este entramado, planea el humor del ínclito Almodóvar, bien conocido por sus numerosos éxitos cinematográficos, y condensado ahora en ocurrencias y alusiones de aquí y de allá, y asociaciones de elementos dispares, con mayor empeño en la búsqueda de una actualidad "rabiosa" que de una mínima originalidad.

Este clima de farsa se ve quebrado en varias ocasiones, en las que el guionista parece hablar en serio y bordea de forma insoportable los límites de la moralina o de la profundización en problemas como el de la droga. Este motivo, por cierto, se repite con una sorprendente recurrencia.

Fermín Cabal muerde con candidez el anzuelo y no siente ningún rubor al presentar varias escenas de inyección intravenosa que, quizá, no resultarían insufribles si no estuvieran aderezadas

con el más empalagoso y melodramático de los fondos musicales que pensarse puedan. Por este camino precisamente transcurren buena parte de los puntos débiles del trabajo teatral: los efectos sonoros (rugido del tigre, fondo urbano, acompañamientos musicales) son tan excesivamente intensos como toscamente exagerados en la megafonía del Cervantes. Es sólo el primero de una serie de rasgos que parecen denotar la más elemental carencia de esfuerzo por adaptar a un lenguaje nuevo (el del teatro) una historia que había existido antes expresada en otro lenguaje técnicamente bien distinto: el del cine.

Para esa transposición, poner -más que disponer- a los actores sobre un escenario no basta. La historia pretende ser contada como en el cine: vano empeño. Sobre un escenario *kitsch*, en el que cada parcela es independiente del resto, se quiere representar cualquier tipo de situación y de escena, sin más auxilio que la ayuda torpe y abusiva de la iluminación. Cada diálogo, cada secuencia, quedan enmarcados en el haz luminoso (intenso, plano e inexpressivo) de un potente foco cuya intensidad, sin embargo, no basta para ocultar en cada momento los elementos no utilizados de la escenografía.

El espacio escénico es así un plató, en bruto y en miniatura, que mezcla sin gracia ni gusto las camas con el órgano, el escritorio con las mesas de refectorio, la balaustrada del coro con la figuración del aposento de la madre superiora. El cartón-piedra de paredes y arcos resulta poco convincente y de dudoso color, mientras los escasos elementos del mobiliario llegan a convertirse en obstáculos que las actrices rodean y esquivan con menos gracia que fortuna.

El lenguaje escénico, en conjunto, adolece de una elementalidad intolerable: el director se limita a colocar a las actrices bajo el foco luminoso, que las hieratiza y condiciona, al igual que en el teatro son situadas ante el plano de la cámara. Las transiciones entre escenas, excesivas en número, constituyen la forma más imperdonable de esta proceso: su lentitud sólo es comparable a la indeterminación, entre semipenumbra y ocultación, con que son llevadas a cabo.

Falta incluso una planificación mínimamente rigurosa del aprovechamiento del espacio, de forma que, sólo cuando (ya muy avanzada la representación) dos actrices miman malamente una escena bajo el sol de la huerta del convento, caemos en la cuenta de que la absoluta ignorancia de la existencia del proscenio puede responder a la falta de altura con que han sido planteadas las escenas. Quizá por eso las actrices no encuentran nunca el centro del escenario, quizá por ello la mayor parte de la acción sucede muy al fondo (demasiado) y quizá por ello se producen en la sala largos tiempos muertos en los que las toses y carraspeos se constituyen en respuestas inconscientes a la enorme distancia que parece dividir escena y platea. Sólo las contundentes intervenciones de Rossy de Palma, a modo de cuñas en témpano de hielo, son indefectiblemente coreadas por explosiones de risas que parecen contenidas hasta esperar un guiño connivente de quien tiene al público pendiente de sus cómicas salidas.

Por este camino de rosas, se llega al abuso de recursos fáciles: después de un tramo final realmente tedioso, la primera parte se cierra con una canción que garantiza -en contra de los usos escénicos mínimamente corteses- los aplausos del entreacto.

El reparto de la obra es realmente interesante y reúne calidad contrastada (Carmen Rossi, Julia Martínez) con valores de futura calidad. El trabajo de las actrices es uno de los elementos más válidos de la obra, si bien se les imponen servidumbres (a veces, parecen hablar como preparando el chiste de la compañera) y ademanes facilones, que llegan al público en el caso de Rossy de Palma pero que malogran por momentos las excelentes cualidades de Pilar Ruiz. Mayor altura alcanza Flavia Zarzo en la interpretación de las canciones que en el trabajo actoral propiamente dicho.

Ni la ocasión del Día Internacional del Teatro, ni el manifiesto leído públicamente al comienzo de la representación, consiguen mitigar un intento tan fallido en el plano dramático como fecundo en el reclamo del público (las localidades del viernes se habían agotado con mucha antelación). En esa misma función, una espectadora sufrió un desvanecimiento, por lo que debió ser llevada fuera de la sala. Como quiera que, para entonces, las bocas de los espectadores llevaban más de veinte minutos bostezando, podríamos sin riesgo conjeturar que, en todo caso, el incidente nunca pudo ser debido a que la señora se hallara *al borde de un ataque de risa*.

TEXTO

AUTORÍA: Michel de Ghelderode (Bélgica)
ADAPTACIÓN: Luis Olmos

REPRESENTACIONES

ESPACIO: Teatro Salón Cervantes
FECHAS: 14* y 15 de Mayo de 1994

PUESTA EN ESCENA

DIRECCIÓN: Luis Olmos
REALIZACIÓN: Teatro de la Danza de Madrid
INTÉRPRETES: Héctor Alterio, Roberto Álvarez, Amelia Ochandiano, Alicia P. Mantaras, Gabriel Nistal, Lola Greco (baile)

Una joya de las artes escénicas

La compañía Teatro de la Danza se ha presentado en el Teatro Salón Cervantes con un soberbio espectáculo, que ha llenado de admiración al no muy numeroso público que tuvo la suerte de acudir a presenciarlo. Un elenco de actores de primera fila y una bailadora verdaderamente extraordinaria, bien dirigidos por Luis Olmos, recrean a la perfección el tipo de drama, precioso e inquietante a la vez, que caracteriza lo mejor de la producción teatral del dramaturgo belga Michel de Ghelderode, esta vez con un título de resonancias provenientes de la España profunda y alucinada del reinado de Felipe II.

Escorial, en efecto, condensa en su asunto y en su lenguaje dramático las notas esenciales del concepto teatral mantenido por Ghelderode. Situado cronológicamente en el epicentro de la polémica sobre la intencionalidad política o individual del drama de posguerra, este autor subraya los aspectos visionarios e irracionales de un arte que lo es más del instinto que de la razón. Esta obra, estructurada en tres breves actos que argumentalmente materializan casi una leve anécdota de cuento tradicional, desarrolla en su parte central un sutil, acerado y cruel juego de alternativas entre un rey y su bufón -eterna metáfora de las relaciones de poder y sumisión- en el que la lógica queda destrozada por la superior capacidad amorosa y sentimental del segundo. La muerte, en su

versión folclórica y turbadora que el autor atribuye al *ser* español, viene a sancionar una unión post-mortem tras cuyo final feliz se ocultan una reflexión casi existencialista sobre la crueldad humana y un propósito moral de poner fin a los más negros aspectos de nuestra leyenda negra. En este tramo de la representación, Héctor Alterio, fiel a sí mismo incluso en la genialidad de su expresión y en el aplomo de su presencia escénica, está magníficamente acompañado por un Roberto Álvarez que compone de modo admirable su personaje de bufón, a la vez abyecto y sublimado por su capacidad de amar.

El preludio y el epílogo de la obra obedecen con exactitud al carácter esencialmente visual, antes que racional, del concepto dramático de este autor que afirma que el teatro comienza siempre por los ojos. *Escorial*, desde luego, es un espectáculo de extraordinaria belleza plástica, una intensa atracción para la vista, que deriva tanto de una escenografía recamada, tenebrosa y bellamente barroca, como de un vestuario sorprendente e inhabitual por su acertada utilización de la forma y del contraste cromático. Sin embargo, las mejores calidades de esta auténtica joya del arte teatral, dos veces excelente por huir de los excesos de la sobreabundancia, provienen de los fragmentos musicales (Bach y los clásicos españoles) y, sobre todo, de las partes de danza interpretadas, a partir de aquellos, por Lola Greco y Alicia P. Mantaras. La primera, autora también de la coreografía, hace realidad ante los ojos atónitos del espectador, a través de un excelente dominio del baile clásico y de una expresividad corporal que subyuga y comunica intensamente, la intensa fuerza dramática de los elementos escénicos que se sobreponen al texto y que se muestran esplendorosamente cuando sobre el escenario reina el silencio verbal. Amelia Ochandiano, actriz que interpreta brillantemente a la Madre Muerte, y Lola Greco, que encarna con su arte admirable a la Muerte Española, componen un diálogo mixto, verbal aquella y corporal ésta, que el público difícilmente podrá olvidar y que se cuentan entre los efectos más sobresalientes del teatro de hoy. Todo un regalo para la vista, para el oído... y para la mente.

TEXTO

AUTORÍA: Anónimo (medieval francés)

REPRESENTACIONES

ESPACIO: Teatro Salón Cervantes

FECHAS: 29 y 30 de Mayo de 1993

PUESTA EN ESCENA

DIRECCIÓN: Marisol Treviño

REALIZACIÓN: Pandora

INTÉRPRETES: Eva Calvo, Felipe Andrés, Marisol Treviño, Luis Alonso, Javier Blasco, Raúl Ramos, Ana Sánchez, Antonio Parra, Angelines Villanueva, Maribel Rollón, Marisol Ortiz, Carlos Serrano, Juan Antonio Borrel

Una función de teatro-concierto

Curioso espectáculo el ofrecido por los grupos Pandora y Saltarello en el Teatro Salón Cervantes. Las actuaciones de los mismos conformaron una función mixta de música y teatro, sin más conexiones aparentes que el carácter sucesivo de su programación conjunta dentro de una misma función.

Ante un público que ocupaba más de la mitad del aforo, compuesto en buena medida por socios de Juventudes Musicales, entidad patrocinadora del concierto, los cinco músicos de Saltarello comenzaron ofreciendo un recital de obras pertenecientes en su mayor parte al siglo XVI, anónimas algunas de ellas y debidas otras a autores como Juan del Enzina, T. Arbeau o T. Susato.

Sin más preámbulo, hicieron su aparición los actores del grupo Pandora, que ofrecieron su versión de la *Farsa de Maese Patelín*. Tras el descanso, y después de otro breve recital del grupo Saltarello, la representación fue completada hasta su final.

El grupo teatral Pandora, filial del Teatro Independiente Alcalaíno (T.I.A.), pone en escena un clásico del teatro francés, la anónima *Farsa de Micer Pathelin*, considerada como una obra

maestra del teatro profano medieval. Para su representación, el grupo mantiene las líneas básicas del quehacer teatral que ha venido caracterizando otros espectáculos del T.I.A. en todo lo referente al carácter trabajado y minucioso con que este último grupo, nodriza del Pandora, acomete siempre la realización de su labor dramática. De esa forma, hallamos una escenografía de factura propia, sencilla en sus líneas y elementos, algo convencional en su diseño y realista en su efecto final. Junto a ella, un cuidado similar por el vestuario, con unos figurines que se esfuerzan por ser de época y una realización tras la que se adivina un trabajo paciente y diferenciado para cada personaje. Unos fondos musicales variados y algunos números de danza distribuidos a lo largo del espectáculo completan el activo de una labor teatral de mérito, si consideramos las circunstancias vocacionales del colectivo.

El reparto se compone de actores experimentados, frecuentes en anteriores representaciones del grupo matriz, junto a jóvenes intérpretes e incluso la presencia de varios niños entre los actores secundarios. Todos muestran un dominio perfecto del texto, que donota insistente trabajo anterior por perfilar todos los detalles de esta presentación en público del nuevo colectivo.

La versión que el grupo Pandora ofrece del clásico medieval francés es, no obstante, algo diferente de la que una lectura *dramática* del texto haría esperar. El colectivo yerra en la percepción y transmisión del aire farsesco, clave de la teatralidad de la obra, y no consigue aproximar al público las cualidades esenciales de la misma. De esta forma, se pierden los encantos de la astuta y fingidora Guillermina, mientras Patelín viene a resultar un abogado un punto menos ladino y hábil de lo requerido. En la representación no se evidencian las claves histórico-espaciales que prestan a la farsa su relevancia específica y la dirección actoral permanece aprisionada en un realismo plano, en la misma proporción en que las principales escenas se asfixian en el reducido foro de un decorado convertido en trampa para el adecuado vuelo escénico. Faltan las complicidades necesarias en toda farsa y son varias las escenas resueltas a base de procedimientos excesivamente fáciles -cual es el de sentar a los actores- que retardan el ritmo dramático y contribuyen al tono ligeramente aburrido de la farsa en su conjunto.

Resulta encomiable el esfuerzo de este nuevo grupo por aproximar al público textos que vienen a ser auténticas joyas dramáticas, aunque este empeño habrá de pasar en lo sucesivo por una mayor penetración en la teatralidad específica e histórica de cada obra. Por esta misma senda habrá de discurrir, además, su excelente propósito de iniciar a los jóvenes actores en el arte escénico, empresa difícil que siempre constituye un proceso bastante más complejo que una simple operación de inmersión.

TEXTO

AUTORÍA: David Sanz y Teatro del Finikito

REPRESENTACIONES

ESPACIO: Ateneo Cultural 1º de Mayo

FECHAS: 27 de Junio de 1993

PUESTA EN ESCENA

DIRECCIÓN: David Sanz

REALIZACIÓN: Teatro del Finikito

INTÉRPRETES: Ernesto Filardi, Javier Finiki, Eva del Campo, Antonio Lizcano, Begoña García, David Sanz, Chumi Porcel

El encanto de la intriga y de la pantomima

La importancia del género *commedia dell'arte* en la evolución del teatro castellano es bien conocida ya desde los referencias cervantinas a los espectáculos semijuglarescos de Lope de Rueda. Un fruto curioso -y cercano en el tiempo- de tales comedias vino dado, en los comienzos de este siglo, por la operación de ensamblaje que, con tan vistosos y atractivos resultados, realizó don Jacinto Benavente en *Los intereses creados*. Las últimas décadas han conocido un notable interés entre los investigadores por poner de relieve las claves teatrales de esta actividad dramática que, con el Renacimiento, nos vino de Italia y reveló a los contemporáneos los secretos de un teatro profano, distendido y esencialmente espectacular.

En el terreno de la práctica teatral la *commedia dell'arte* ha experimentado menor grado de desarrollo, si bien los últimos decenios registran memorables puestas en escena de algunos clásicos del género. Por lo que se refiere a Alcalá de Henares, el aficionado teatral cuenta en estos momentos con las creaciones de un grupo que ha hecho propia la especialización en la *commedia dell'arte* y que ahora acaba de presentar, como muestra cualificada, la titulada *Filtro de pasión*.

En el salón de actos del Ateneo Cultural Primero de Mayo, y con entrada gratuita para todos los espectadores, el público que tuvo la suerte de asistir a esta representación pudo disfrutar sin

reservas con las evoluciones del Teatro del Finikito, cuyo espectáculo constituye un muestrario intachable de los rasgos propios del género.

Filtro de pasión (Commedia dell'Arte Cómica, Divertida y Trágica) contiene en su argumento todos los lances y elementos de intriga característicos del género, los cuales se articulan en una trama esencialmente humorística, paródica a veces y permanentemente divertida. Los melodramáticos amores de la princesa Tullia y del poeta Ottavio, el interés material y la grosera lujuria de Pantalone, las fanfarronadas del Capitán Cocodrilo, las intrigas de la Cortesana Lucrecia y de la Bruja Matilda o las angustias estomacales de Franca Tripa propician material abundante para una progresión dramática consabida y previsible, pero desarrollada con ritmo trepidante y con unas exigencias técnicas que el grupo dirigido por David Sanz afronta con brillantez.

La convención, motivo esencial de toda la obra, está presente en los gráciles movimientos de los actores, en la deformación estereotípica de las voces, en la utilización de unas bellísimas máscaras de cuero y en la exhibición de unas caracterizaciones conseguidas merced a labores de maquillaje muy meritorias. El grupo se ha esforzado con acierto por presentar un vestuario especialmente rico y colorista, que se corresponde adecuadamente con el resto de elementos escénicos. Un tabladillo elevado sobre el nivel del escenario acota convencionalmente el espacio de representación y evoca con gran eficacia los usos de época. El teloncillo de fondo, deliciosamente confeccionado a partir de una policromía de fragmentos textiles, acaba de informarnos sobre la naturaleza eminentemente pública de los orígenes del género y sobre sus posibilidades de representación al aire libre.

La complicidad del espectador, perfecto consentidor de las convenciones que el género propone, se mantiene gracias a intervenciones ocasionales de los actores, que suplen la función del narrador, y a las frecuentes evoluciones por el patio de butacas. Es así como llega a los aficionados el verdadero sabor de la *commedia dell'arte*, que los miembros del Teatro del Finikito han sabido transmitir en toda su pureza y recrear de acuerdo con las claves teatrales que el género requería, poniendo de esta manera un final feliz a la temporada teatral que ahora expira.

TEXTO

AUTORÍA: Woody Allen (EE.UU.)

REPRESENTACIONES1º ciclo:

ESPACIO: Casa de la Juventud
FECHAS: 8 y 9 de Mayo de 1993

2º ciclo:

ESPACIO: Teatro Salón Cervantes
FECHAS: 11 y 12 de Diciembre de 1993

PUESTA EN ESCENA

DIRECCIÓN: Paz Carrero
REALIZACIÓN: Grupo T.E.L.A. (Teatro Escuela Libre de Alcalá)

OBSERVACIONES

Las funciones del Teatro Salón Cervantes fueron anunciadas bajo el título *Dios (una comedia)*

New York y el Olimpo

En la Casa de la Juventud, el grupo T.E.L.A. está llevando a cabo sus representaciones de *God*, comedia de Woody Allen cuyo montaje, obra del colectivo alcalaíno, había sido estrenado el pasado mes de abril.

Los jóvenes miembros de TELA han fijado su interés en la obra del autor neoyorquino, atraídos con toda razón por las intensas posibilidades humorísticas del texto, así como por la sorprendente fluidez en el entramado de situaciones y referencias que destila. La comedia resulta tremendamente ocurrente, absurda, libérrima, imaginativa y rupturista con respecto a las convenciones teatrales y a las barreras que delimitan los espacios tradicionales de escena y sala.

En un marco argumental articulado en clave de parodia de una comedia griega, Allen introduce un variopinto repertorio constituido por un desenvuelto coro, unas parcas

tremendamente sexys y unos esclavos que se plantean graves problemas metafísicos... Entre estos, la existencia de un dios, simbolizado en un Zeus de emergencia, cuya incidental muerte final sitúa el desenlace en la órbita del desenfadado escepticismo que caracteriza buena parte de la mentalidad del hombre ultraurbano actual.

Componiendo una digestiva mezcla de ingredientes culturales de no muy problematizada solución, el autor reflexiona en voz alta (él mismo aparece en el reparto, a través del hilo telefónico) y en tono cómico sobre cuestiones tales como realidad y existencia soñada, capacidad realizadora del arte, naturaleza creadora del teatro y equiparación entre las criaturas dramáticas y las de la propia vida. Recurriendo a personajes de creación propia y a otros preexistentes en la historia del teatro norteamericano (Tennessee Williams, por ejemplo), Woody Allen hace gala de un pirandellismo doméstico y pseudometafísico, que propicia en el espectador el placer estético de lo intranscendente.

El grupo T.E.L.A. y su directora, Paz Carrero, han tenido el acierto de elegir una obra divertida y de crear un atractivo espectáculo combinando los anacronismos de un vestuario vistoso y colorista (clámides y túnicas, junto a modelos *in*) y los atractivos de unos números de baile modernos y desenvueltos. Precisamente, este desenvolvimiento parece haber sido la pauta interpretativa seguida en el trabajo actoral, de modo que los jóvenes participantes muestran una naturalidad bien alejada de cualquier inhibición que pudiera entorpecer su movimiento escénico. Los miembros del T.E.L.A. muestran disfrutar abiertamente con su actuación y comunican su regocijo a los espectadores, directamente incorporados a la función en un ambiente de familiaridad que no excluye los cuchicheos y conversaciones en voz más que medianamente alta en muchos momentos de la sesión.

Un elemento de gran ayuda para el logro de esta falta de tensión dramática lo constituye el carácter infame de la sala, desprovista de cortinas y de mobiliario mínimamente adecuados, con un escenario de techo intolerablemente bajo, que obliga a una iluminación invertida y al inadecuado empleo de los focos como luces de candilejas que deslucen toda posibilidad expresiva de la luminotecnía.

Sin mostrar excesiva cohibición por las condiciones materiales de la representación, los jóvenes de T.E.L.A. se inician en el arte escénico a través de una toma de conciencia del carácter lúdico del teatro, dentro de una atmósfera de gozosa intranscendencia y de cierta feliz despreocupación.

El desenfado acaba erigiéndose en referencia última de este original espectáculo, llevado a cabo por este colectivo de gran tradición y merecido prestigio dentro de la actividad teatral de nuestra ciudad. A su directora le cabe, junto al mérito de este montaje, el honor y la deuda de una larga trayectoria formativa de muchos de los actores y colectivos que conforman el nutrido vivero teatral alcalaíno.

TEXTO

AUTORÍA: Lauro Olmo

REPRESENTACIONES1º ciclo:ESPACIO: Casa de la Juventud
FECHAS: 15 y 16 de Junio de 1991
CARÁCTER: Estreno de la puesta en escena2º ciclo:ESPACIO: Teatro Salón Cervantes
FECHAS: 19 y 20 de Octubre de 1991PUESTA EN ESCENADIRECCIÓN: Guillermo Baeza
REALIZACIÓN: Teatro Independiente Alcalaíno (T.I.A.)
INTÉRPRETES: Ana María Sánchez, Luis Alonso, María Isabel Rollón, Noelia Hernández, Sara Martínez, Guillermo Baeza, Elena Álvarez, Sonia Jiménez, Javier Blasco, María Alcocer, Yolanda Frutos, Eva Calvo, Miguel Ángel Pérez (2º ciclo)OBSERVACIONES

La crítica publicada se refiere a las representaciones del 1º ciclo. Las del 2º ciclo contaron con la presencia en la sala del autor, Lauro Olmo, y de Pilar Enciso.

Un divertido trabajo teatral realizado con amor

Pese a todo, el sofoco ambiental de la noche alcalaína no ha conseguido deslucir el buen hacer del grupo T.I.A., de nuestra ciudad. De igual manera, el avance técnico y teórico producido en el campo teatral durante las dos últimas décadas no ha privado de eficacia dramática a un espectáculo concebido y realizado (bien realizado y bien concebido, desde luego) a partir de

presupuestos estéticos enmarcados en la tradición, de reconocida fecundidad en el teatro occidental, de la dramaturgia brechtiana. Dentro de esta línea de creación que, en nuestro país, va desde los autores realistas -Sastre y Olmo, sobre todo- hasta buena parte de las obras de sus sucesores generacionales -el denominado, un tanto ambiguamente, "nuevo teatro"- debe ser inscrito este texto del autor de obras tan importantes como *La Camisa* o *El cuarto poder*, tanto por fechas de composición y estreno, o por voluntad dramática explícita del autor, cuanto por la técnica teatral que lo articula, basada en recursos tales como el distanciamiento o el del teatro dentro el teatro.

Precisamente, el director Guillermo Baeza (que ha trabajado con grupos como Tabanque y el Teatro Estudio Lebrijano) da sus primeros pasos teatrales dentro del magisterio brechtiano que informa el quehacer de los colectivos de teatro independiente durante los últimos años del franquismo y la transición política. La labor de T.I.A. ha consistido, ahora, en crear un espectáculo que recoge los presupuestos dramáticos de partida, vivificándolos a base de una labor de modernización que persigue aproximar al interés y al gusto del espectador de hoy una anécdota farsesca situada en el Medievo y una realidad contextual que alude al talante coercitivo y represor de ciertas formas, tipos y sectores sociales del anterior régimen.

La anécdota que, en el montaje de Baeza, envuelve el núcleo farsesco original, es, si no menos imaginaria que éste, sí mucho más verosímil. Al mismo tiempo, y enlazando con las propuestas del autor del texto, este espectáculo rinde homenaje a la labor de tantas compañías de revistas y variedades -cómicos de la legua de la posguerra-, en una línea parecida (sin dejar por ello de ser original) a la que el gran público conoce a través de películas como *El viaje a ninguna parte* o *La corte de Faraón*.

El espectáculo del grupo alcalaíno explota adecuadamente los ingredientes que su punto de partida dramático les brinda: los cortes argumentales propician momentos de regocijado humorismo; los arreglos musicales potencian, en el plano tan actual de la revista o del musical, las letras de canciones abundantemente intercaladas en el texto por el propio autor; la escenografía logra reproducir los diversos planos y perspectivas exigidos por la acción y muestra, a la vez, eficazmente la trastienda de las vidas de los cómicos-actores. Y todo ello, teniendo en cuenta que los decorados originales han sido reducidos a su mitad, dadas las condiciones de la sala en que el grupo ha debido realizar una labor no exenta, en ciertos momentos, del heroísmo que supone actuar con trajes de época en medio de una atmósfera asfixiante, apenas soportable para los espectadores -los abanicos no dejaron de funcionar, cual parodia del inexistente aire acondicionado, durante las dos horas de la representación-, sin que el abundante sudor de los rostros de los actores llegara apenas a alterar el ritmo de algunas escenas.

Y es que el trabajo actoral realizado por Guillermo Baeza y su grupo fue otra de las notas sobresalientes de la noche. Junto a actores y actrices veteranos, cuya labor roza a veces la perfección, es no menos destacable la interpretación de los jóvenes -algunos de reciente

incorporación al elenco-, que deja bien patentes unas directrices claras y un entrenamiento serio por parte de los encargados de su adiestramiento. En este sentido, aspectos tan esenciales como la dicción del sugerente verso del texto o el ritmo de la acción fueron asignaturas airosamente salvadas por éstos y por aquellos.

El público disfrutó sinceramente con el espectáculo y pudo apreciar los resultados de una labor bien hecha, en una línea de coherencia que conjuga lo sabido y lo actual, hasta el punto de convertir a este grupo, de abnegada labor en pro del teatro, en acreedor de condiciones mucho más dignas para realizar su amoroso quehacer teatral.

TEXTO

AUTORÍA: Antonio Buero Vallejo

REPRESENTACIONES1º ciclo:

ESPACIO: Aula Magna del Aulario María de Guzmán (Universidad de Alcalá)

FECHAS: 27, 28 y 29 de Marzo de 1992

CARÁCTER: Estreno de la puesta en escena

2º ciclo:

ESPACIO: Ateneo Cultural 1º de Mayo

FECHAS: 17 y 18 de Octubre de 1992

PUESTA EN ESCENA

DIRECCIÓN: Guillermo Baeza

REALIZACIÓN: Alumnos del Aula de Estudios Teatrales

INTÉRPRETES: Rosa de la Torre, Fernando Ballesteros, Carmen Martín, Esther Rodríguez Caballero, Julián Paniagua, Rocío del Mar Castro, Lola Fernández Villodre, Guillermo Baeza, Elena Sanz, Amapola Cabrera, Ángeles Treviño, Champi, Ángel García, Antxón Jiménez Almonacid, Oscar Vázquez, Ana Baeza, Marisol Cerrato, Mariano García Espada, Sara Martínez (2º ciclo), Vicente Carbajosa (2º ciclo)

PROGRAMACIÓN: Aula de Estudios Teatrales de la Universidad de Alcalá

OBSERVACIONES

Los comentarios que siguen se refieren a las representaciones del 2º ciclo.

Escudriñando en las fuentes del género

Buero, en Alcalá

El antiquísimo recurso del seudónimo impidió a aquel jurado del Premio Lope de Vega, en 1949, saber que años atrás otro jurado, competente en decisiones aún menos libres y sí mucho más terribles, había dictaminado sentencia capital contra el autor del manuscrito de *Historia de una escalera*, ex-combatiente republicano, hermano de prisión de Hernández y, hoy, dramaturgo galardonado con infinidad de distinciones, entre las que se encuentra el Premio Cervantes, de ámbito hispano y regusto alcalaíno. La inabarcable dimensión teatral y humana de Buero resulta sólo comparable al carisma logrado por *Historia de una escalera*, cuyo éxito fue capaz de quebrar la tradición del *Tenorio* en ese año y cuya eficacia dramática permanece incólume cuatro décadas más tarde.

El montaje que ahora ofrece el Aula de Estudios Teatrales de la Universidad de Alcalá de Henares pone al alcance del público alcalaíno la obra tal vez más emblemática, no sólo de Antonio Buero Vallejo, dramaturgo de nuestro tiempo y, a la vez, clásico del siglo XX, sino de todo un nuevo modo dramático que, surgido a finales de los años cuarenta, habría de renovar con fecunda descendencia el anquilosado panorama de cartón piedra del teatro de posguerra.

Se iniciaba así una tendencia, radicalmente crítica con el sistema político-social, que hallaría brillante continuación en dramaturgos como Alfonso Sastre y Lauro Olmo, o en el llamado *posibilismo*, actitud artística y moral a la que Buero Vallejo ha permanecido ejemplarmente fiel hasta hoy. La corriente dramática del *realismo* español, generadora de un universo teatral indefectiblemente revelador de la coyuntura histórica, posee el incalculable mérito artístico de haber adoptado un patrón escénico de plena vigencia durante los mismos años en la dramaturgia occidental. Buero, no obstante, trasciende parcialmente este horizonte concreto, enlazando con una dimensión trágica que admite, sin embargo, un esperanzador resquicio de confianza en la esencia del ser humano.

El colectivo que lleva a cabo esta puesta en escena cuenta con actores que aúnan experiencia y formación teórico-práctica (el montaje es una creación surgida de la actividad docente del Aula de Estudios Teatrales) y con un director, Guillermo Baeza, que ha sabido imprimir un eficaz sello personal a los notables trabajos escénicos que hasta el momento ha presentado al público de nuestra ciudad. Las circunstancias de la representación (carácter gratuito y lugar teatral con amplio aforo) constituyen otros tantos atractivos de estas representaciones, a las que muchos conciudadanos no consiguieron acceder en el estreno del espectáculo durante la primavera pasada.

Escudriñando en las fuentes del género

Las representaciones alcalaínas de *Historia de una escalera*, recientemente llevadas a cabo bajo la dirección escénica de Guillermo Baeza, han tenido la virtud de mostrar los tejidos más descarnados de la magistral obra de Buero. El montaje, producido por el Aula de Estudios Teatrales de la Universidad de Alcalá de Henares, ha incidido de un modo especial en la circunstancia histórica que rodea las vidas de los habitantes de esa emblemática escalera que ha presenciado, con muda fidelidad, el desarrollo del ciclo vital de las clases medias españolas durante este siglo.

Baeza ha realizado una original lectura de la obra de Buero, con una modificación cronológica que sitúa el inicio de la acción en el tiempo de la Segunda República y, tras la continuación de posguerra, la lleva a concluir en los desarrollistas años sesenta. El proceso de frustración de todo un grupo social queda resaltado de forma paralela a la evolución de una circunstancia sociopolítica que, a partir de la anulación de las libertades básicas, desemboca en la negación de toda perspectiva de mejora en las condiciones materiales de la existencia.

La exigencia de una máxima precisión en la circunstancia histórica, al modo del teatro épico brechtiano, es resuelta en primer lugar mediante la utilización de cortes en los que, aprovechando los entreactos, son proyectadas diapositivas con significativas escenas de la progresiva ebullición política durante la dictadura, resaltadas en su efecto por una banda sonora que, además, mitiga los saltos temporales entre los actos.

La concepción escenográfica coadyuva eficazmente a esta tarea de concreción, a través de un decorado cuyo diseño constructivista, apto para ser desarmado y trasladado fácilmente, permite a la vez hacer patentes a los ojos del público las intimidades intrahistóricas de unos hogares, en los que se gesta el conflicto que viene a estallar periódicamente en el asfixiante recinto de la sempiterna escalera de vecindad.

Las últimas consecuencias de una estética realista sin concesiones se materializan en un vestuario cuya norma parece ser el imposible decoro de una cotidianidad excesivamente gris, e, igualmente, en un trabajo actoral basado más en la naturalidad desgarrada que en cualquier indicio de artificiosidad contenida.

La pieza muestra, de esta forma, los entresijos genéricos que la emparentan con la mejor tradición del sainete, recuperado con orientación ideológica muy distinta por los autores que, desde el mismo Buero hasta la cumbre que supone la obra de Lauro Olmo, hacen del viejo género un eficaz aditamento del mejor *teatro realista* de nuestra reciente historia dramática.

No puede resultar del todo ajena a tal estética la orientación de unas producciones -las del Aula de Estudios Teatrales- entre cuyos objetivos de comunicación teatral se cuenta la representación de textos notables del teatro español del siglo XX, concebidos en su momento y ahora recuperados, para una amplia diversidad de recintos y públicos teatrales.

TEXTOAUTORÍA: Ramón Tosas *Ivà*REPRESENTACIONES

ESPACIO: Teatro Salón Cervantes

FECHAS: 25, 26* y 27 de Septiembre de 1992

PUESTA EN ESCENA

DIRECCIÓN: Ángel Alonso

REALIZACIÓN: Catalana de Gags

INTÉRPRETES: Ramón Teixidor, Enric Boixadera, Didac Escobar, Kike Ferragut, Xavi Ortiz, Chimo Serra, Ángel Rovira

Humorismo de bolsillo**Buscando al público joven**

Hace ahora casi un año, en una preciosa noche otoñal de comienzos de temporada, el Teatro Salón Cervantes alcanzaba uno de sus más memorables aforos de aficionados teatrales desde su rehabilitación como centro neurálgico de las artes del espectáculo de nuestra ciudad.

Aquel viernes de octubre de 1991, minutos antes de las nueve de la noche, ascendía hasta los palcos de platea el hirviente rumor de una actividad y un bullicio inusuales en el patio de butacas; una múltiple palpitación de blusas multicolores, pelos *fritos* y pantalones tejanos animaba todo el ámbito de la sala; y el alegre chisporroteo de las conversaciones denotaba una espontaneidad que convertía en gloriosa la espera del comienzo de la función.

El tópico de la indiferencia del público juvenil hacia el fenómeno teatral estaba siendo estrepitosamente quebrado por la actitud de unos jóvenes que, con su masiva afluencia en grupos o en parejas, pretendían dejar bien sentado que dicho tópico debe ser matizado muy cuidadosamente. Ellos, al menos, se hallaban dispuestos a no perderse lo último en teatro joven y a pasar un buen rato devorando las peculiaridades de la puesta en escena de *Makinavaja*, "el

último choriso". Del cumplimiento de tal disposición dieron expresiva cuenta los llenazos del Cervantes durante todo aquel fin de semana.

Muchos de los espectadores de aquellas noches conocían con anterioridad las líneas generales de la historia, así como a su protagonista, gracias a las contorsionadas viñetas y al texto apocopado de su creador, Ramón Tosas, Ivà. La resabiada ternura del antihéroe y la simplicidad estructural de dibujos y diálogos se habían mantenido en la transposición escénica, propiciando un juego teatral novedoso e interesante en todos los elementos de su configuración.

Serán también muchos los que conozcan a otro personaje de Ivà, no menos genuino que su gemelo Maki, aunque sin duda más propiciador de momentos de humor incontenible. En efecto, los esquemáticos trazos de rotulador negro que componen el bosquejo del sargento Arensibia se van llenando de animada humanidad gracias a la encarnación que realiza Ramón Teixidor, quien completa reparto con un nutrido equipo actoral y técnico pertenecientes a la compañía, de nombre anfibológicamente cómico, Catalana de Gags.

Las *Historias de la puta mili* no son más que la culminación de un paciente quehacer en el que producción dramática y reflexión sobre el hecho teatral han caminado unidas. Surgida como centro de investigación teatral vinculado a la barcelonesa Sala Villarroel (un clásico de la geografía dramática de la ciudad condal) Catalana de Gags tiene como objetivo prioritario la búsqueda de lenguajes teatrales diferentes a los convencionales. La marginalidad, tanto expresiva como de contenidos, ha sido la constante de una labor de doce años que se ha interesado por autores como Büchner y Arrabal, entre otros.

El director, Ángel Alonso, explica así este mecanismo teatralizador: "Pretendemos ampliar a todo un espectáculo la indiscutible funcionalidad de aquella escena, dar 'voz y carne' a unos personajes feos y mal hablados sin que pierdan la humanidad que Ivà les transmite en todas y cada una de las viñetas y, sobre todo, dotar a las historias de la poética que justifica el hecho teatral."

El universo temático de este proceder artístico se corresponde con lo que se ha dado en llamar "cultura urbana", esto es, "un amplio movimiento difícil de teorizar pero que, en nuestro caso, se reducía al compromiso de inscribir nuestro teatro en un tiempo y espacio concretos y reconocibles por su inmediatez."

Este fin de semana, la programación del Teatro Salón Cervantes vuelve a brindar a los paladares más jóvenes la degustación de un chispeante combinado, cuya fantástica composición ha podido ser ya contrastada en cientos de escenarios por otros miles de jóvenes que han presenciado las representaciones de *Historias de la puta mili* en todas las Comunidades Autónomas.

Humorismo de bolsillo

Los modos teatrales de *Historias de la puta mili* deben ser inscritos en un contexto estético preciso, que rescata para la creación artística los elementos más postergados en una consideración convencional de lo bello: el llamado *dirty realisme* o *realismo sucio*, que elabora sus productos artísticos sirviéndose de categorías que en los ámbitos de la plástica, la expresión lingüística o la psicología conductual son considerados residuales.

Estructuralmente, el espectáculo se compone de dos partes, de las que la segunda tiene un carácter más profundo y reflexivo, en contraposición al talante predominantemente entretenido y desternillante de la primera. Hay en aquella un mensaje de poso levemente ideológico, que a buen seguro conecta con fibras muy sensibles del subconsciente colectivo. Tras divertir de modo preferente en los inicios del espectáculo, todo parece indicar que el grupo intenta transmitir al joven espectador su particular visión de esa realidad concreta que son las relaciones del joven con el mundo de la milicia.

Durante las representaciones, el Teatro Salón Cervantes registró varios llenos absolutos. Parte del secreto de este éxito hay que buscarlo en el hecho de que el espectáculo habla al público de lo que a éste le interesa y en el lenguaje que le interesa. Caben, además, otras explicaciones del fenómeno, tales como el sorprendente y casi continuo estado de comunicación recíproca entre escena y sala. El público ríe constantemente las réplicas y los gags de los actores, subrayando muchas veces con sus aplausos los momentos de especial comicidad. El grupo, experimentado en muchas representaciones de parecido tenor, ha aprendido a adaptar el comienzo de cada réplica o gesto al momento de la finalización del aplauso que se acaba de producir o de la carcajada que acaba de estallar.

Es preciso anotar, también, entre los méritos interpretativos del grupo la correcta realización de la considerable dosis de *fregolismo* exigida por la puesta en escena y llevada a cabo, además, por un reparto muy joven, encargado de encarnar varias decenas de personajes que, lejos de ser diametralmente opuestos, presentan numerosas coincidencias entre sí: todos jóvenes, todos de la milicia, todos en el límite de la bufonada. De este modo, las calidades teatrales del espectáculo tienen su mejor baza en el trabajo actoral, aquilatado hasta el más mínimo detalle gestual, rítmico, tonal o kinésico. Ramón Teixidor, en particular, realiza un trabajo pleno, igualmente brillante en los momentos de intervención directa que en la actitud de espera ante réplicas ajenas.

En último término, el trabajo de Catalana de Gags tiene como referencia básica inicial la técnica del clown, bien conseguida en algunas de las partes de la pieza, tales como las denominadas "Enseñando a matá" y "Gran parada". Hay, en este sentido, alguna reminiscencia del quehacer dramático de Els Joglars, sin que falten momentos que tratan de imitar los modos brechtianos.

Los elementos escenográficos son resueltos, en *Historias de la puta mili*, sin exquisites de ningún tipo, con telón de fondo permanente y juego basado en los mínimos elementos escénicos y en una luminotecnia igualmente sencilla y bien avenida con el predominio abrumador del color caqui del vestuario.

Se trata, en síntesis, de una divertida muestra del denominado teatro clip o teatro cómic; teatro, en definitiva, de hoy día, dotado de la más incontrovertible actualidad técnica y temática, que consigue entusiasmar a amplios sectores de nuestra población más joven.

TEXTO

AUTORÍA: Rice, Tim; Lloyd Webber, Andrew (música) (EE.UU.)

REPRESENTACIONES

ESPACIO: Instituto de Bachillerato "Ignacio Ellacuría"

FECHAS: 10 y 11 de Junio de 1993

CARÁCTER: Estreno de la puesta en escena

PUESTA EN ESCENA

DIRECCIÓN: Ángel Padilla

REALIZACIÓN: Alumnos del I.B. "Ignacio Ellacuría"

INTÉRPRETES: Abraham, Fernando Vidal, Susana Santamaría, Juanma Martín, Mercedes González, Raquel Durán, Quique, Juanma Loiro, Yolanda Calvo, Silvia Soriano, Begoña Dámaso, Gema García, Raquel Sánchez Gil, Inma López, Maribel Rollón, Pedro J. Garrido, Javier Corvillo, Jesús Mayor, Manuel Castañón, Sofi Ruiz, Soti, Smara Iglesia, Amelia, Marysol Alcocer, Silvy Riveira, Almu, Raquel Martínez, Susana, Cristina García, Teresa Navarro, Elena, Nieves, Fátima, Raúl Ramos, Daniel, Antonio, Isaac, Sergio, Sergio Conde, Raúl Muñoz, Reyes, Elena, Josué

Dos décadas de poesía escénica

El estreno en España de la obra de Tim Rice, autor del texto, y Andrew Lloyd Webber, compositor de la música, tuvo lugar en 1975. El día 6 de noviembre de ese año, el madrileño teatro Alcalá Palace presentaba la versión española de esta *ópera rock*, que iba a mantenerse en cartel, con gran éxito de público, durante más de seis meses. Las voces de Camilo Sesto y Ángela Carrasco obtuvieron el privilegio de encabezar un reparto de grandes solistas, mostrando así el énfasis de los productores en la faceta melódica de esta que la crítica del momento calificó de *comedia musical*.

Al respaldo de un éxito multitudinario en los escenarios europeos y americanos, *Jesucristo Superstar* añadía la enorme popularidad que le proporcionó su producción cinematográfica. Un discreto matiz desmitificador de la figura de Jesús, bien sintomático de los nuevos tiempos de libertad que estaban empezando a vivirse, completaba los atractivos de una obra joven, expresada en las melodías más próximas al gusto de los jóvenes de entonces.

Dieciocho años después, *Jesucristo Superstar* continúa suscitando la admiración de buen número de nuevos jóvenes alcalaínos, que han unido sus ilusiones poniendo en escena la famosa *ópera rock*. Con un reparto de más de cuarenta y cinco actores y bailarines, la obra puede verse estos días en el salón de actos del Instituto de Bachillerato "Ignacio Ellacuría".

Durante más de seis meses, estos chicos y chicas han trabajado duramente para poner en pie un bellísimo espectáculo que dura más de dos horas y del que, colectivamente, son responsables ellos mismos en las diferentes facetas de la representación. Entre estas responsabilidades se cuentan la escenografía, iluminación, sonido, vestuario, maquillaje y, por supuesto, una atractiva coreografía en la que los números de baile se funden con la plasmación escénica de la anécdota narrativa.

Precisamente, la iniciación de muchos de ellos en la magia del teatro ha sido el objetivo perseguido con mayor ahínco por Ángel Padilla, joven director de esta versión, quien insiste en el carácter eminentemente escénico del trabajo realizado y en los progresos alcanzados por el numeroso elenco que un buen día aceptó dirigir.

Alumno hasta hoy del mismo Instituto "Ignacio Ellacuría", como casi todos los actores que participan en la representación, Ángel Padilla cuenta con meritorios trabajos interpretativos en su aún incipiente carrera teatral, el último de los cuales fue realizado por el grupo Mutación, al que pertenece y con el que recientemente ha actuado en distintos ámbitos escénicos de nuestra ciudad. En vísperas de su participación en un festival internacional de teatro con la obra *Un día más... o menos*, Padilla nos ofrece una faceta más de su labor con la dirección de *Jesucristo Superstar*.

TEXTO

AUTORÍA: Jean Anouilh (Francia)

REPRESENTACIONES

ESPACIO: Teatro Salón Cervantes

FECHAS: 29, 30* de Abril y 1 de Mayo de 1994

CARÁCTER: Estreno de la puesta en escena

PUESTA EN ESCENA

DIRECCIÓN: Esteban Polls

REALIZACIÓN: Compañía Aranburu-Polanco

INTÉRPRETES: Jaime Blanch, Enrique Ciurana, Karmele Aranburu, Carlos Marcet, Ana Frau, Camilo Rodríguez, Miguel Zúñiga, Juan José Otegui, Claudio Sierra, Tomás Sáez, Ana Malaver, Carmen del Valle, Gary Piquer, Flora María Álvaro, Carlos Velasco, Carlos Manuel Díaz, Camilo Rodríguez, Antonio Iranzo, Carlos Manuel Díaz

El estreno alcalaíno de un excelente montaje teatral

Una admirable obsesión. Un inmenso acto de amor teatral, con entrega absoluta a la obra largo tiempo anhelada. Un irreductible acto de fe hacia un personaje con el que se ha soñado desde siempre. Todo esto ha constituido la presentación de Karmele Aranburu en el Teatro Salón Cervantes.

Alcalá ha contado, una vez más, con el privilegio de un estreno absoluto, no del texto esta vez, sino del montaje de *La alondra*, del dramaturgo francés Jean Anouilh. Pero, a diferencia de otras ocasiones, el numeroso público que -local y foráneo- llenaba la sala durante las representaciones del fin de semana, encontró, no un flojo hilván para su propia conversión en cobaya, sino la generosa oferta de un inmenso espectáculo teatral, largamente elaborado y cuidadosamente acabado, sin las premuras de quien únicamente desea el provecho rápido de una subvención

pública, antes bien, con la reposada y paciente labor de quien cree en el valor del texto hasta el punto de estar dispuesto a dar al espectador el ciento por uno, ya desde el estreno.

La alondra, subtitulada en este montaje *Juana de Arco*, recrea el proceso previo a la ejecución de la doncella de Orleans, a manos de un complejo de poderes interesados y representados por la política inglesa, el fanatismo inquisitorial y la interesada desidia del que Juana había llegado a promover y coronar como rey de los franceses. En el bastidor metadramático constituido por el desarrollo del juicio a la joven quedan dibujados distintos momentos del camino seguido por la heroína francesa, especialmente aquellos que recogen su elevación desde un estado visionario-religioso inicial hasta la cima de una posición carismática, de indudable eficacia político-militar.

Todo este intenso conglomerado de elementos dramáticos dotan al texto de un fuerte potencial narrativo, de manera que resulta un drama de carácter *integrador*, articulado a base de la alternancia de tonos y géneros distintos, lo cual confiere a la progresión dramática una grata variedad y toda la riqueza prevista en los propósitos histórico-religiosos del autor. *La alondra* es proceso inquisitorial y juicio político, evocación de escenas rústicas y momentos de intensa comicidad, discurso teológico y recreación histórica, farsa galante y ejercicio de profundidad receptiva no exento de ciertos toques de teatro brechtiano, contemporáneo en su apogeo a la fecha de composición del drama.

De todos estos elementos, aquel que permanecerá indeleble en la retina del espectador es el de la intensa sensación de desvalimiento deparada por la colocación de una joven, tan vivaz como ingenua, en medio de un vendaval de hombres ambiciosos, feroces, inmisericordes y, pese a todo, inferiores a ella. De ahí deriva buena parte del inmenso atractivo que el personaje de Juana despierta en el espectador y ha despertado en muchas grandes actrices, entre las que Karmele brilla desde ahora con luz propia merced al innegable esfuerzo y dedicación con que se ha entregado a su personaje. En medio de un elenco de lujo, constituido por grandes individualidades cuya omisión en la lista de destacados sería, en cada caso, un flagrante acto de injusticia, Karmele descuella con una interpretación que está destinada a convertirse en una de las más importantes de la escena española actual.

La escenografía presenta varios planos horizontales, generadores de otros tantos niveles de representación, y unos fondos de cortinas dispuestas como estilizadas o sugeridas columnas. Una iluminación muy bella acentúa los tonos simbolistas de un espacio escénico esquemático y funcional, que por lo mismo no siempre se corresponde debidamente con la línea interpretativa marcadamente naturalista que caracteriza las intervenciones de algunos de los principales actores. El drama resulta por ello algo enfático en las escenas del proceso, mientras alcanza en varios momentos de la primera parte un grado de genial comicidad y de aciertos interpretativos que culminan con cerrados aplausos por parte del público.

Esteban Polls ha realizado una concienzuda lectura del texto, desde esa actitud de respeto que ha caracterizado por igual a todos los participantes en el montaje. Esa fidelidad inquebrantable al

texto será a buen seguro un punto central en el análisis post-estreno que la compañía debe realizar sobre su trabajo escénico. Aunque en el montaje nada falta y nada es provisional o inacabado, el hecho es que resulta un espectáculo generoso, cuya duración excede con mucho los hábitos levemente triviales del espectador actual. Pocas veces encontramos, en los tiempos teatrales que corren, que al público se le dé más y mejor de lo que espera. Pocas veces una oferta teatral se presenta con la inmensa generosidad que han puesto en su tarea Karnele Aranburu y todo el equipo que tan brillantemente recrea el rico drama de Anouilh.

TEXTO

AUTORÍA: Alejandro Casona

REPRESENTACIONES

ESPACIO: Teatro Salón Cervantes

FECHAS: 16 y 17 de Octubre de 1992

PUESTA EN ESCENA

DIRECCIÓN: Luis Alonso

REALIZACIÓN: Teatro Independiente Alcalaíno (T.I.A.)

INTÉRPRETES: Javier Blasco, Noelia Hernández, José Laso, José Dueñas,
Enrique Socias, Luis Alonso, Miguel Pérez, Ana Sánchez,
Yolanda Frutos, Sonia Jiménez

Un Casona lleno de aciertos

El T.I.A. y su oferta de un valor teatral seguro y atractivo

Las preocupaciones didácticas y reformadoras abrigadas por Alejandro Rodríguez Álvarez, en una época tan fecunda en ilusionados idealismos como lo fueron los primeros años treinta, hallan continuación en la actividad dramática de aquel asturiano que, director del teatro de las Misiones Pedagógicas, adopta el seudónimo de Alejandro Casona para una labor creadora cuyo principal rasgo distintivo es, en sus tramos finales, la permanente caricia del éxito.

Premiado con el Lope de Vega por *La sirena varada* ya antes de la contienda civil, sigue estrenando durante la misma, ahora en Méjico, títulos tan *teatrales* como *Prohibido suicidarse en primavera*, de éxito sólo superado por otros como *Los árboles mueren de pie* o *La dama del alba*, de entre la docena larga de los estrenados durante su exilio argentino hasta 1964. El regreso a España, poco antes de su muerte, se vio realizado por el estreno del *El caballero de las espuelas de oro*, articulado en torno a la persona de Quevedo y profusamente repuesto tanto en salas de teatro como en la pequeña pantalla, cuando en ésta aún perduraban las buenas costumbres teatrales.

Prueba reciente del triunfal paseo por sobre guerras, exilios y censuras la constituye la presencia en las carteleras comerciales madrileñas, durante la última temporada, de sendas puestas en escena de *La dama del alba* (Teatro Bellas Artes) y *La casa de los siete balcones* (Teatro Reina Victoria).

El teatro escrito por Casona durante su exilio mantiene una constante que lo vincula definitivamente a un tiempo concreto (su forzoso alejamiento de España durante la inmediata posguerra) y a un posicionamiento estético que manifiesta su radical desacuerdo con el sistema, no mediante una crítica más o menos directa, sino a través de la introducción de elementos de orden fantástico (personificaciones del diablo, el sueño o la muerte) que posibilitan una actitud de evasión en el planteamiento y solución de las situaciones dramáticas.

Una de estas comedias, *La barca sin pescador* (1945), es traída al teatro municipal por el Teatro Independiente Alcalaíno, grupo de trayectoria dramática tan dilatada como abnegada y que ha paladeado mieles teatrales tan reconstituyentes como la representación, el pasado otoño, de *Historia de un pechicidío*, por cuyo trabajo recibió el grupo los sinceros parabienes de un hombre de teatro tan sagaz como Lauro Olmo, autor de la obra y excepcional espectador de la misma en los palcos del Teatro Salón Cervantes.

Estamos seguros, por tanto, de que el montaje que nos ofrece el grupo T.I.A. dará cabal cuenta de los encantos compositivos de la obra de Casona, manteniendo a la vez las excelencias literarias que contribuyen a hacer de este autor un valor seguro, en esta nueva apuesta del Teatro Salón Cervantes por el teatro bien hecho de los grupos vocacionales de nuestra ciudad.

Un Casona lleno de aciertos

Las representaciones de *La barca sin pescador*, que el grupo Teatro Independiente Alcalaíno ha ofrecido en el Teatro Salón Cervantes, han continuado la notable línea teatral en la que el T.I.A. está inscribiendo sus últimos trabajos.

Se trata de un quehacer cuyo secreto puede quedar sintetizado en esta breve máxima: amor teatral. El conjunto del grupo y cada uno de los componentes del mismo parecen transidos de muy considerables dosis de eso que se ha dado en llamar *el veneno del teatro*, pasión que aquí se traduce en sincero respeto por las obras elegidas y, sobre todo, en creativo afán por realizar puestas en escena que enaltezcan o, cuando menos, transmitan sin desdoro las cualidades dramáticas de aquellas.

En esta ocasión, T.I.A. ha elegido un texto, si no aureolado de rabiosa postmodernidad, sí pleno de posibilidades y adornado de todos esos elementos que configuran la teatralidad más dulce. Las casi cuatro décadas transcurridas desde su estreno no han mermado los encantos de una carpintería teatral diestramente equilibrada en la sucesión de escenas, personajes y trama, ni de

una acción amable en la que momentos de leve tristeza y reflexiones morales no constituyen sino otros tantos sabrosos condimentos.

Lo más notable del empeño del T.I.A. ha venido deparado por el elemento escenográfico, aspecto verdaderamente destacable teniendo en cuenta que el grupo ha concebido y realizado dos decorados distintos, especialmente bello el segundo, pero similares ambos en cuanto a funcionalidad: cada elemento de la utilería o del mobiliario -por no hablar de aciertos como el de la chimenea, la ventana o los motivos marineros- resulta justificado por una alusión, por un gesto o por el mismo desarrollo de la acción. El buen gusto aquí exhibido es aplicable también a un vestuario que consigue transmitir limpia pobreza y pulcro sabor local sin concesiones al trapo descuidado o al lamparón hortera. Un mesurado empleo de la luminotecnia, con predominio de un agradable blanco ambarino y oportunas transiciones luminosas para acotar el tenue límite entre fantasía y realidad, completan en el plano plástico la coherencia de una feliz puesta en escena.

El T.I.A. reservó alguna otra grata sorpresa, como la demostración de un cambio de decorado realizado a telón abierto, con perfecta conjunción de movimientos, música y penumbra, o como la recurrente presencia de la canción marinera, plenamente evocadora, que subraya la curva emotiva y define eficazmente la ambientación de la segunda parte.

Lo demás, fue dejar que Alejandro Casona se encontrara consigo mismo y llegara hasta el público: una interpretación, en su conjunto, magistral (si tal adjetivo no se contrapusiera con el carácter vocacional del grupo), que fue resolviendo con primor la mayor parte de las escenas, alcanzando por igual a los tres o cuatro actores veteranos y a las jóvenes actrices, muy convincentes incluso en una escena tan difícil como la del primer encuentro entre las hermanas. Liberado por este trabajo actoral fluido y mesurado, el mejor Casona se hizo presente sobre el escenario: ternura, humor, fantasía, calidad literaria, reflexión y amor, todo en acertadas proporciones, dando por resultado una intriga agridulce que tañe sutilmente las más sensibles fibras del sentimiento humano.

TEXTO

AUTORÍA: Miguel Mihura

REPRESENTACIONES

ESPACIO: Teatro Salón Cervantes

FECHAS: 23 y 24 de Octubre de 1993

PUESTA EN ESCENA

DIRECCIÓN: Martín Ferrer

REALIZACIÓN: Compañía Calderón de la Barca

INTÉRPRETES: Pastor Serrador, Concha Goyanes, Cristina Reparaz, Mara Goyanes, José M^a Rueda, Carmen Herrero, Enrique López, Manuel Duque

Buen teatro de ayer

Resulta difícil eludir un comentario abiertamente elogioso de la obra *La bella Dorotea*, de Miguel Mihura, representada durante el fin de semana en el Teatro Salón Cervantes por la compañía Calderón de la Barca.

Es difícil escamotear el elogio al título que ha generado el primer lleno absoluto del Cervantes en la presente temporada teatral alcalaína. El sábado, la taquilla vio agotados sus billetes y tanto butacas como palcos y anfiteatro rebosaban con ese hervor que compensa el ánimo de los buenos aficionados por tantas funciones en las que el patio, más que de butacas, viene a serlo de familias o de vecindad.

La dificultad se agrava si se piensa en que Mihura posee un prestigio en el teatro español contemporáneo que resulta, cuando menos, indiscutible si se tiene en cuenta el conjunto de su obra y si, en el caso del público alcalaíno, se considera el encanto de *Melocotón en almíbar*, pieza de vivo humorismo y atractiva construcción sobre molde del género policíaco, representada con gran éxito en nuestra ciudad la temporada anterior.

Hay otra razón de peso en lo dificultoso de evitar una paráfrasis laudatoria de *La bella Dorotea*, razón que pasa por el trabajo de puesta en escena llevado a cabo por una compañía

netamente profesional, con un reparto cuajado de figuras y de actores de reconocida solvencia, una trayectoria tan dilatada como brillante en cuanto a títulos y autores representados, y una línea de trabajo escénico perfectamente consolidada y acorde con unos supuestos bien establecidos de antemano. El público admira sinceramente la interpretación de Pastor Serrador, se divierte con la precisa ejecución de efectos cómicos desarrollada por Cristina Reparaz o Mara Goyanes, reconoce en Enrique López el tipo del *fresco* tan común en el teatro español de este siglo y se enterece con la cómica candidez del personaje que encarna con acierto Concha Goyanes. Estos y los demás actores se muestran altamente seguros en sus movimientos y más aún en su dicción, precisos en el desarrollo de unos papeles que les son muy familiares y bien afianzados en la experiencia aportada por sus dilatados oficios.

Pero, a pesar de todas las consideraciones expuestas, *La bella Dorotea* no es teatro de hoy y ni siquiera es una de las obras más perdurables de Mihura. El tema es en cierto modo una inversión del conflicto de *Tres sombreros de copa*, pero ahora el ambiente provinciano deja sentir sus efectos sobre la novia abandonada al pie del altar. A partir de ahí se perfila una situación de considerable poder cómico y aun dramático, pero el efecto se diluye entre la indeterminación de una crítica social sin blanco ni norte, en la que la ferocidad de las costumbres ahoga los fulgores de una rebeldía puramente individual, y un tono general de ternurismo que resulta excesivo para la sensibilidad actual.

Los logros, en todo caso, no van más allá de unas sinceras carcajadas en el primer acto, al hilo de los destellos *codornicescos* de la genial vena humorística del autor, y de una media sonrisa durante el resto de la obra. El diálogo se convierte en el eje de la trama y del humor, mientras el plano escénico permanece en la más inconfundible tradicionalidad: mesas en primer término y réplicas de personajes sentados ante ellas, discretas evoluciones en torno, entradas y salidas por laterales y foro figurativos, algún fragmento articulado con especial énfasis, algún poema - pedestre, casi cursi- declamado para lucimiento del actor. La compañía respeta hasta el exceso la ranciedad de la línea escénica, a base de paredes monocromas y de la evocadora cretona a juego en tapetes y cortinas. Quedan, por lo mismo, al descubierto detalles estructurales más propios de ayer, como las mutaciones a telón corrido (y consiguiente ruido de martillazos) o los dudosos efectos producidos por un surtidor real o una iluminación frontal en alguna escena. Por lo demás, se afronta la interpretación a cuerpo limpio, sin el complemento simulador de música u otros aderezos, modulando con acierto el calado de cada personaje y componiendo finales y mutis propiciadores del aplauso.

Es probable que este tipo de obras coincida en demasía con la idea de teatro que posee una buena parte del público, el cual se muestra satisfecho con las suaves líneas de un conflicto tragicómico tan ajeno al espectador que éste jamás llega a inquietarse y tan diáfano en su sencillez que su trama es percibida sin esfuerzo. Hay, además, altura literaria en el diálogo y ausencia de cualquier elemento perturbador o disonante en el tono discreto del conjunto.

Es de temer, sin embargo, que no sea éste el mejor camino para atraer a amplios sectores de espectadores que se han ido alejando progresivamente del teatro como opción de cultura y de ocio. Entre ellos y el momento de *La bella Dorotea* han transcurrido tres decenios de inigualable intensidad en casi todos los ámbitos de la vida humana. Y, aunque no queramos seguir enterándonos, de superior intensidad en la evolución del lenguaje teatral.

TEXTO

AUTORÍA: Frank Wedekind (Alemania)
ADAPTACIÓN: Jesús Alviz

REPRESENTACIONES

ESPACIO: Teatro Salón Cervantes
FECHAS: 7 y 8* de Mayo de 1993
CARÁCTER: Estreno de la puesta en escena

PUESTA EN ESCENA

DIRECCIÓN: Joaquín Vida
REALIZACIÓN: Fila 7
INTÉRPRETES: Victoria Vera, Pepe Martín, Miguel Palenzuela, Alberto Fernández, Maite Brik, Fernando Huesca, José María Barbero, Antonio Duque, Juju Mulie, Jesús Ruyman

De Eros a Thánatos, en brazos de Morfeo

Con el cartel de "no hay localidades" expuesto en la taquilla del Teatro Salón Cervantes, ha tenido lugar en Alcalá de Henares el estreno absoluto de *La caja de Pandora*, de Frank Wedekind, obra que ha sido presentada en España con todos los pronunciamientos de novedad importante y con todas las subvenciones de los principales organismos públicos competentes en la materia.

La historia de Wedekind se inscribe en el contexto europeo del cambio de siglo y contiene numerosas claves relacionadas con la revisión de conceptos individuales y sociales que se llevan a cabo durante el período: una aristocracia decadente, una prensa cada vez más sofisticada y poderosa, un arte que desde el postimpresionismo está planteando una ardua batalla en pro de la independencia del artista y todo un universo, finalmente, de ventajistas, especuladores y bailarinas de can-can. Esta es la tela de araña que aprisiona a Lulú, quien se debate en medio de los zarandeos de su momento histórico buscando su propio derecho al amor y a su auténtica condición de mujer.

Todas las claves del texto de *La caja de Pandora* pueden ser aprehendidas por el espectador si éste lee atentamente algunas páginas del lujoso programa de mano, pero difícilmente llegan a él a través de la mera contemplación de lo que sucede sobre el escenario. El adaptador del texto original, Jesús Alviz, es el primer responsable de la desproporción de un montaje que se alarga más allá de las tres horas, que transcurre lento y plano, y en el que un diálogo monótono y sobreadundante anega toda posibilidad de tensión dramática. Baste añadir una absoluta carencia de selección de situaciones, una estructuración en cuadros tan confusa como falta de ingenio dramático y la inclusión insufrible de varios y peregrinos apartes, para completar el panorama de una labor de adaptación notablemente desafortunada.

En realidad, las representaciones en Alcalá de la obra producida por Fila 7 han reunido casi todos los ingredientes propicios para hacer del espectáculo blanco fácil de una crítica mínimamente rigurosa. Sabido es que todo nuevo montaje viene a ser criatura que -aunque tan prematura como ésta, alumbrada al parecer muy antes de tiempo- puede y debe ser perfeccionada con el transcurso de cada nueva representación. Por eso estamos seguros de que muy pronto todos los actores acabarán de aprender correctamente su papel y de que su interpretación se oírán nítidamente en todo el ámbito del teatro. El director, Joaquín Vida, habrá de pulir con cuidadoso trabajo y paciente esmero cada escena, hasta conseguir que broten de ellas todos los matices y emociones que han faltado en el montaje del Cervantes. Por ese camino quizá pueda ser restituido el verdadero sentido de un naturalismo escénico e interpretativo traicionado en numerosas ocasiones y mal trabajado casi siempre, con trucos de efecto demasiado visibles para el espectador o frustrados en su realización.

Menores posibilidades de modificación ofrece, por el carácter definitivo del diseño, una concepción escenográfica concebida como mero receptáculo de la acción, extremadamente ornamental y dotada de un complejo repertorio de elementos de efecto, como biombos y mamparas semitransparentes, brocados y terciopelos por doquier, escaleras, rampas y semibóvedas, amén de un *atrezzo* variado y rico, pero tan irrelevante como la rígida iluminación adoptada.

Todo parece indicar un aterrizaje en la escena de gentes venidas de otros mundos, de las fáciles y efectistas regiones del celuloide. El equipo que ha realizado *La caja de Pandora* se ha presentado en los escenarios pertrechado con el voluminoso equipaje de unos estudios cinematográficos, sin haberse enterado de la evolución del teatro en el último medio siglo, sin saber que desde Grotowski es posible el *teatro pobre* y sin haber comprendido que el lenguaje del teatro pasa ante todo por contar bien y dar vida a una historia, incluso prescindiendo de todo elemento superfluo.

Ni Lulú ni su mundo tragicómico consiguieron arrancar una sola risa a los espectadores alcalaínos. Emoción y sentimientos huyeron del teatro nada más abrirse el telón. Ni un solo aplauso interrumpió el renuente silencio de las numerosas transiciones entre cuadros. Claro que la

obra atisba alguna innovación dramática: su pretensión de presentar como teatro lo sufrido en el Cervantes evoca sin dificultad el apelativo de "absurdo" y permite además descubrir nuevas posibilidades dramáticas a las transiciones: la huida masiva de espectadores al cobijo de cada oscurecimiento de la sala.

No palpitaron sensaciones en la representación de *La caja de Pandora*, ni tan siquiera ese amor que constituye la enseña liberadora de la protagonista. No encontramos a Lulú ni pudimos entrever el sentido de Pandora. Eros, aburrido, dejó su puesto a un Thánatos irresistible: el de la lenta muerte por aburrimiento, tosca e incómodamente transportados en los brazos adormecedores de Morfeo.

37 *La elección de los alcaldes de Daganzo*

TEXTO

AUTORÍA: Miguel de Cervantes

REPRESENTACIONES

ESPACIO: Patio de San Ildefonso de la Universidad de Alcalá

FECHAS: 21 de Mayo y 22 de Junio de 1992

CARÁCTER: Estreno de la puesta en escena

PUESTA EN ESCENA

DIRECCIÓN: César de Vicente Hernando

REALIZACIÓN: Alumnos del Aula de Estudios Teatrales

INTÉRPRETES: Raquel Arias, Carlos Barroso, Carlos Casal, Rocío Castro, Dolores Fernández Villodre, Mariano García Espada, Marta García Sánchez, Antxón Jiménez Almonacid, Carmen Martín, Julián Paniagua, Soledad Ranz, Esther Rodríguez Caballero, Rosa de la Torre, Ángeles Treviño, Oscar Vázquez, Luis Manuel Caro, Olga Ruiz, Lázaro Tello, Marisol Treviño, Begoña Gómez

PROGRAMACIÓN: Aula de Estudios Teatrales de la Universidad de Alcalá

Lectura escénica y universitaria de un entremés cervantino

Los nobles sillares del Patio de San Ildefonso deben de haber vuelto a sentir -si es que a la piedra le es dado experimentar algún singular tipo de intemporal sensación- emociones añejas, ya vividas siglos atrás, ante la presencia en sus sonoros ámbitos de la actividad que ha conformado buena parte de las señas de identidad de la institución universitaria: la representación teatral ofrecida por estudiantes, en el marco de una labor formativa llevada a cabo dentro de los propios programas universitarios y destinada a un público predominantemente compuesto por estudiantes.

La obra elegida ha sido, además, un entremés del más ilustre alcalaíno que ha dado el genio español a la literatura universal: *La elección de los alcaldes de Daganzo*, uno de los ocho que

componen el repertorio de entremeses que Cervantes cuidó de publicar en un volumen conjunto con sus ocho comedias.

Los alumnos del Aula de Estudios Teatrales, además de mostrar un riguroso respeto al teatro clásico, han seguido cursos de formación que incluyen teorías y técnicas de las grandes figuras del teatro de nuestro siglo. Conocen, pues, a Peter Weiss y son conscientes de la trascendencia histórica de su *Marat-Sade*, así como de la eficacia del procedimiento metadramático tan felizmente explotado por el genial director alemán. Así pues, la representación del entremés cervantino ha puesto en juego, a modo de ejercicio teatral de conjunto, una puesta en escena realizada también por simpáticos locos, reclusos en el incomparable marco del patio principal de la Universidad. Deambulando por sus losas centenarias, los actores del Aula asumen ante el espectador las personalidades dementes que van a servirles, en un segundo estadio, para encarnar a partir de ellas las auténticas figuras del texto cervantino. La comicidad del entremés se ve, de este modo, reduplicada y sus discretas notas de crítica social adquieren un sentido distinto al ser transferidas a otro contexto.

El espacio escénico se presta al tipo de ejercicio propuesto por el director de la puesta en escena, César de Vicente Hernando, quien estimula a los actores para que ocupen libre, pero organizadamente, el ámbito central y las galerías porticadas, mientras se desenvuelven por momentos muy cerca del público y encaran las miradas directas de aquel.

La percepción de la acción escénica es siempre parcial, y el espectador pierde desde el inicio su condición privilegiada de observador omnipresente, sometido como está a sucesivos efectos de aproximación y alejamiento de acuerdo con las evoluciones individuales de los actores.

La puesta en escena, ostensible y acertadamente dilatada a partir de la brevedad del texto cervantino, resulta finalmente un espectáculo insólito, notablemente interesante y estrictamente atenido al rigor que a toda labor de lectura de los textos clásicos debe preceder.

TEXTO

AUTORÍA: Miguel de Cervantes
AD. ESCÉNICA: Taller de Teatro Didáctico "Don Juan I"

REPRESENTACIONES1º ciclo:

ESPACIO: Casa de la Juventud
FECHAS: 26 de Junio de 1993
CARÁCTER: Estreno

2º ciclo:

ESPACIO: Teatro Salón Cervantes
FECHAS: 5 y 6 de Febrero de 1994

PUESTA EN ESCENA

DIRECCIÓN: Miguel Mayoral Moraga
REALIZACIÓN: Taller de Teatro Didáctico "Don Juan I"
INTÉRPRETES: Lázaro Tello, Rebeca Tello, Petri Rodríguez, Juan Jaráiz, Marisol Ranz, Julia Corredor, Raquel Rodríguez, Manuela López, Eva Martínez, Ernesto L. Filardi, Jesús S. Sanfrutos, Lola Fernández, Raquel Gómez, Noelia González, Ana García, Marcos González

OBSERVACIONES

El título completo es *La España de la casa llana o puta para un rufián*. El espectáculo incluye la adaptación escénica de fragmentos del entremés *El rufián viudo* y de la novela *Rinconete y Cortadillo*

Un Cervantes reflexivo y expresionista

Un Cervantes reflexivo y expresionista

Interesante espectáculo teatral el ofrecido por el Taller de Teatro Didáctico "Don Juan I". Grato y encomiable el interés de los grupos de Alcalá por la obra de quien es su hijo predilecto.

La España de la casa llana o puta para un rufián es un trabajo teatral realizado esencialmente a partir de dos textos de Cervantes: *El rufián viudo*, uno de los ocho entremeses publicados en 1615, y la popularísima novela corta *Rinconete y Cortadillo*, la más afín al género dramático de todas las *Novelas Ejemplares* y, por lo mismo, la más repetidamente llevada a los escenarios desde la publicación del volumen en 1613.

El Taller de Teatro Didáctico "Don Juan I" ha aprovechado con gran habilidad la comunidad temática entre ambas obras, que coinciden en presentar el mundo del hampa sevillana como universo narrativo y eje de los respectivos argumentos. Una oportuna y simbiótica transposición de personajes ha permitido fundir ambas historias, insertando toda la escena del patio de Monipodio entre los tres cuadros del entremés y haciendo posible la salpimentada reunión de Trampagos y Vademécum con Chiquiznaque y Maniferro o de la Repulida y la Mostrenca con la Pipota y la Cariharta.

Resulta de todo ello un espectáculo lleno de gracia, en el que se escenifican motivos tan regocijantes como el pésame, la elección de nueva coima, el encuentro entre los dos picaruelos, el ritual de la iniciación en el patio sevillano o la celebración final del retorno del antihéroe Escarramán.

La dirección escénica de Miguel Mayoral se sirve de un lenguaje dramático tejido de una acción trepidante, de riñas y disputas, de insultos, situaciones cómicas, tintes fuertes, nitidez de matices y un tono de conjunto vagamente expresionista, de innegable eficacia. La escenografía resuelve acertadamente los inconvenientes de un escenario tan duro y desangelado como sólo puede serlo el actual de la Casa de la Juventud, sala en la que se representó el espectáculo. Aun así, la austera plasticidad conseguida a base de cirios y sacos, de arpillera y grises cortinajes de fondo acabó por reducir un tanto el espacio de actuación, empequeñecido en exceso en algunas escenas de gran afluencia de actores.

El elenco queda automáticamente elevado a la categoría de los héroes con sólo haber resistido impertérrito la elevada humedad relativa de la sala y un sofoco ambiental de muchísimos grados. Con todo y con eso, es evidente que el grupo realiza un trabajo actoral más que aceptable en su conjunto, si bien algo falto de ritmo en algunas escenas, y más evidente aún que algunos de sus miembros llevaron a cabo breves interpretaciones de excelente calidad y, en casos concretos, de perfecta ejecución.

El valor didáctico del espectáculo, al que alude manifiestamente el nombre del grupo, constituye quizá la nota más sobresaliente del trabajo presentado por el Taller de Teatro Didáctico "Don Juan I" y deriva directamente de la encomiable labor de estudio de un ambiente y de una época, a partir de una concepción previa del momento histórico, coherentemente materializada en un código expresivo compuesto por elementos artísticos diversos. Partiendo de la precisa fecha en que se produce el óbito del rey-emperador Felipe II, el grupo ha explotado con gran eficacia el simbolismo de un año 1598 que se convierte en inicio y fin de dos épocas, de dos siglos, de dos momentos en la historia de España, de dos visiones del mundo muy diferentes. Para expresar la enorme paradoja de un imperio que alimenta en sus entrañas las cotas de mendicidad más espantosas, el universo de hampones de las dos obras de Cervantes ha sido reforzado con vistosas composiciones pictóricas, tan develadoras de la miseria española como lo son *Dos niños comiendo melón y uvas*, de Murillo, o el expresivo y paródico cuadro de Velázquez, *El triunfo de Baco o Los borrachos*, cuya reproducción viva por los actores abre y cierra significativamente el espectáculo.

Pintura y literatura se unen así en una creación que, aprovechando la utilización por Cervantes del jaque Escarramán, genial creación de Quevedo, concluye con una emotiva recitación en *off* del inolvidable soneto *Miré los muros de la patria mía...*

El Taller de Teatro Didáctico "Don Juan I" continúa de esta manera en su línea de revisión de expresivas creaciones de nuestro Siglo de Oro, de las que la titulada *El siglo de los cuernos* le valió su participación en el Festival Internacional de Teatro de Guanajuato. Lástima que, en esta ocasión, una deficiente producción -en la que la falta de carteles anunciadores o programas de mano deslucieron menos que la indignidad de la propia sala- no contribuyese a prestar el brillo debido a su meritoria actuación.

El Taller de Teatro Didáctico "Don Juan I", en el Teatro Salón Cervantes

El Teatro Salón Cervantes ofrece este fin de semana el espectáculo titulado *La España de la casa llana o puta para un rufián*, creado y representado por el Taller de Teatro Didáctico "Don Juan I", bajo la dirección de Miguel Mayoral.

Con esta escenificación de textos de Cervantes (el entremés *El rufián viudo* y la novela corta *Rinconete y Cortadillo*), el grupo alcalaíno prosigue su tarea creadora a partir de textos de nuestro Siglo de Oro, cuyo último episodio lo constituyó, precisamente, el estreno de este mismo espectáculo en la Casa de la Juventud de Alcalá de Henares durante la primavera pasada.

El espectáculo, graciosa y salpimentada recreación del sevillano patio de Monipodio, se presenta ahora, para solaz y regocijo de todos los aficionados al teatro del Siglo de Oro, en el principal escenario de nuestra ciudad.

El excesivo brillo de la plástica

Lleno absoluto en las representaciones de la adaptación dramática realizada por el grupo Taller de Teatro Didáctico "Don Juan I" a partir de varios textos de la narrativa y el teatro cervantinos. Ovacionada subida de telón, mostrando una composición de gran fuerza plástica en la que los actores, inmóviles, figuraban la primera de las obras pictóricas barrocas que serían reproducidas *en vivo* a lo largo del espectáculo. Fue ésta la principal virtud del montaje y, paradójicamente, también su más notable carencia. Cierta exceso de luz y un decorado más llamativo que sugerente desvirtuaron un tanto las estimables cualidades que la obra había mostrado en representaciones anteriores, más sobrias, impidiendo la certera expresión de ese tenebrismo barroco o de esa marginalidad ambiental que asunto y época estaban demandando intensamente. El elenco acusó en la noche del estreno en el Cervantes las imposiciones de una gran sala, mostrando un tono general algo vacilante, acentuado en cierta medida por una dirección escénica que no siempre acertó en la distribución de los actores sobre el espacio. Sobresalieron claramente del conjunto Lola Fernández y Ana García, bien de ortofonía y gesto, con cuya presencia en escena se elevó ostensiblemente la tensión dramática. El espectáculo, pese a todo, dejó entrever todas las posibilidades que, de una dramaturgia tan interesante y acertadamente recreadora del mundo de la picaresca de la España *claroscuro* del Siglo de Oro, podrán ser extraídas de forma plena con el transcurso de las representaciones.

TEXTO

AUTORÍA: Umberto Marino (Italia)
ADAPTACIÓN: Fermín Cabal

REPRESENTACIONES

ESPACIO: Teatro Salón Cervantes
FECHAS: 1 y 2 de Octubre de 1993

PUESTA EN ESCENA

DIRECCIÓN: Jaime Chavarri
REALIZACIÓN: Drama Producciones
INTÉRPRETES: Carlos Hipólito, Alexandra Fierro, Francis Lorenzo
PROGRAMACIÓN: Festival de Otoño 1993

El encanto naturalista de un buen melodrama

El tren expreso del Festival de Otoño ha vuelto a pasar por Alcalá de Henares, dejando ahora un eco de buen teatro que cautivó resueltamente al público que había acudido al Cervantes. Una vez más, entre los aficionados se contaban numerosas personas desplazadas *ex profeso* desde Madrid, atentas a una oferta teatral que no siempre logra prender como merece en los innumerables alcalaínos amantes del arte dramático, y que, como en el caso de la obra que comentamos, presenta excelencias difíciles de olvidar por quien haya tenido la suerte o el acierto de incluirla entre sus opciones de ocio y cultura para el pasado fin de semana.

Entre los atractivos de *La estación* figura, en primer lugar, la interpretación llevada a cabo por Carlos Hipólito, llena de encanto, lograda en los matices, que da un personaje de cálida autenticidad, fuertemente asido a la piel del actor. Los espectadores ríen con sus réplicas, ingenuas u ocurrentes, y sienten el palpito de la hondura que subyace a la cotidianidad de su vida. Junto a él, Alexandra Fierro compone una Flavia acertada y convincente, que comunica con nitidez las transiciones entre el *tipo* representativo de una clase social y el personaje que deja entrever sus afectos y reacciones más humanos. Francis Lorenzo tiene encomendado un papel más lineal, algo esquematizado por su función de contraste con la personalidad del protagonista, que el actor

resuelve con la precisión necesaria y las oportunas inflexiones requeridas por el desarrollo de la historia.

Jaime Chavarrí ha realizado una excelente dirección de actores, perfilando los personajes, estudiando con detenimiento cada secuencia y, sobre todo, alejando a los intérpretes de toda concesión al efectismo o al exceso. Esto último, que quizá hace saber a poco la enorme carga melodramática del argumento, constituye sin embargo la mejor garantía de *buen teatro* de todo el espectáculo, en cuanto que mantiene la acción sometida en todo momento a los presupuestos de la estética *naturalista* consciente y coherentemente elegida por el director. Naturalismo es, en esta obra, la excelente escenografía, atendida al antiguo principio de la cuarta pared; los fragmentos monologados que transmiten el diálogo del personaje consigo mismo; la gestualidad detallada como medio de componer una ilusión continuada de autenticidad. Durante muchos minutos, los actores practican un juego que se basa en el darse pie mutuamente, a base de palabras y acciones. La presencia de los objetos y elementos escénicos completa el diseño de un universo pretendidamente homólogo del real. Lugar destacado merece, en este sentido, el juego ofrecido por los efectos especiales, de discreción y precisión admirables, así como el empleo impecable de la luminotecnia.

Parece que el texto del italiano Umberto Marino ya traía ese germen de realismo en su propuesta teatral. Es una comedia en dos actos, atendida rigurosamente a las unidades de acción, tiempo y lugar, que nos ofrece una historia compuesta a base de ternura y humor, con ligeros ribetes de una tragedia que, se sabe de antemano, no llegará a aparecer. Hay, frente a frente, dos figuras humanas, dos posturas ante el mundo, civilización y primitivismo, complicación y sencillez, con ligera inclinación hacia la segunda. Martín es un arquetipo de hombre de mente y sentimientos no complicados, amante de la estadística y atento a los detalles de la existencia hasta el punto de sorprender a quienes hemos olvidado mirar a nuestro entorno, y conocedor de las personas sin necesidad de saber sus apellidos. Este entrañable jefe de estación rural ha olvidado, sin embargo, el sabor de los momentos maravillosos, que la irrupción de Flavia le hará fugazmente recuperar. No falta un cierto sentido de cuento fantástico o fábula clásica, ni la concesión agrídulce a un final de regusto romántico, subrayado por el onirismo de un amanecer inflamado de luminosidad.

Fermín Cabal, en una estupenda labor de adaptación, ha reforzado el realismo del texto con diversas alusiones que vinculan la anécdota al aquí y ahora del espectador. El resultado final es una muestra de cómo el buen gusto y el conocimiento del oficio pueden hacer brotar un magnífico teatro de unos medios discretos, un reparto reducido, un juego conveniente entre los elementos de la escena y los provenientes del mundo exterior, una sabia mezcla de humor y verdad, y una línea estética que, si no novedosa, sí aporta al teatro actual una estupenda lección sobre cómo seguirla con la debida coherencia.

TEXTO

AUTORÍA:	Susan Hill (Inglaterra)
AD. ESCÉNICA:	Stephen Mallatratt
TRADUCCIÓN:	Ana Gimeno y J. Vicente Martínez Luciano

REPRESENTACIONES

ESPACIO:	Teatro Salón Cervantes
FECHAS:	20, 21, 22, 23 y 24 de Octubre de 1992

PUESTA EN ESCENA

DIRECCIÓN:	Rafael Calatayud
REALIZACIÓN:	Pavana Espectacles
INTÉRPRETES:	Pep Cortés, Juli Cantó

Técnica del sobrecogimiento

El espectáculo representado durante el pasado fin de semana en el Teatro Salón Cervantes pertenece a un género que persigue abiertamente suscitar en el público una emoción suprema: en este caso, el terror. La exacerbación de este sentimiento no deriva aquí de ninguna amenaza a la propia integridad, sino que brota en forma de una inmensa y desconsoladora tristeza ante la contemplación de una desgracia ajena cuya inabarcable dimensión se nos hace irresistible.

Nunca, como en este tipo de teatro, se hace precisa una relación tan íntimamente directa entre los estados de ánimo que se pretende crear en el público y los elementos dramáticos de toda especie puestos en juego para conseguirlo.

La tensión anímica del espectador recorre una gradación sabiamente dispuesta en sucesivas etapas, hasta alcanzar un clímax difícilmente soportable sin el recurso al grito espeluznante o a la contracción muscular más o menos consciente. El público convencional, mayoritariamente adulto y asiduo a las veladas del Cervantes, reprime a duras penas su desasosiego y solamente algún movimiento reflejo o cambio de postura en la butaca delatan la alteración cardíaca de cada asistente; pero, en las funciones matinales, los jóvenes bachilleres se muestran resueltamente incapaces de contener la terrorífica ascensión emotiva y reaccionan abiertamente, convirtiendo la

representación en una sucesión de chillidos sólo entrecortada por frenéticos aplausos de descarga nerviosa en los momentos argumentales de cierto alivio. Realmente merece la pena vivir esta obra en medio de este público desinhibido, que llega a identificar ficción y realidad, teatro y vida, en un grado que a los adultos nos es negado alcanzar.

Los recursos dramáticos que tan eficazmente llegan a tan diferentes públicos se cuentan por otros tantos aciertos, atribuibles por igual al director escénico y al corto pero magnífico reparto actoral. En efecto, Pep Cortés hace gala de una dilatada experiencia escénica, que traduce en un alarde de transformismo, encarnando con idéntica medida muy diversos personajes que oscilan entre el abatido narrador y el cómico oficinista, pasando por un ingenuo y recalitrante aprendiz de actor o por un muy conseguido cochero británico, entre otros. Por su parte, Juli Cantó exhibe una voz y dicción admirables, sin cuyo concurso le hubiera sido imposible exteriorizar magistralmente la increíble gama de estados anímicos de un personaje que penetra progresivamente en la más angustiosa psicosis que la vivencia del terror puede deparar.

A Rafael Calatayud, director escénico, le cabe el inmenso mérito de emular ventajosamente el lenguaje del más recio cine negro, sirviéndose tan sólo de artificios exclusiva pero genuinamente teatrales. Es cierto que transcribe la sintaxis cinematográfica de planos (aquí, espacios de actuación acotados por telones transparentes y escenografías antepuestas) y de secuencias (los fundidos en negro, esenciales para el juego del miedo en el espectador). Pero no es menos admirable su magnífica utilización del elemento sonoro (sonidos grabados, plenamente creadores de ambientes), de la iluminación en sus más variadas prestaciones artísticas (desde la sugestión de atmósferas hasta el hurto cuasimágico de partes de realidad), de una escenografía tan escueta como funcional y de una disposición de los movimientos de los actores de la cual se extrae el máximo partido.

Huelga decir, después de esto, que la obra cumple holgadamente la pretensión con la que fue programada en sesiones matinales dentro de la Campaña de Teatro Escolar para estudiantes de Medias: la lección de cómo contar dramáticamente una historia, convirtiendo un texto narrativo-descriptivo en materia escénica representada, encuentra su mejor recurso didáctico en el ejemplo constituido por la progresión de la propia obra. Nada mejor, para enseñar a hacer teatro, que producirlo auténticamente ante los estudiantes y, para colmo, conseguirlo de la mejor calidad.

TEXTO

AUTORÍA: Carlo Goldoni (Italia)
TRADUCCIÓN: Mariano Anós

REPRESENTACIONES

ESPACIO: Teatro Salón Cervantes
FECHAS: 27 y 28 de Febrero de 1993

PUESTA EN ESCENA

DIRECCIÓN: Pilar Laveaga
REALIZACIÓN: Teatro de la Ribera (Zaragoza)
INTÉRPRETES: Pilar Laveaga, Pilar Delgado, Pilar Doce, Laura Plano,
Yolanda Serrano, Mari Galindo, Nacho Embid, Jorge Sorrosal,
Pedro Rebollo, Carlos Vega

Un Goldoni francamente divertido

Este año se cumple el bicentenario de la muerte de Carlo Goldoni, circunstancia que sin duda ha dado pie al Teatro de La Ribera para intentar una aproximación del autor a la práctica teatral del grupo y al gusto del público convencional. El conjunto zaragozano, de bien merecido prestigio en esta plaza alcalaína y en el coliseo complutense, ha representado durante el fin de semana la comedia *La plaza*, en medio de una aceptable asistencia de aficionados al teatro y con un encendido reconocimiento de los mismos materializado en calurosos aplausos.

Carlo Goldoni, veneciano de nacimiento y de vocación, fue dramaturgo centenario en su obra y en su vida, habiéndose extendido ambas casi por todo lo largo del siglo dieciocho. El gran tema de su teatro es Venecia: sus calles, sus costumbres, sus fiestas, sus carnavales, sus burgueses y sus tipos populares, sus gentes más vivas. La aprehensión de la vida ciudadana está tan lograda, que la obra de Goldoni escapa a cualquier riesgo de constrictión localista y se eleva al rango universal, convirtiendo al mismo tiempo al autor en un clásico con todos los honores de tal. Goldoni es, además, heredero de la gran tradición dramática italiana que arranca -y se nutre aún, cuando aparece nuestro autor- de la enorme capacidad farsesca de la *commedia dell'arte*. Como todo

genio -y Goldoni lo es en el terreno dramático-, su obra hunde las raíces en esta tradición previa, pero acaba indefectiblemente realizando una renovación y señalando un nuevo rumbo en el antiguo género. La captación de la vida cotidiana, del palpito de las innumerables vidas de tantas personas sencillas que viven fundamentalmente el maravilloso presente, es ahora la meta de la renovada comedia veneciana.

La plaza constituye con toda justicia una de las muestras más significativas del teatro del autor. El afable recinto urbano, recoleto cual patio de vecindad, es el verdadero protagonista de la obra. En el seno de la plaza, cobijados por su reconditez pero no sofocados por ella -la aplastante imposición del medio sobre el individuo no llegará al teatro hasta el naturalismo-, bullen sus presencias unos personajes de los que nos llegan retazos de vida, entrecruzados con mil motivos cotidianos: amor, celos, vanidad, intereses materiales, pruritos de juventud, afectos sinceros. Del ir y venir -devenir, al fin- de madres e hijas, pretendientes y enamoradas, brotan los tributos de rendida admiración a la idiosincrasia de la ciudad de los canales: juegos populares (lotería, sémola), oficios cotidianos (pescaderos, merceros, tejedoras), manjares típicos, fiestas y bodas. Y, en medio de todo, el motivo veneciano por excelencia: el carnaval, génesis y marco de tantas obras de Goldoni. Todo contribuye a configurar un retrato peculiar, un costumbrismo sincero y de buena ley, que no llega a estereotipar a los personajes ni sacrifica la fidelidad realista en aras de un simbolismo esquematizador. Gracia e ingenua picardía, haldeo y gesto rápido, algarabía y entrecruzamiento de voces, diálogos rápidos y llenos de sal cohabitan sin desdoro con el atisbo de didactismo (*delectare* et *prodesse*, tan caros al siglo de las luces) que supone la presencia del protector/padrino, caballero más notable por sus prendas personales que por su hacienda, árbitro de los conflictos domésticos y garante del buen tono y de la amable confianza en la bondad humana.

La plaza es una comedia aclimática, sin un conflicto generador de tensión cuyo desarrollo y desenlace conduzcan el curso de la acción. La teatralidad se dispersa en múltiples fragmentos de cuya perfecta articulación depende el juego dramático. Sin una puesta en escena adecuada, tal tipo de obras pueden resultar francamente aburridas para la sensibilidad del espectador español, habituado desde la comedia barroca a la concentración dramática como vivencia fundamental de la recepción teatral.

El trabajo del Teatro de la Ribera ha conjurado con acierto tal peligro. Su directora, Pilar Laveaga, nos tiene acostumbrados a espectáculos primorosamente creados desde el estudio pormenorizado del *texto* y de su circunstancia. En este caso, el grupo ha entendido perfectamente cuál podría ser el talón de Aquiles de la obra o -como ha ocurrido- la fontana de oro de una magnífica teatralidad. Se han calibrado perfectamente las entradas y salidas, los tonos y matices expresivos, las ralentizaciones y aceleraciones de un ritmo cambiante. Un equipo actoral perfectamente adiestrado y bien dotado de elementos aptos para la interpretación ha ejecutado con arte y rigor las propuestas de la dirección escénica.

No cabe apenas mencionar algún instante de arritmia entre escenas o el escaso rendimiento de una iluminación que no consigue crear matices en el tono púrpura de la plástica escénica. Más discutible resulta la solución escenográfica impuesta por las dimensiones de boca del Teatro Cervantes, que han obligado a una colocación perpendicular de las fachadas laterales de la plaza figuradas en la escenografía. Algún otro detalle, como el reclamo del aplauso final mediante el recurso de la música, apartan levemente aún al grupo del cenit del perfecto quehacer teatral. Pero eso es todo.

Por esfuerzo de asimilación y transmisión de la teatralidad de un clásico tan universal como Goldoni, así como por calidades interpretativas de la mayor parte del elenco, con la propia Pilar Laveaga a la cabeza, el Teatro de la Ribera merece el elogio: nos ha regalado un Goldoni francamente divertido.

TEXTO

AUTORÍA: José Luis Alonso de Santos

REPRESENTACIONESESPACIO: Teatro Salón Cervantes
FECHAS: 8, 9 y 10 de Abril de 1994
CARÁCTER: EstrenoPUESTA EN ESCENADIRECCIÓN: Rafael Álvarez
REALIZACIÓN: Pentación Espectáculos
INTÉRPRETES: Rafael Álvarez "El Brujo"

Charanga pseudocultural, muy televisiva

El pasado fin de semana ha sido brillantemente estrenada en Alcalá, con lleno absoluto en las tres representaciones, *La sombra del Tenorio*, obra de José Luis Alonso de Santos, interpretada y dirigida por Rafael Álvarez "El Brujo", actor prestigioso como pocos en el panorama teatral de nuestros días y creador de inolvidables composiciones de personajes tan celebrados como lo fueron Lázaro de Tormes, en el escenario, y otros de no menor éxito, en el celuloide multitudinario de la televisión.

La sombra del Tenorio está dotada de un argumento cuya imposibilidad de ser reducido a síntesis resulta explicable únicamente si se considera la desalentadora inanidad del mismo. El tema podría haber dado pie, y así parece sugerirlo el título, para una leve pero intensa tragedia personal del actor fracasado metafóricamente sugerida por el drama de Zorrilla, o bien para una comedia cuya carga histriónica hubiera reposado sobre la parodia del texto romántico realizada a partir de la apropiación y presentación paradójica, pero coherente, del universo dramático donjuanesco. Nada de eso ocurre. El tema se hace patente al espectador por su inclusión en el programa mensual de la sala, antes que por la credibilidad de su presentación escénica. El rango del texto dramático, de indeterminada adscripción al género cómico, queda solamente en leve

bastidor para hilvanar algunos gags verbales y para mantener el lucimiento del único actor. Ni rastro, por supuesto, de la esperable referencia intrateatral al recuerdo de un viejo actor que, rememorando su vida desde la autenticidad de una estética sutil y de un desarrollo rigurosamente atendido a las exigencias del arte teatral, hubiera llegado a palpar con tenue sobrecogimiento fibras muy sensibles del corazón humano.

La parodia es aquí de tan bajos vuelos como sólo puede sugerir el hecho de que los versos de la escena del diván malsuenan tristemente contrapunteados por la referencia a un auditorio de vacas que mugen al escucharlos. Ni faltan momentos, no sólo fáciles, sino simplemente deplorables, como la vulgaridad en que se ahoga el triste relato paródico del argumento del *Tenorio* intentado por el actor en las primeras escenas.

Compositivamente, la función se estructura a partir de fáciles recursos que dulcifican esencialmente el riesgo del monólogo y despojan al monodrama de los valores escénicos consustanciales al género. El intérprete, en efecto, parece dirigir su soliloquio a un maniquí cuya resultona condición de monja es moderadamente aprovechada para ensartar una serie de chistes fáciles relacionados con su mudez. Por este camino se invalida toda posibilidad de contacto directo con el público, de confrontación a flor de piel entre un actor situado solo en la inmensidad de un escenario y un público colocado frente a él y tocado de la magia interpretativa de ese cuerpo humano que actúa. Por si fuera poco, la convención de ruptura entre escenario y sala, subrayada incluso en el texto con una imprecisa alusión a la cuarta pared, se quiebra arbitrariamente en algún momento a base de un no bien comunicado intento de implicación del público real en la representación llevada a cabo por el personaje Saturnino Morales.

Hay, eso sí, una ruptura forzada y nada teatral de la convención aludida: "El Brujo", tras una sucesión de efectos que sugieren el entreacto, anuncia y realiza abiertamente, y no como su personaje, sino como él mismo en colaboración con el autor Alonso de Santos, el sorteo entre los espectadores de un jamón, valiéndose de una pobre (que no paródica) réplica de la vulgar parafernalia de los concursos televisivos. Por un momento, un sector del público siente próxima la presencia del actor en el patio de butacas, pero la entrega del galardón al afortunado y la relación de alguna trivial anécdota referida a la vida teatral no consiguen (ni intentan) devolver un átomo de auténtico calor interpretativo a la comunicación dramática.

El hecho que no admite ningún género de dudas es la admiración que un numeroso público profesa al actor Rafael Álvarez. Un continuo burbujeo de risitas nerviosas, más que de auténticas carcajadas, prueba la fidelidad de muchos espectadores cuyo aplauso, por otra parte, es a su vez estimulado artificialmente en alguna escena de la pieza. A la frecuencia de tales risas responde, en parte, el carácter entrecortado de un discurso carente de otra trabazón intrínseca que no sea el propósito de ir provocando aquellas risotadas.

Sin embargo, el intérprete deja escapar irremisiblemente, quizá imposibilitado por la falta de altura del texto, una fenomenal ocasión para ejercitar y mostrar las dotes y recursos actorales que

una presencia continuada y solitaria en el escenario suele siempre propiciar. En esta obra, Álvarez esconde su trabajo interpretativo tras la indeterminación de un personaje espurio, que nunca intenta ser Saturnino Morales ni Don Juan, Ciutti ni Doña Inés, ocultándose las más de las veces tras la figura de un anciano en cuya composición "El Brujo" se imita a sí mismo. Aquí funcionan sus gestos y sus guiños, sus inflexiones fónicas y sus tics, en una gama que a lo largo de su carrera le ha granjeado rendidas aclamaciones y lo ha convertido en un actor de renombre. Interpretando a "El Brujo", Rafael Álvarez halla bula para rehuir la considerable posibilidad de desdoblar en varios planos su labor interpretativa a través de la encarnación sucesiva de varios personajes, en esa suerte de fregolismo en el que sí llegarían a lucir de manera genuina las cualidades de un actor de altura.

Rafael Álvarez "El Brujo", director e intérprete único de un espectáculo a medida de lo que sus incondicionales esperan de él, está en su perfecto derecho de organizar la representación de acuerdo con sus intereses y los de su público. Pero José Luis Alonso de Santos no debió firmar nunca un texto que, juzgado al través de la versión escénica que comentamos, lo único que muestra es la posibilidad, vista cada día en nuestros escenarios, de despojar al arte del teatro de toda capacidad de clarificación de los procesos individuales y colectivos que constituyen la experiencia de vida del espectador, su confrontación consigo mismo o con el lugar y el tiempo que le son propios. Lo visto en el Cervantes parece obra de alguien que no hubiera sentido jamás cerca de sí el hábito de las ricas experiencias teóricas y prácticas producidas en el teatro occidental desde hace más de treinta años. Antes bien, diversos elementos de la función, y no únicamente el numerito del sorteo, parecen desvelar una evidente influencia, en la estética de la obra, de la recia corriente del telecinquismo audiovisual.

Es perfectamente posible, bien se demuestra en esta obra, difuminar con la presentación de una realidad abstrusa toda posible referencia del teatro a la íntima realidad del ser humano o a la común realidad constituida por la convivencia entre semejantes. El intento de Alonso de Santos, su juego, no de humor, sino de humo, insulso y vacuo para los ojos desorientados del espectador, no parece admitir una fácil explicación ni en sus propósitos ni en sus logros. Tal vez la circunstancia de tratarse de una producción subvencionada, ostensiblemente proclamada en el numerito del jamón, pueda servir de pórtico a un problema de creación/recepción dramática cuyas claves, por inexistentes o por irrelevantes, quizá nunca nadie se entretenga en indagar.

TEXTO

AUTORÍA: Lope de Vega
 ADAPTACIÓN: Jorge Márquez

REPRESENTACIONES

ESPACIO: Teatro Salón Cervantes
 FECHAS: 3, 4, 5* y 6 de Febrero de 1993

PUESTA EN ESCENA

DIRECCIÓN: Helder Costa
 REALIZACIÓN: Teatro Estable de Cáceres
 INTÉRPRETES: Pepa Pedroche, Olga Estecha, Carmelo Sayago, Cándido Gómez, Manuel Calderón, Leandro Rey, José Vicente Moirón, Juan F. Quesada, Clara Sanchís
 PROGRAMACIÓN: Ciclo *5 Lopes 5*

Los modos de Chupagrifos

¿Será casual la coincidencia de siglas -el grupo se presenta como TEC- con el prestigioso Teatro Experimental de Cali, aquel extraordinario conjunto que durante la primera transición política fecundó los escenarios españoles con maravillosos montajes de obras de ambas orillas del Atlántico? En cualquier caso, la propia comparación ofendería al fundador del grupo colombiano, Enrique Buenaventura, decidido impulsor e investigador riguroso del arte del teatro, creador de un método interpretativo y de puesta en escena de reconocido prestigio mundial y autor de importantes obras, alguna de ellas repuesta actualmente en Madrid.

El espectáculo ofrecido en el Teatro Salón Cervantes por el "TEC" extremeño, dentro del ciclo *5 Lopes 5*, fue lo más parecido al fenómeno resultante de una transposición de los presupuestos y contenidos de la fórmula teatral barroca a los modos del popular e infantil Chupagrifos guiñolesco. Desde el trabajo actoral (saltos, ventosidades, asmas mal simuladas, voces ridículas) hasta la escenografía (puentes en miniatura junto a otro de tamaño natural y estilo moderno), desde el atropellado ritmo de actuación hasta la música (con soneto transmutado en letra de

ranchera mejicana, y todo), la versión de *La viuda valenciana* ofrecida por este grupo no llega a aspirar ni uno solo de los deliciosos aromas emanados de la magia teatral de Lope.

El aire de concurso televisivo y bufonadas arbitrarias acabó, tan felizmente como había comenzado, en medio de una hortelana (no sólo hortera) apoteosis, con lanzamiento de frutas y hortalizas al público, e incluso con algún retorno -ajo vimos que volvió del patio al escenario- amenizado por la musiquilla final reclamadora de aplausos.

En fin, un espectáculo de teatro clásico simplemente bochornoso.

TEXTO

AUTORÍA: Fernando Fernán Gómez
ADAPTACIÓN: María del Mar Rebollo

REPRESENTACIONES

ESPACIO: Teatro Salón Cervantes
FECHAS: 2 de Abril de 1993

PUESTA EN ESCENA

DIRECCIÓN: María del Mar Rebollo
REALIZACIÓN: Taller de Teatro del C.E.I.
INTÉRPRETES: María Jesús García, Jesús S. San Frutos, Ángel García, Raúl Romero, Bárbara Pérez de Lema, Gema Pablo, Vanessa Arroyo, Ernesto L. Filardi, Sisenando Carretero, Sonia López, Néstor J. Sánchez, Javier Torrenteras, Raúl de Pedro, Virginia García, L. C. Freire, Sergio Gómez, Mónica Gonzalo, Erika Maroto, Marimar Sánchez

Mucho más que una función escolar de teatro

En la tarde del viernes, el Teatro Salón Cervantes presentaba un nivel de concurrencia muy próximo al lleno absoluto. El numeroso público, compuesto en buena medida por adultos y aficionados habituales al teatro, contaba a la vez con decenas de jóvenes, a buen seguro estudiantes del Centro de Enseñanzas Integradas, cuya presencia imprimía al ambiente esa gozosa vivacidad, necesaria por reveladora del pulso vital del teatro presente y futuro. Aquellos y estos, si formaban un colectivo más bien atípico en las funciones habituales del Cervantes, mostraron en todo caso una actitud de impecable expectación y un grado de identificación con el mundo ficticio de la escena no menos admirable que espontáneo. El grupo que así concitaba tan saludable interés era el Taller de Teatro del C.E.I. La historia recreada sobre las tablas: *Las bicicletas son para el verano*, de Fernando Fernán Gómez.

Se trata de la obra más conocida de este hombre de teatro por excelencia que es Fernán Gómez. Pese a ser prácticamente la primera creación dramática totalmente original del autor, es con mucho la mejor de su repertorio, unánimemente saludada como gran obra por la crítica en su estreno -producido en 1982- y de igual modo apreciada por el jurado que, cinco años antes, le había otorgado el Premio Lope de Vega, circunstancia que automáticamente le otorgaba el derecho a ser estrenada en el Teatro Español. Desde entonces, *Las bicicletas son para el verano* ha recorrido una trayectoria jalonada por el éxito, sin que una difusión de carácter multitudinario (a la que su filmación ha contribuido no poco) haya supuesto menoscabo en la valoración cualitativa de la crítica e historia teatrales y sin que los años transcurridos hayan mermado la autenticidad de una propuesta teatral perfectamente contemporánea. La obra, que narra las repercusiones que, en la cotidianidad de una familia madrileña, tiene el estallido y desarrollo de la guerra civil, adopta un punto de vista voluntariamente reservado e intrahistórico, casi intimista, que, juntamente con su estructuración en secuencias similares a las cinematográficas, impone un ritmo de representación que entraña una dificultad técnica considerable.

A este desafío han acudido el grupo Taller de Teatro del C.E.I. y su directora, María del Mar Rebollo, con una resolución que denota un alto grado de autoconfianza en las posibilidades teatrales del colectivo. El grupo, joven por su formación y por la edad de sus miembros, posee sin embargo un aplomo que cuenta con el aval de haber llevado a escena varias obras de dramaturgos españoles contemporáneos.

En su actuación en el Cervantes, el grupo del C.E.I. exhibe, sobre todo, un nivel interpretativo de conjunto mucho más que aceptable, meritorio en algunos casos, brillante y resuelto en la mayor parte de sus jóvenes actores y actrices. Entre los que desarrollan papeles protagonistas, Ernesto L. Filardi imprime un carácter tan personal a su actuación que el personaje de don Luis acaba por pegársele a su propia piel, adquiriendo su fisonomía y ademanes, y haciéndonos olvidar otras recreaciones del mismo por actores de rasgos diferentes. Igual de segura acaba por mostrarse, tras unos inicios algo recitativos, Vanessa Arroyo, que aporta al personaje de doña Dolores los tonos y modos de una madre plenamente convincente. Encantadora y llena de humanidad es la Manolita encarnada por Gema Pablo, así como Bárbara Pérez de Lema confiere a su personaje los tintes tragicómicos adecuados. Jesús S. San Frutos consigue, pese al toque infantiloides que su personaje le impone, sacarlo adelante sin ñoñerías y sí con muy acertada capacidad humorística en los momentos más cómicos. Si el resto de los estudiantes/actores cumple con gran altura su misión, el verdadero toque de calidad lo ponen dos breves actuaciones tan arrebatadoras cuanto bien realizadas: Virginia García encarna a una Doña Marcela admirable y Raúl de Pedro consigue mantener al público absolutamente pendiente de sus palabras en la enumeración, tocada de quimérica melancolía, de las excelencias de la revolución anarquista.

Si el buen trabajo de la directora, María del Mar Rebollo, se adivina fácilmente tras las notables interpretaciones de sus alumnos, igualmente encomiable resulta su labor de lectura y

puesta en escena (más que, pese al programa, de versión de la obra, pensamos) del notable texto de Fernán Gómez. La elección del escenario de caja negra, la disposición (tan sencilla como eficaz) de dos núcleos escénicos básicos en torno a la mesa camilla y al sofá familiares, la utilización de un mobiliario absolutamente funcional (más que decorativo) y el empleo de una luminotecnia sin excesivas ambiciones de matiz, pero cálida y diáfana, son otros tantos aciertos de adecuación de las posibilidades de un grupo vocacional a las exigencias de una programación ante la que la directora no se arredra.

Son otros muchos los méritos que caben a esta recreación de *Las bicicletas*, pero los himnos y canciones de época, así como los efectos sonoros y voces grabadas ofrecen a veces un juego más ornamental que dramático y no siempre aportan eficacia al atractivo tono medio de autenticidad y humanidad que la representación, en su conjunto, acierta a transmitir.

Hay, como es lógico, alguna arritmia en el proceso, algún grado de vacilación en las transiciones, alguna falta de resolución en los finales de escena. Son, en todo caso, cuestiones menores en el conjunto de un trabajo teatral de una dignidad intachable.

La directora se mostraba discretamente orgullosa de ser el suyo el primer grupo escolar que accede a la programación del Teatro Salón Cervantes. A juzgar por lo visto en esta ocasión, no le faltan razones para tan sano orgullo ni, a los responsables de la programación del Cervantes, motivos para seguir incluyendo tan encomiable iniciativa en la agenda teatral alcalaína.

TEXTO

AUTORÍA: Lope de Vega

REPRESENTACIONES

ESPACIO: Teatro Salón Cervantes

FECHAS: 25, 26, 28 y 29 de Septiembre de 1993

PUESTA EN ESCENA

DIRECCIÓN: Alicia Sánchez, John Strasberg y Emilio Gutiérrez Caba

REALIZACIÓN: Teatro del Mundo

INTÉRPRETES: Kitti Manver, Anna Briansó, Alicia Sánchez, Margarita Lascoiti, Marina Molano, Felipe Vélez, Rafael Díaz, Manuel Monteagudo, Mundo Prieto, Francisco Olmo

PROGRAMACIÓN: Festival de Otoño 1993

Lope, de entrada, no

La compañía Teatro del Mundo representa en el Teatro Salón Cervantes la pieza de Lope de Vega titulada *Las bizzarrías de Belisa*.

Se trata de una comedia llena de atractivas posibilidades para ser apreciada por el espectador actual, entre las que destaca la presentación de un encantador tipo femenino: el de la dama resuelta y emprendedora que, en su propósito de convertir hacia sí los afectos del galán que ella ama, afronta situaciones de moderado riesgo y elevado juego teatral, que componen una deliciosa intriga en la que los lances trepidantes se alternan con la placidez de escenas casi bucólicas, entre las que la pasión amorosa despunta con tonos refinadamente líricos.

La intrépida Belisa, que cuenta con parientes femeninas en algunas de las mejores comedias de Calderón y de Tirso, toma la iniciativa en un conflicto sentimental que no rebasa el marco de la convención literaria, puro juego de afectos finamente elaborados y tratados con exquisitez, pero que muestra a un Lope -en el último año de su vida- dotado de un completo dominio de la técnica que él mismo había creado y poseedor al mismo tiempo de la profunda sabiduría del hombre que ha vivido. Su heroína se disfraza con atuendo masculino, sale de noche a rondar a su rival e

interviene en un tumulto de galanes. Pero en torno a ella el Fénix teje un universo de referencias verbales que recrean, con portentoso detallismo, el descuidado aliño del aposento del soldado, la deliciosa sátira del Manzanares o las puntadas satíricas a la complejidad estilística del culteranismo.

Tras lo dicho, este comentario quiere quedar en crónica optimista de un acontecimiento teatral: la inauguración de una nueva temporada en Alcalá de Henares y la vuelta del arte de Talía a las tablas del Cervantes y, esperamos, de otros muchos ámbitos culturales de nuestra ciudad. La función del estreno mostraba una esperanzadora presencia de aficionados, tocados por la ilusión del reencuentro con un espectáculo que cuenta en Alcalá con muchísimos amantes, deseosos de ver colmadas sus expectativas por una programación que sea digna de ellos. El paso de las semanas y la sana actividad de tantos grupos y compañías alcalaínos irá desvelando el horizonte del año teatral que ahora se inicia.

Sobre la versión ofrecida por el Teatro del Mundo pasaremos, esta vez, como sobre ascuas. La impresión general que, sintetizadamente, ofreció el espectáculo fue la de un confusionismo que, partiendo de la dirección escénica, alcanzó con similar grado de patética indeterminación a todos los elementos de la representación. Desde una escenografía pretendidamente esquemática y falsamente funcional, hasta un vestuario tan ecléctico como gratuito en cuanto a posibles connotaciones por él generadas; desde una iluminación insuficientemente estudiada hasta unos movimientos escénicos carentes de cualquier sentido dramático, todo contribuye a la más indiferente perplejidad del espectador. Los fragmentos poéticos del texto se ofrecen descompensados y privados de su adecuado contexto (una cancioncilla aquí, tres sonetos allá) y el encadenamiento de elementos narrativos avanza a saltos. No es sólo que algún intérprete trabaje francamente mal, es que la carencia de una verdadera línea de actuación (pese a figurar en el programa de mano nada menos que tres directores) abre el cauce para que cada uno camine por su lado, mostrando sus propias carencias y virtudes; por eso Kitti Manver, pese a su innegable encanto como actriz, no logra transmitir los matices más resueltos de la protagonista; por eso, Rafael Díaz recurre a su dilatado oficio para componer los únicos momentos cómicos de la función; y, por eso mismo, las positivas cualidades interpretativas de Francisco Olmo, Margarita Lascoiti o Anna Briansó quedan flotando en un tono general más que discreto.

No creemos que, para su presentación en Madrid esta misma semana, el fruto haya madurado convenientemente. Sin haber entendido en absoluto la teatralidad del texto, este grupo nos ha traído un Lope incipiente, diametralmente opuesto a la nitidez de líneas de una comedia que es la última de su autor. El Festival de Otoño nos ha servido un Lope nonato que, de entrada, sabe a crudo como principio de la nueva temporada.

TEXTO

AUTORÍA: Agustín Gómez Arcos

REPRESENTACIONES

ESPACIO: Teatro Salón Cervantes

FECHAS: 4 de Diciembre de 1992

PUESTA EN ESCENA

DIRECCIÓN: Carmen Portacelli

INTÉRPRETES: Héctor Alterio, Francisco Casares, Ana Frau, Gabriela Flores,
Joaquín Solano, Concha Leza, Anabel AlonsoPROGRAMACIÓN: Festival de Otoño 1992

Buen teatro expresionista

Reencuentro -uno más- con dramaturgo actual olvidado

La edición del Festival de Otoño de este memorable 1992 tuvo a bien realizar una pronta visita de cortesía a la ciudad de Alcalá de Henares cuando, en los primeros días de octubre, se estrenaba en el Teatro Salón Cervantes la primera de las tres producciones que al aficionado teatral alcalaíno iba a deparar la muestra otoñal. Ya exangüe, el ciclo se despide con una obra capaz de competir, a través de las veladas vespertinas del Cervantes, con los primeros días de un puente laboral tan incierto en sus previsiones meteorológicas como falto de oportunidad ante la proximidad de otras fechas vacacionales.

El autor de la pieza, el almeriense Agustín Gómez Arcos, concita las más genuinas asociaciones mentales que, en el campo de la creación literaria, puedan tener lugar: si su origen, infancia y primeras ocupaciones campesinas evocan los años de pastoreo y letras de Miguel Hernández, su posterior autoexilio francés, tan voluntario cuanto la negación de una realidad española no deseada permita suponer, lo sitúan en la estela de figuras tan importantes en el campo dramático como Martín Elizondo o Fernando Arrabal. Al igual que este último, el autor de *Los*

gatos logra el rendido reconocimiento de los círculos literarios del país vecino y, como él, conoce en nuestro suelo una intemporal postergación que convierte a ambos, primero, en autores malditos de una censura dotada del poder ciego de la intransigencia y, más tarde, en olvidadas sombras a quienes se niega una y otra vez un pan y una sal más despilfarrados que administrados. Entre tanto, Gómez Arcos tiene escritas una veintena de obras dramáticas, casi todas inéditas, y una producción novelística en lengua francesa que le ha merecido los más prestigiosos premios del género narrativo.

Hablar, a estas alturas, de recuperación de un autor expatriado parece, cuando menos, una muestra de cinismo que sólo una programación sistemática de su interesante obra dramática podría desmentir. Quizá sea más cabal decir que con la reposición de *Los gatos* (estrenada en 1965 y principio de su irresoluble conflicto con la censura franquista) se nos brinda la oportunidad de conocer una interesante muestra de la más corrosiva voluntad de transgresión que, en el campo dramático, ha sucedido a la deformadora estética del esperpento tras la genial producción valleinclanesca.

Héctor Alterio encabeza un reparto que, hasta el momento, ha tenido la oportunidad de hacer suya la propuesta escénica de *Los gatos* durante sus representaciones en la capital de España.

Buen teatro expresionista

El tema del fanatismo religioso como caldo de cultivo de una intolerancia extremadamente recalcitrante, instalada en las fibras más íntimas de amplios sectores de la sociedad española de este siglo, cuenta en la historia del teatro español contemporáneo con precedentes de recia estirpe, que se remontan cuando menos a 1901, año en que Galdós plantea, en su drama *Electra*, el conflicto entre una joven vida que quiere ser natural y simplemente vivida y unas voluntades que, a partir de intereses diversos, intentan por todos los medios coartar las posibilidades de realización de aquélla. El tono de directa denuncia, bien patente en las reacciones de la opinión pública ante el espectáculo, requería de don Benito una propuesta dramática de carácter realista que el autor, buen conocedor de la escuela de André Antoine, acertó a materializar en un texto de impecable factura artística y probada eficacia ideológica. Años más tarde, un simbolismo de trazos intensos, aprisionado entre el asfixiante contraste de blancos y negros, servirá de soporte estético a García Lorca para materializar, en *La casa de Bernarda Alba*, la tragedia de un instinto sofocado en aras de las miras sociales y del autoritarismo más intransigente.

Cuando Gómez Arcos escribe *Los gatos*, la intolerancia se ha convertido en norma oficial de todas las manifestaciones, públicas y privadas, de la convivencia social española. El texto, de una estremecedora virulencia en sus postulados ideológicos desenmascaradores de una moral hipócrita y extremadamente cruel, apunta resueltamente a la raíz de aquella norma, desmontando la

coartada de una confesión religiosa como cobertor de motivaciones tan inconfesables como patológicas, peligrosamente capaces de arramblar con las más inofensivas manifestaciones de espontánea disidencia. Jugando trágicamente con las más espeluznantes evocaciones de la atávica fiera de estos animales domésticos, el autor hace de los gatos un complejo núcleo de significaciones diversas en el que se funden las heces de unas frustraciones que se mueven entre el sadismo más repugnante, la más obscena represión sexual, el objeto de una venganza imprecisa y el arma ejecutora de un castigo transido de religiosa superstición.

El rendimiento dramático de la obra de Gómez Arcos está estrechamente relacionado con la voluntad desenmascaradora aludida, que permite al espectador convivir, un tanto despreocupadamente, con el universo de las dos hermanas, Pura y Angélica, durante casi toda la obra, sin más sobresaltos que la terrible presencia diferida de los gatos y los escapes de humor que la grotesca existencia de las solteras propicia de vez en vez. La profesión de fanatismo está más en las palabras que en los hechos, es más aparente que real, más enunciada que vivida e, incluso, desmentida por las conversaciones íntimas de las viejas. Por momentos, el autor nos hace creer que son incapaces de rebasar el límite de una protesta escandalizada o de una maledicencia cruel. Pero, llegado el momento de la verdad, aquellos monstruos grotescos aparecen, ante los incrédulos ojos del espectador, despojados de cualquier arrebato de afecto o ternura (momento muy bien resuelto cuando los dos actores arrojan sus pelucas femeninas) y la violencia latente se muestra capaz de sacrificar de la manera más cruel a quien osó enfrenar su mundo de carencias.

Un expresionismo ligeramente tocado de localismo histórico parece ser la opción elegida por la directora escénica, Carmen Portacelli, para transponer al escenario el universo concebido por el autor. Elementos escénicos bien reconocibles (imagen religiosa, bandera nacional) y sobredimensionados cercenan desde el primer momento toda posibilidad de concesión al realismo, remitiendo a un abrumador predominio del conflicto sobre la anécdota. La misma inclinación de la superficie del espacio escénico y la interpretación por actores varones de los personajes de las solteras son factores que refuerzan el poder deformador de unas realidades inmateriales e ideológicas que desbordan los cauces de toda verosimilitud estética. Una luminotecnia predominantemente plana, con preferencia por un tono blanco cruel, desenfoca la contemplación de un homicidio que no debe quedar en mera crónica de sucesos. El acierto de la puesta en escena se completa con la parquedad de unos elementos sonoros que, reducidos a su mínima expresión, dan tan sólo el imprescindible indicio de conexión con la realidad de una España profunda, inequívocamente arraigada en las catacumbas del franquismo inexorable.

Héctor Alterio y Francisco Casares realizan su labor interpretativa en la línea de una contención cuyas únicas inflexiones son de carácter humorístico, huyendo de todo efectismo que pudiera desentonar de la línea escénica elegida. Llegan a mostrarse simplemente naturales cuando es necesario y terriblemente malvados en el momento final, sin innecesarios alardes de femineidad grotesca o de brutalidad hombruna. Frente a ellos, Gabriela Flores realiza un sugestivo trabajo de

contraste, encarnando a una joven sobrina cuyo inocente vitalismo se ve reforzado por una bien transmitida debilidad biológica.

La representación de *Los gatos* se muestra así como un trabajo dramático coherente, merced a una puesta en escena que subraya la violencia expresionista del texto y permite entrever la influencia del esperpento en esta obra de Agustín Gómez Arcos, quien declara resuelta admiración por el maestro Valle-Inclán y, a su vez, merece una admiración que, desde que le fue negada en la España de los años sesenta, está debiéndole el teatro español contemporáneo.

TEXTO

AUTORÍA: Alfonso Sastre

REPRESENTACIONES

ESPACIO: Ateneo Cultural 1º de Mayo

FECHAS: 24 y 25 de Octubre de 1992

PUESTA EN ESCENA

DIRECCIÓN: César de Vicente Hernando

REALIZACIÓN: Grupo Dramático Alcores

INTÉRPRETES: Esther Rodríguez Caballero, Mariano García Espada, Rocío Castro Martínez, César de Vicente Hernando, Carlos Barroso García, Santiago Viher

OBSERVACIONESEl título completo es: *Los hombres y sus sombras (Terrores y miserias del IV Reich)*

Grandeza y miseria del teatro político, hoy

El Ateneo Cultural 1º de Mayo ha auspiciado las representaciones de la obra de Alfonso Sastre *Los hombres y sus sombras*, con montaje llevado a cabo por el Grupo Dramático Alcores, en el salón de actos de CC.OO. de nuestra ciudad.

Precisamente, a este colectivo se debe el estreno mundial de la pieza durante la primavera del pasado año, en Leganés.

Sastre ha creado un texto ante el cual resulta difícil permanecer impassible y que plantea el conflicto entre un sistema político-social que, si bien situado en la Alemania de un más o menos remoto IV Reich, es sin embargo representativo del tipo actual de democracias liberales europeas, con alusivas referencias a la española, y unos individuos excluidos de tal sistema por propia voluntad ideológica y por opresión política de aquel, que les niega toda expectativa vital hasta el punto de abocarlos a desenlaces siempre trágicos.

Estos hombres y mujeres, que comparten ideas políticas típicas de las izquierdas radicales modernas, ofrecen por ello, en la omnimoda inteligencia cibernética del aparato del estado, proyecciones encefalogramáticas o *sombras* que los sitúan de inmediato en la órbita de lo que el sistema cataloga como terrorismo. La obra pretende, de esta manera, una reflexión más o menos desapasionada sobre la esencia de un fenómeno en torno al cual han sido vertidas demasiadas dosis de irracionalidad. Especialmente significativo es el cuadro titulado "Antígona-84", en el que Sastre procede, como lo hizo ya en obras anteriores, a la reelaboración del mito con propósitos distintos del original. El paralelismo entre la heroína clásica y la protagonista es ahora puesto al servicio de la afirmación irrenunciable del derecho a amar a cualquier cosa y persona, por difícil que sea la situación o la opinión que éstas lleguen a despertar.

Por su temática, *Los hombres y sus sombras* se inscribe de lleno en la línea del *teatro político*, categoría estética de tan fecunda producción durante los años sesenta y setenta en el ámbito de la llamada *literatura social o comprometida*. Sin embargo, la perspectiva ha variado en estos años, y Sastre parece mostrarse consciente de albergar una actitud más o menos minoritaria en la óptica actual, lo que le lleva a adoptar un discurso voluntariamente contenido y pretendidamente desapasionado, estéticamente distinto del tono frecuentemente encendido o acremente paródico de la aludida y ya casi extinta literatura de protesta.

El resultado de tal propósito halla un adecuado trasunto en una puesta en escena que ha contado con el visto bueno del propio autor. En efecto, la dirección escénica de César de Vicente Hernando parece hallar su norma primera en la huida de cualquier asomo de efectismo en el tratamiento de la acción. Es cercenada en su raíz toda tentación de aproximación estética a los cánones del realismo social en los que se basó el éxito arrebatador de *La taberna fantástica*, cuyo mensaje de desesperada denuncia aparecía envuelto en los más descarnados ropajes de una interpretación y escenografía hiperrealistas.

Por este mismo camino, se evita a toda costa el peligro de una escenificación de carácter maquinista, basada en el realismo tecnológico que cierto cine ha sabido tan eficazmente transmitir.

Este empeño por conseguir ante todo la recreación de una atmósfera teatral se ve continuado en la dirección actoral, de talante predominantemente intimista, cuyo mejor exponente es el tono medio que Mariano G. Espada logra conferir a sus personajes, y que alcanza momentos de especial brillantez en la escena arrolladoramente humana del interrogatorio, con cálida e irreprochable interpretación de Esther R. Caballero, o en la trágica parodia del cuento clásico, en la que un brillante planteamiento de carácter expresionista permite a Rocío Castro desplegar una gesticulación que acaba por llenar todo el ámbito de la escena.

La dirección escénica afronta con acierto el reto de resolver otras numerosas dificultades técnicas, impuestas por el texto, que son salvadas apelando a recursos tan teatrales y variados como las proyecciones de diapositivas para resaltar momentos de especial intensidad, las escenas

en clave de sombras chinescas, el empleo de luces rojas acentuadoras de la peligrosidad ambiental y de una batería de pantallas y aparatos tecnológicos en el cuadro final, o la reiteración de la canción "Los hombres y sus sombras", tema central de la obra, en las complicadas transiciones entre cuadros.

Con todo, queda flotando una sensación de cierto desnivel entre un texto ambicioso en sus pretensiones de relación con el espectador, al que intenta transmitir la incommensurable magnitud de un sistema de poder amenazante, y una puesta en escena que transcurre entre los moderados cauces de la voluntaria contención y de la parquedad de medios escenográficos puestos en juego.

La obra no queda tampoco exenta de cierta estridencia, deparada por el contraste entre un *tempo* y tono conscientemente moderados y un efecto inconsciente de toma de postura que acaba por calar en el espectador. Los personajes marginales al sistema son enfocados a través de planos tan directamente humanos que sus angustias llegan a inclinar a su favor la balanza del afecto del público, que desearía finalmente un tono más desgarrado o rebelde en el tratamiento dramático. Claro, que no todas las reacciones se producen en idéntica dirección afectiva. En la función del sábado hubo dos espectadores que, en medio de la representación, abandonaron sus asientos mientras proferían gritos de repulsa y hablaban de apología del terrorismo.

TEXTO

AUTORÍA: Lope de Vega
 ADAPTACIÓN: Susana Cantero

REPRESENTACIONES

ESPACIO: Teatro Salón Cervantes
 FECHAS: 17, 18, 19* y 20 de Febrero de 1993

PUESTA EN ESCENA

DIRECCIÓN: Susana Cantero
 REALIZACIÓN: Producciones Micomicón
 INTÉRPRETES: Aurora Herrero, Rafael Campos, María José Arjona, Isabel Gaudí, Adolfo Pastor, Santiago Nogales, Juan José Artero, Laila Ripoll, Mariano Llorente, Jesús Hierónides G^o Moreno
 PROGRAMACIÓN: Ciclo 5 *Lopes* 5

Lope no sufre melindres

Tercera entrega del ciclo de teatro clásico "5 Lopes 5", en el que se da la paradoja -misterios de la programación- de que, habiendo visto tres hasta el momento, ya sólo nos falta un título. También esta obra ha sido programada en funciones matinales destinadas al público de nuestros institutos, amén de sendas representaciones vespertinas para el público general. Al menos por el orden en el que el ciclo está siendo presentado en Alcalá de Henares, la trayectoria del mismo va trazando una curva cualitativamente decreciente.

Si la primera de las obras de Lope traídas al Cervantes, *El perro del hortelano*, mantenía un tono más que aceptable y suponía -pese a algún discutible punto de partida estético- una presentación digna del teatro clásico, *Los melindres de Belisa* se sitúan muy por debajo de los mínimos teatrales requeridos, quedando lejos de constituir un trabajo teatral de calidad, aunque más lejos aún, bien es verdad, de los desafueros de la pieza representada entre las dos anteriores, titulada *La viuda valenciana*, de la que tuvimos que soportar el destrozo en ella realizado por el Teatro Estable de Cáceres.

En *Los melindres de Belisa* ha habido, al menos, el esfuerzo por respetar toda la *letra* del texto, ofreciendo una versión prácticamente íntegra, manteniendo la estructuración en jornadas y entreactos, y destacando el recitado de los sonetos con matices de luz (si bien, con menor sutileza y variedad de los requeridos).

La puesta en escena (no decimos la propuesta del director, puesto que éste no consta) se sustenta en un planteamiento miniaturista, farsesco, casi de guiñol. Se desrealiza a los personajes y se convierte la escena en una arbitraria sucesión de gestos, gritos, matices vocales. Un ornamentalismo exagerado invade y estorba el desarrollo de la acción: se multiplican las músicas de época, los cojines policromados, los elementos escenográficos varios (un culto al objeto nada pertinente), con predominio de los tonos rojos y rosáceos, con proliferación de bucles, encajes, pelucas, risas y lazos, resultando de todo ello una plástica demasiado masticable y de no muy buen gusto. El público podrá reír los gestos añadidos, las cabriolas y saltos, pero se ve impedido de disfrutar con nitidez del juego dramático, de la maravillosa sucesión de secuencias propiciadas por la libertad de la fórmula de la comedia nueva, de la increíble belleza del conceptismo, de las excelencias del elemento verbal.

Se practica una excesiva reducción del espacio escénico y los personajes pululan alrededor de un estrado que no ofrece espacio suficiente para que se sienten todos y que dificulta además la correcta percepción visual por parte del espectador. Los actores acaban haciendo melindres al texto (sufren, más que disfrutan, su papel) y el público acaba sufriendo las dos horas largas que la ausencia de un ritmo escénico adecuado y la sobreabundancia de elementos extra-textuales acaban imponiendo a la función.

Hacer teatro "para todos los públicos" no puede ni debe significar nunca escamotear la esencia de la verdadera teatralidad del texto representado. Tan buen teatro clásico como el elegido para configurar este malhadado ciclo viene a ser como un portentoso vehículo cuyo perfecto funcionamiento requiere, tan sólo, que el conductor permita (¡sin estorbarla!) la propia marcha del automóvil.

TEXTO

AUTORÍA: Miguel de Cervantes
 ADAPTACIÓN: Adriano Iurissevich

REPRESENTACIONES

ESPACIO: Aula de Cultura de la Caja de Madrid
 FECHAS: 23 de Junio de 1993

PUESTA EN ESCENA

DIRECCIÓN: Adriano Iurissevich
 REALIZACIÓN: Pequeña Compañía de Actores
 INTÉRPRETES: Eva del Campo, M. Ángel Coso, Adriano Iurissevich, Gonzalo Merelo, Carlos Pérez, Javier Pérez, Manuela Rodríguez

OBSERVACIONES

El título completo es: *Maese Pedro y el capocómico y los comediantes vagabundos y los otros...*

Preparando el festival

Otro grupo alcalaíno viene a engrosar las huestes de Talía en nuestra ciudad: la Pequeña Compañía de Actores. Bienhallado sea y venturosos momentos de deleite traiga para todos los aficionados al teatro en Alcalá de Henares.

Ahora que, en el umbral de los rigores estivales, el Teatro Salón Cervantes suspende su actividad hasta que el académico septiembre acuda a inaugurar la nueva temporada, el Aula de Cultura de la Caja de Madrid ha servido de marco para la presentación del espectáculo, de título tan largo cuanto sugerente, *Maese Pedro y el capocómico y los comediantes vagabundos y los otros...*

La función, a la que acudió no muy numeroso público, revistió muy evidentes caracteres de lo que en términos teatrales viene a denominarse *ensayo general con todo* y, por tanto, con espectadores incluidos. La Pequeña Compañía de Actores, que presentaba así su obra, es un colectivo básicamente radicado en Alcalá y muchos de sus miembros se honran con trayectorias

teatrales de mérito en el grupo Telémaco o en el actual Finikito. Nombres como David y Juan Sanz, Carlos y Javier Pérez, M. Ángel Coso, Eva del Campo, Gonzalo Merelo, Manuela Rodríguez y M^a José Ruiz componen un equipo interpretativo y artístico que, para este espectáculo, se ha acogido a la dirección de Adriano Iurissevich, experto en montajes clásicos y verdadero especialista en el género de la *commedia dell'arte*.

Es esta una circunstancia que se deja notar en el espectáculo, como sucede también con el carácter musical de la formación de algunos de los componentes del elenco o con la calidad de investigadores y estudiosos del teatro clásico que ostentan en su currículum algunos otros.

En efecto, géneros teatrales del Siglo de Oro, notable repertorio de melodías y canciones de época y, finalmente, abundantes referencias a una gran variedad de textos dramáticos y literarios de nuestra literatura clásica son los tres órdenes de elementos que sustentan la naturaleza de este *Maese Pedro y el capocómico y los comediantes vagabundos y los otros...*

El espectáculo de la Pequeña Compañía de Actores ha sido seleccionado por el Festival de Teatro Clásico de Almagro, donde será representado a partir del próximo día diez de julio. En medio de una programación compuesta fundamentalmente por montajes de obras *de autor*, la propuesta del grupo alcalaíno presenta la particularidad de ser un montaje *de dramaturgia*, creado a partir de la adaptación escénica de una pluralidad de textos cuya mayoría, sin embargo, se deben a la pluma del genial alcalaíno universal.

Así, Adriano Iurissevich y los miembros del colectivo Pequeña Compañía de Actores escenifican conocidos pasajes del *Quijote* (aventura de los molinos, combate con el de la Blanca Luna, Retablo de Maese Pedro), en cuyo núcleo argumental se inspiran también para hilvanar la anécdota de su espectáculo, a base de una ambigua identificación entre el capocómico y el inmortal hidalgo contemplada desde una óptica más teatral que literaria. No faltan otras aportaciones cervantinas, como el entremés *La cueva de Salamanca* (que, sin embargo, no pudimos ver en esta función), pero en todo caso la labor dramaturgica del grupo alcanza ribetes eruditos al aparecer enriquecida con otros notables elementos: géneros teatrales del Siglo de Oro, fragmentos de preceptistas dramáticos, referencias documentales a la vida de los cómicos y de las compañías italianas, alusiones al amor cortés, incrustaciones musicales en forma de *cançó* provenzal o de villancico castellano y un animado muestrario de personajes, situaciones y ambientes de época.

Un vestuario tan vistoso como apropiado y un *atrezzo* en el que se dan por igual belleza y pertinencia escénica permiten obtener el máximo rendimiento de una escenografía de caja negra, en la que los distintos ambientes de esta comedia itinerante van siendo recreados con evidente eficacia a través de un trabajo actoral bien concebido y apto para alcanzar el punto conveniente antes de su presentación en Almagro.

Hay momentos de la obra muy bien conseguidos y mejor realizados, tales como el aire de farsa del cuadro inicial, la interesante inversión de perspectiva de la primera escena o el ritmo trepidante, perfecto, de casi toda la primera parte.

Quedan algo más diluidos los fragmentos en los que la dramaturgia se muestra en crudo, así como el verdadero punto de tensión de algunas escenificaciones del *Quijote*. El grupo ha realizado una apuesta con riesgo evidente, imprimiendo su propia concepción del teatro en un mosaico de elementos culturales de carácter heterogéneo. Todos deseamos que el intenso trabajo de revisión al que, a buen seguro, será sometida la obra hasta el momento de su estreno acabe por poner al descubierto la totalidad de los innegables atractivos que sin duda contiene este clásico y original retablo de *Maese Pedro*...

TEXTO

AUTORÍA: Jaime Salom

REPRESENTACIONES

ESPACIO: Teatro Salón Cervantes

FECHAS: 17, 18* y 19 de Junio de 1994

PUESTA EN ESCENA

DIRECCIÓN: Manuel Canseco

REALIZACIÓN: Pro Almarc

INTÉRPRETES: Manuel Gallardo, Charo Soriano, Miguel Molina, Silvia Tortosa

Decorado único

Ante una obra como *Mariposas negras*, de Jaime Salom, muchos de los aficionados que acuden al Teatro Salón Cervantes deben de experimentar, a buen seguro, contradictorias sensaciones provenientes de su relación con lo que en términos generales cada cual conceptualiza como hecho teatral, como teatro.

El espectador se encuentra, indudablemente, ante una compañía de reconocido prestigio e innegable calidad dramática en cada uno de sus componentes, desde las dos parejas de actrices y actores hasta el equipo escenográfico o la propia dirección de escena. El trabajo de todos ellos es correcto en todos los casos y notable en algunos, por lo que el montaje se presenta con la marca indudable de una tarea bien elaborada por auténticos profesionales del teatro.

Ahora bien, el objeto de tan aceptable labor teatral está constituido por un texto cuya exhibición en el contexto teatral de este fin de siglo no puede por menos de suscitar serios reparos en cuanto a su calidad artística y a su relevancia social. *Mariposas negras* es una pieza a la antigua usanza, un drama de posguerra, una comedia burguesa de los años cincuenta, idéntica a las que en esa década abren la imparable carrera de estrenos de su autor, Jaime Salom. Es más, *Mariposas negras* se inscribe, y no sólo por su título, en una línea teatral que parte del mejor

Benavente de comienzos de siglo, se estanca en el Benavente igual a sí mismo de las décadas siguientes y rebrota con fuerza en la posguerra bajo la forma genérica que ha dado en denominarse *comedia burguesa de evasión*. Conflictos amables entre personajes bien acomodados, búsqueda de la media sonrisa del espectador, aceptable altura literaria en los diálogos, predominio absoluto de la palabra como forma de comunicación dramática y arquetípico decorado de pulcro diseño y nula funcionalidad escénica son algunas de las notas que anclan esta pieza de Salom en el océano gris de la *serie* teatral. No importa que, como viene haciendo en los últimos veinte años, el autor salpique sus diálogos de alguna expresión gruesa y disimule el reaccionarismo de su visión del mundo con la inclusión de motivos escabrosos, tan superficialmente tratados como propiciadores del reclamo fácil. Homosexualidad, incesto, *menage à trois* e incluso *a quatre*, explotación económica del erotismo,... son temas que, al margen de su posible vigencia en el universo vital de nuestra sociedad, quedan automáticamente descalificados por un tratamiento dramático que inauténtica cuanto toca. Tal vez por eso, Silvia Tortosa y Miguel Molina hallan dificultades, pese a su excelente oficio, para realizar una interpretación que llegue a ser tan convincente como atractiva. Y, quizá por lo mismo, brillan desde mayor altura los personajes que Manuel Gallardo y Charo Soriano consiguen incorporar a sí en vez de hacer lo contrario. La dirección de Manuel Canseco sabe sacar partido a un texto que, sin esta excelente puesta en escena, quedaría privado de toda altura dramática y de toda posibilidad de transmitir por sí mismo una historia que hoy, simplemente, no llega ya a interesar.

TEXTO

AUTORÍA: Miguel Mihura

REPRESENTACIONESESPACIO: Teatro Salón Cervantes
FECHAS: 4, 5* y 6 de Junio de 1993PUESTA EN ESCENADIRECCIÓN: Antonio Díaz Merat
INTÉRPRETES: Aurora Redondo, Marta Puig, Avelino Cánovas, Alicia León,
Ricardo Arroyo, Paco Bernal

Aurora Redondo, Mihura y una monja detective

A la actriz Aurora Redondo le fueron aplaudidos todos sus mutis en el Teatro Salón Cervantes. El público alcalaíno, que en número considerable acudió durante el fin de semana a las representaciones de *Melocotón en almíbar*, no sólo estaba rindiendo un merecidísimo homenaje a una de las más estimables y dilatadas aportaciones humanas y profesionales a la escena española, sino que ante todo se dejaba llevar por las excelencias de una interpretación actoral de las que instintivamente emocionan al espectador entendido y suscitan de modo espontáneo los aplausos más irreprimibles.

La veterana actriz, que ya celebró en escena hace varias temporadas su nonagésimo cumpleaños, parece hallarse en un estado de inspiración comparable al de sus mejores momentos y, por lo visto en el Cervantes, superior si cabe al de sus últimos trabajos interpretativos. La suya fue una actuación sin un fallo, sin un titubeo, antes bien, dotada de un prodigioso dominio del propio personaje y perfectamente consciente del devenir general de la comedia y de cada uno de los instantes precisos de la acción.

En realidad, la entera labor interpretativa de todo el elenco fue de un sobresaliente muy alto. Esta comedia de Mihura exige necesariamente un reparto capaz de sacarla adelante con soltura, de hacerla funcionar con la delicada precisión del maravilloso mecanismo de relojería teatral que la

propia obra es. No cabe, pues, individualizar los méritos interpretativos de un conjunto que, con mucho, ha venido a ser el mejor de los trabajos actorales llevados a cabo en el Cervantes por compañías foráneas durante esta temporada, aunque la labor de cada uno de estos grandes actores es de por sí una garantía de calidad para la representación. Sin embargo, es necesario resaltar el profundo atractivo del personaje interpretado magistralmente por Marta Puig, con una soltura, una contención en los momentos más propicios para el exceso cómico y un mantenimiento del tono durante su larguísima presencia en escena que encandilaron al público y propiciaron los múltiples y espontáneos momentos de humor esparcidos a lo largo de toda la obra.

Marta Puig hace una Sor María, monja pediguëña, dicharachera, voluntariamente ingenua y tremendamente observadora que, ya en el texto de Mihura, se convierte en personaje central de la comedia y controla prodigiosamente todo el ámbito de la escena y de la acción. Mihura rodea a su personaje de una atractiva ambigüedad en su presente y en su pasado, jugando constantemente con el espectador, el cual no llega nunca a saber si la reverenda hermana es lo que es u otra cosa, si va deduciendo o sabe de antemano, si está dotada de sorprendentes dotes adivinatorias o si posee la más asombrosa capacidad inductiva que detective alguno del celuloide haya exhibido jamás. En verdad, esta comedia posee numerosos puntos de contacto con el mundo del cine, empezando por su propio título y siguiendo por el carácter ligeramente convencional de sus personajes/gángsteres, sin olvidar el fondo de intriga que articula toda la trama.

A partir de una situación de carácter detectivesco, Miguel Mihura hace alarde de toda su habilidad para provocar encuentros determinados entre personajes determinados, de toda su maestría para calcular eficazmente todo el proceso de entradas y salidas, para distribuir sabiamente la materia dramática en los tres clásicos momentos de planteamiento rápido, nudo dilatado y desenlace diferido, y para mantener, en fin, el interés por un diálogo que se constituye por sí mismo en el principal cauce expresivo de la obra.

Enorme ha sido la contribución, para éxito indudable de la comedia, del planteamiento debido al director de escena. Su labor, volcada de lleno sobre el trabajo actoral y sobre la milimétrica construcción de todos los elementos de la trama, ha concedido a los recursos escenográficos únicamente la importancia que merecían. Así, un decorado presentado en perspectiva angular, sin mayores pretensiones de innovación, permite en todo momento la más adecuada presentación de los personajes y una composición de las escenas plenamente diáfana y atrayente. La iluminación no ha perseguido otra cosa que la perfecta percepción de todo el ámbito escénico desde el patio de butacas y los únicos elementos sonoros puestos en juego han sido justamente los requeridos por el juego dramático. Esencialidad y funcionalidad maravillosas, que han corroborado las cualidades de una dirección escénica que, a falta de programa de mano -una vez más, en Alcalá-, hemos de contentarnos con calificar como excelente.

Muchas de las obras de Miguel Mihura y de otros dramaturgos de esta segunda mitad del siglo están atravesando esa edad difícil que les niega la categoría de clásicos y no les otorga el

reconocimiento de actuales. Uno de los principales núcleos de interés de la comedia estribaba en comprobar si, más de treinta años más tarde, el rendimiento cómico y dramático de la misma resultaba apreciable. Mihura ha prescindido en el texto de la enorme capacidad humorística de las réplicas que salpican *Tres sombreros de copa*, a las que alguien ha relacionado con el absurdo y que poblaron también las páginas de *La Codorniz*. Sin embargo, los rendidos aplausos que el público alcalaíno prodigó en muchos momentos de la representación y las abundantes carcajadas que animaron el patio de butacas durante toda la obra prueban sobradamente la eficacia de una comedia que, contando con excelentes medios humanos y con un trabajo dramático modélico, sigue divirtiendo y admirando hoy sin menoscabo alguno de sus muchas excelencias.

TEXTO

AUTORÍA: Charles Bukowski (EE.UU.)
AD. ESCÉNICA: Jesús Cracio

REPRESENTACIONES

ESPACIO: Teatro Salón Cervantes
FECHAS: 2 de Octubre de 1992

PUESTA EN ESCENA

DIRECCIÓN: Jesús Cracio
INTÉRPRETES: Juan Diego, Celia Bermejo, Roberto Cerdá, Pilar Puente,
Sandra Toral
PROGRAMACIÓN: Festival de Otoño 1992

Virtud y vicio de la dramaturgia

Bukowski, en el Festival de Otoño

El Festival de Otoño extiende sus actividades, en este año de gracias de 1992, a varios municipios de la Comunidad de Madrid, entre los cuales le ha cabido a nuestra ciudad un lugar de cierto privilegio. Tal permite deducir el conjunto de siete espectáculos que, de Octubre a Diciembre, tendrán cabida en el Teatro Salón Cervantes bajo el patrocinio de la muestra otoñal.

El primero de estos espectáculos, titulado *No hay camino al paraíso, nena* es de naturaleza teatral y vamos a poder presenciarlo en una única función.

No hay camino al paraíso, nena posee la particularidad de ser un espectáculo teatral realizado a partir de un texto no específicamente dramático, tras haber sido sometido a una posterior labor de *dramaturgia*, en este caso, por el propio director escénico.

Significa esto que lo que vamos a presenciar parte de la creación (literaria, no teatral) de quien figura como autor (Charles Bukowski), la cual sirve tan sólo como base sustentadora de la representación. Hay por medio, pues, una importante labor de "teatralización", consistente en

establecer los mecanismos necesarios para que el universo literario original pueda ser expresado a través de la complejidad del lenguaje dramático.

La técnica, ya antigua y coincidente *grosso modo* con el concepto de "adaptación escénica", ha permitido la generosa transmisión colectiva de innumerables producciones literariamente relevantes, pero no concebidas para el teatro, firmadas por una pléyade de insignes plumas que van del anónimo autor del *Lazarillo* a don Manuel Azaña, por no citar sino dos ejemplos significativos.

La dramaturgia ha conocido en los últimos años una extraordinaria proliferación, que incluye tanto la labor de las voluntariosas creaciones colectivas de los grupos independientes durante el período de la transición política como -por hablar del presente- los dos espectáculos (realizados y aireados al calor presupuestario del noventa y dos) que han venido a depositar sobre las flacas espaldas de actores de carne y hueso la tarea enorme de vivificar al inmortal hidalgo cervantino.

La cara oculta del fenómeno trata de ser iluminada por quienes asocian la frecuencia del procedimiento con la actual crisis de autores teatrales e, incluso, por aquellos que relacionan la multiplicación de adaptaciones de clásicos con la percepción de un sustancioso porcentaje, en concepto de derechos de autor, por quien se limita a realizar modificaciones insustanciales en una inmortal creación, pongo por caso, de Calderón de la Barca.

Lo dicho añade un picante interés a la obra que comentamos y presta ojos para una visualización especialmente atenta de la acción de Jesús Cracio sobre el texto de Bukowski.

Éste, por su parte, ofrece el indudable atractivo de su contemporaneidad, ya que se trata de un escritor norteamericano, nacido en 1920, que en su doble faceta literaria de poeta y narrador practica una revisión extremadamente ácida y, con frecuencia, autobiográfica de la sociedad americana de las últimas décadas. Los aspectos y personajes más depravados de tal universo, verdadero reverso del "Gran Sueño Americano", surten la parte temática de su obra, cuya estética está bien lejos de disimular tanta crudeza, acentuando por el contrario la diafanidad de su presentación a base de un lenguaje de duro, a veces sucio, realismo.

Los frutos dramáticos de este nuevo *realismo norteamericano* han llegado a los escenarios españoles con autores como Marsha Norman o con el memorable *Búfalo americano*, de David Mamet, dirigida por Fermín Cabal y, no hace mucho, representada con gran éxito en el Teatro Alfíl.

Teatro fuerte, pues, apto para el arte de un actor consumado, como lo es Juan Diego, en cuyo extenso haber se incluyen inolvidables intervenciones en la pantalla, pero cuya valía, en el terreno específicamente teatral, quedaría suficientemente avalada aunque sólo fuera por *El beso de la mujer araña*, de Manuel Puig, que representó junto a Pepe Martín durante más de dos meses en el teatro Martín y, posteriormente, en los escenarios barceloneses.

Desde aquí, el espectáculo recorrerá durante breves días otros municipios madrileños, para instalarse después en el Teatro Alfil de la capital. Aprovechemos, pues, este leve posar, sobre el Teatro Salón Cervantes, de la que parece ser una recia y hermosa ave teatral.

Virtud y vicio de la dramaturgia

Mientras se alzaba lentamente el telón del Teatro Salón Cervantes, los no muy numerosos espectadores que asistíamos a la representación de *No hay camino al paraíso, nena* quedamos completamente enfrentados a un universo residual de seres derrotados y perdedores. Una música desgarrada y profunda, plenamente evocadora, se desplomaba sobre un espacio concebido desde una estética invertida, que mostraba en posición central las plantas de los pies de un ser (Charly Chinaski) derrumbado sobre una vieja cama entre delirantes efluvios alcohólicos.

A partir de ese momento, iniciamos un patético recorrido por los mundos, a cual más deprimente, habitados por diversos personajes que viven sendas historias de soledad. Las vidas de todos ellos aparecen fundidas con la de su creador, Chinaski, del que vienen a ser *alter ego* tanto como éste lo es del autor real, Charles Bukowski. Son hombres y mujeres tan hundidos en el fango que esta miseria y suciedad vitales les rebosan en sus palabras, quedando tocados en su capacidad de relación, que se vuelve así angustiada hasta en las reacciones y funciones humanas más elementales, desde la conversación al sexo y desde el aseo a la vida cotidiana.

La presentación de estas historias se realiza evitando cuidadosamente toda narración directa, tanto verbal como escénica, y recurriendo de forma exclusiva a unos signos y una sintaxis específicamente teatrales, que poseen la eficacia de re-presentar (no de contar). Esta es la cualidad básica del espectáculo.

La puesta en escena se sirve de un espacio plurivalente, de caja negra y distribución capaz de figurar varios ámbitos imaginarios. Una eficaz utilización de la luminotecnia permitirá aislar zonas autónomas como la del bar, pero la unidad viene conferida por la recreación de la habitación del escritor bohemio: una cama revuelta y una mesa repleta de botellas dominan un abandono que habla de alcoholismo, tabaco y cultura urbana.

Junto a este lenguaje escenográfico, plenamente expresionista, el director exhibe un dominio de recursos propiamente dramáticos, algunos de ellos sorprendentes. No lo es tanto el de las entradas por la luna del espejo de los seres hijos de la ficción de Chinaski, pero resulta tan pertinente para separar las diversas historias como el tecleo automático de la máquina de escribir o la ampliación de la voz de los interlocutores telefónicos, que son convertidos así en verdaderos personajes ausentes, subrayando por lo mismo la radical soledad de los presentes. Más discutible resulta la utilización por uno de los personajes femeninos de una jaula con hombrecitos que, si bien constituye un contrapunto metafórico de las miserias de la especie humana, entraña una no

resuelta quiebra de la verosimilitud en un discurso que apuesta desde el comienzo por los más crudos trazos realistas.

A la acción se le impone un ritmo predominantemente lento, frío a veces, que reposa en el trabajo actoral de un Juan Diego a cuya medida parece concebida la dramaturgia del espectáculo. Su presencia en escena, constante, consigue transmitir eficazmente las evoluciones semioníricas de un ser atormentado, entre la depresión y la marginalidad. Encuentra un adecuado complemento en el resto del reparto, sobre todo en la atractiva voz de Pilar Puente, recreando ambos una escena vibrante en la barra del bar, y en la actuación, más sutil, de Sandra Toral, que mantiene a la perfección el tono levemente grotesco en la escena más cómica de la obra. Las sucesivas representaciones supondrán, a buen seguro, la oportunidad de un rodaje que uniformará al alza el ritmo del conjunto.

El diálogo deja más al descubierto los riesgos de la adaptación escénica. Los fragmentos originales de Bukowski, con frecuencia en *off*, contrastan por su calidad literaria con las réplicas añadidas, que vienen a coincidir precisamente con momentos de mayor tensión escénica y acción más rápida. Falta aquí armonía literaria y abunda el recurso fácil al taco y al grito estridente. Hay, además, una contradicción no resuelta: la utilización de giros de raíz española, casi castizos, en un contexto de connotaciones predominantemente norteamericanas.

Quedan así en evidencia las dificultades para dialogizar unos contenidos originariamente no teatrales. La labor de dramaturgia resulta, por lo demás, teatralmente coherente: utilización creativa de los recursos sonoros y de la excelente música de Tom Waits, empleo evocador de una iluminación muy bella y de una escenografía sugerente, concepción moderna de las categorías de espacio y tiempo. Una estética dura, *underground*, basada en la crudeza y en la acción directa, con evidente influencia del cine, logra transmitir ese universo que parece resumirse en estas palabras del protagonista: "Me gustan los hombres de dientes y cerebros rotos". Hay, sin embargo, algún riesgo de confusión en el discurso narrativo y resulta evidente la diferencia de nivel entre dos textos de categorías muy desiguales.

Existen notables obras de dramaturgos españoles urgentemente necesitadas de este tipo de montajes creativos y ricos; cuando se produzca tal conjunción de elementos, quizá cesen los vientos que musitan voces de crisis en nuestro teatro.

TEXTO

AUTORÍA: William Shakespeare (Inglaterra)
ADAPTACIÓN: José María Valverde, Maurici Farré
TRADUCCIÓN: José María Valverde

REPRESENTACIONES

ESPACIO: Teatro Salón Cervantes
FECHAS: 7, 8 y 9 de Enero de 1994

PUESTA EN ESCENA

DIRECCIÓN: Konrad Zschiedrich
REALIZACIÓN: El Talleret de Salt
INTÉRPRETES: Ferrán Madico, Rosa Vila, Pilar Prats, Cristina Cervià, Janot Carbonell, Xicu Masó, Xavier Morte, Pep Tosar, Joan Peris, Pep Comas, David Bagés, Richard Borrás, Pep Molina, Blai Llopis

Un Shakespeare moderno y respetado

Excelente espectáculo, primero del nuevo año, el ofrecido por el Teatro Salón Cervantes al público alcalaíno. El grupo catalán *El Talleret de Salt* puso en escena su versión de *Noche de reyes*, comedia de William Shakespeare cuyo texto reviste todos los encantos y connotaciones de la obra genial del clásico inglés.

En torno a una trama montada sobre el juego de apariencia/realidad, tan grato a la obra shakespeariana, se desarrollan una serie de peripecias, de naturaleza fundamentalmente amorosa, entre las que no faltan equívocos y transmutaciones de personalidad, que desembocan en el feliz emparejamiento múltiple, común a la fórmula de nuestro mejor teatro barroco. No acaban aquí las analogías con Lope y sus seguidores: motivos como el de la mujer disfrazada de hombre, el doble plano en el *dramatis personae* o la excelente técnica propiciadora de un sorprendente dinamismo basado en la fluidez espacio-temporal de escenas y cuadros, acaban por configurar una creación

dramática de poderosos atractivos y segura eficacia si la lectura practicada por el director logra penetrar y transponer a códigos escénicos actuales la teatralidad intrínseca de la misma.

Así ha ocurrido en este caso. *El Talleret de Salt*, bajo la dirección de Konrad Zschiedrich, ha comenzado por aprovechar al máximo las portentosas cualidades interpretativas del actor Xicu Masó quien, entre otros diversos personajes, caracteriza magníficamente la figura de un bufón que en la puesta en escena es potenciada hasta convertirla, acronizada, en eslabón intermedio entre público y escenario, verdadero introductor y actualizador de la anécdota e ingeniosa justificación de otros anacronismos, de gran rendimiento humorístico, presentes en el montaje. El argumento shakespeariano resulta así esencializado, quedando de relieve el juego de oposiciones entre locura/cordura, humor/reflexión transcendentalista, llaneza/conceptismo barroco, de manera que, en detrimento de los aspectos anecdóticos, son resaltados los aspectos de acción y conflicto dramático.

Todo ello es posible gracias a la excelente técnica de que hace gala el grupo. No ya sólo el altísimo nivel interpretativo de todos sus actores (hasta el punto de que, puestos a destacar, habría que ofrecer la lista completa del reparto), sino la magnífica utilización de la luz, el dominio integrador de todo el espacio escénico, el acierto en la elección de sencillos y vistosos mantos y jubones como elementos de vestuario intensamente caracterizadores o, incluso, el empleo funcional de unos cuantos elementos de tramoya se convierten en otras tantas muestras de buen hacer teatral, cuya tónica general es de ritmo reposado en el desarrollo dramático, a la vez que de intensa comunicación del universo representado.

Algún punto de frialdad en la relación escena/sala, único aspecto cuya modificación supondría mejora en el montaje de *El Talleret de Salt*, no desvirtúa lo más mínimo el profundo respeto mostrado por el grupo hacia el texto y hacia el público, a través de una acertada lectura del clásico expresada, siempre, por medios eminentemente escénicos, específicamente teatrales.

Un buen espectáculo en esta que se adivina interesante (si bien, siempre corta para el paladar de los buenos aficionados teatrales de nuestra ciudad) etapa invernal del Teatro Cervantes.

TEXTO

AUTORÍA: José Sanchís Sinisterra

REPRESENTACIONES

ESPACIO: La Capilla del Jazz

FECHAS: 18 y 20 de Marzo de 1994

PUESTA EN ESCENA

DIRECCIÓN: Colectiva (Grupo Dramático Alcores)

REALIZACIÓN: Grupo Dramático Alcores

INTÉRPRETES: Carlos Casal Álvarez, Mariano García Espada

Ñaque o el juego teatral en carne viva

Ya desde el propio título, el texto dramático de José Sanchís Sinisterra muestra una referencia a nuestro teatro clásico que será recurrente a lo largo de toda la obra. Estrenada y premiada en los que fueran prestigiosos festivales de teatro de Stiges, *Ñaque o de piojos y actores* se cuenta entre las piezas más representadas del teatro español de la última década. Obra concebida y desarrollada con una dimensión histórica precisa, la visión del mundo que transmite muestra el evidente peso contestatario que en buena parte de las nuevas creaciones dramáticas depositó la leve efervescencia del período de la transición política española en el que la pieza ve la luz. A la escena alcalaína ha llegado ahora, bajo la interesante modalidad comunicativa del café-teatro, de la mano del madrileño grupo Alcores, que la ha representado bajo las singulares bambalinas de la Capilla del Jazz.

Ñaque o de piojos y actores es, ante todo, un texto polisémico y riquísimo, auténtico muestrario de efectos de *teatro dentro del teatro*, mosaico de piezas dramáticas del Siglo de Oro y verdadero reto interpretativo para la pareja de actores que, como el término *ñaque* indica, deben abordar recíproca y mancomunadamente el desarrollo de una función que en conjunto viene a durar casi dos horas. La comedia, el auto, el entremés y otros géneros de nuestro teatro clásico exigen, cada uno por sí mismo, otros tantos patrones de teatralidad que imponen a los intérpretes

variaciones de ritmo corporal e impostaciones de voz que convierten el trabajo de dirección escénica en una delicada tarea de *lecturas* específicas de cada una de las partes de la obra. Los dos actores del grupo Alcores salen airoso de una prueba por la que demuestran haber pasado con éxito muchas otras veces. La línea interpretativa adoptada se mantiene todo el tiempo en los límites de una introspección que interioriza el conflicto dramático y consigue transmitir verismo a las palabras y gestos de los intérpretes. Carlos Casal Álvarez compone un Ríos activo y comunicativo, transmisor de un humorismo que llega fácilmente al espectador en forma de guiños y actitudes de diáfana significación. Mariano García Espada encarna, por su parte, un Solano más ingenuo y existencialista, sensible en mayor grado a las duras aunque divertidas condiciones de marginalidad a las que implacablemente relega la sociedad española de la época a cómicos y profesionales de la farándula.

Malvestidos con una indumentaria plenamente caracterizadora del tipo de nomadismo teatral denominado *de la legua*, bien acorde con los mensajes verbales que el brillante diálogo de Sanchís Sinisterra hace fluir constantemente, y provistos del más depauperado bagaje escenográfico que pensarse pueda, los personajes del drama dejan entrever la cara oscura de un imperio cuyos bajos fondos tan magistralmente la novela picaresca se había encargado de testimoniar y que, en *Ñaque o de piojos y actores*, parecen revestir un cierto transcendentalismo extrapolable a cualesquiera época, la nuestra incluida, a través de una intemporalidad bien evidente en las partes prologal y epilodal de la pieza.

Sinisterra, que recoge buena parte de sus materiales de *El viaje entretenido*, estructura la acción dramática siguiendo la enumeración de los tipos de agrupaciones profesionales que Agustín de Rojas señala para el oficio dramático. La intrahistoria teatral llega al espectador a través de una gradación que va de la *compañía* al *bululú*, a través de este *ñaque* o pareja de actores que parecen sacados de la propia grandeza y miseria de la sociedad barroca.

El modo de recepción disfrutado por los espectadores que presenciaron la representación contó con un aliciente al que, desgraciadamente, la distribución convencional de los espectáculos teatrales nos tiene muy poco acostumbrados: el contacto director con el actor, la proximidad física de un teatro en carne viva, transmitido en la desnuda esencia que solamente pueden deparar la voz y el gesto del intérprete.

TEXTO

AUTORÍA: William Shakespeare (Inglaterra)
ADAPTACIÓN: Jordi Mesalles

REPRESENTACIONES

ESPACIO: Teatro Salón Cervantes
FECHAS: 8 y 9 de Enero de 1993

PUESTA EN ESCENA

DIRECCIÓN: Pedro Antonio Penco
REALIZACIÓN: Suripanta Teatro (Badajoz)
INTÉRPRETES: Pedro Rodríguez, Pedro Antonio Penco, Lola Gragera Roque, Fermín Núñez, Pilar Gómez, Memé Tabares, Alberto Saco, Fernando Esteban, Alfredo Rubio, Cito Yen, Torres Díez, Fernán Lloyds, Fermín Núñez

Un Iago con polainas ajustadas

No es la primera vez que Suripanta Teatro visita Alcalá de Henares, y los aficionados recuerdan con especial cariño el trabajo del grupo en *Perfume de mimosas*, de Miguel Murillo, algunas de cuyas claves escénicas se adivinan en la plástica de esta versión del *Otelo* shakespeariano que la compañía pacense presenta ahora en el Teatro Salón Cervantes de nuestra ciudad.

A partir del texto de Shakespeare, realiza Jordi Mesalles un proceso frecuente en la historia del arte: la re-contextualización de los referentes sémicos de las obras. Es evidente que nuestro siglo va más allá de la simple actualización de los elementos dramáticos de carácter plástico (decorados, vestuario) y, bajo el manto de "dramaturgia", hallamos versiones de obras clásicas que afectan al mismo texto dramático, reemplazando los signos temporales o históricos por otros equivalentes, pero pertenecientes a contextos distintos, por lo general más próximos al momento de la nueva recepción.

En este caso, los nuevos referentes del conflicto trágico de *Otelo* son los días de la finalización de la guerra civil, un lugar meridional no concretado, pero rememorador de los lares pacenses de la compañía, y un personaje de Otelo ahora capitán moro del ejército franquista. La homología lograda entre el universo shakespeariano y la nueva referencialidad de la obra es aceptable, de modo que todos los elementos coadyuvantes de la trama vienen a quedar integrados sin estridencias destacables, salvo alguna como la casi grotesca figura de Roderigo, soldado raso enamorado -y no desesperado- de la esposa del capitán, la modificación introducida en la solución final del conflicto y, sobre todo, el contraste entre la grandilocuente sabiduría de los parlamentos de Shakespeare (respetados en su literalidad) y la dudosa condición intelectual de sargentos y oficiales más entregados a las pistolas automáticas que a las exquisiteces humanistas. Se trata, con todo, de disonancias casi obligadas por el nuevo orden de cosas y que, en cualquier caso, no llegan a ser chirridos, como tampoco crujen en los personajes de Shakespeare las marciales botas de caña alta exhibidas en esta versión.

Enseguida la obra alza el vuelo y los matices de la maquinación de Iago, sabiamente trazados por el maestro elizabetiano y eficazmente teatralizados por el trabajo de Suripanta, invaden toda la escena, remontándonos a la universalidad de unas conductas dictadas por pasiones e inspiradas en el profundo conocimiento de la complejidad del alma humana y de sus poderosas capacidades para subvertir, mediante el odio y la ambición, la apacibilidad de otros sentimientos (amor y sexo, camaradería y amistad) finalmente anegados en una fatal tela de araña (acertada alegoría gráfica inserta en el programa de mano).

Se produce un sugerente juego alternativo entre ambos universos, y por un momento el espectador está tentado de extraer consecuencias dramáticas a partir de una situación histórica tan próxima y violenta como la propuesta. Es sólo una ilusión: la equivalencia establecida por la nueva versión no resulta extrapolable al análisis del contexto histórico presentado; su carga significativa se encierra y realiza (plenamente, eso sí) en la transmisión del universo inmaterial de reacciones humanas trazado por el dramaturgo inglés. Nos llega de esta forma la enorme riqueza del texto, el perfecto diseño de la maquinación de Iago, la dualidad de valores de la tragi-comedia shakespeariana, la profundidad en el tratamiento de los subtemas o temas secundarios. El trabajo de dramaturgia adquiere así un valor casi didáctico (aproximación de la enorme potencia de la tragedia barroca mediante una acercamiento a la circunstancia vital del receptor), con resultados plenamente satisfactorios: el público percibe el escalofrío de esta sensación (hipocresía tan perfectamente calibrada que anula el resto de los comportamientos) y se obliga a responder (ligeras sonrisas, comentarios irreprimibles) cuando el cinismo de Iago llega a resultar grotesco de puro paradójico.

Una propuesta como la descrita no habría sido tal sin el excelente trabajo de la compañía Suripanta. En él resultan ya clásicas las cualidades escenográficas: una luminotecnia ágil y evocadora; un decorado de plástica plenamente moderna, entre abstracta y neopopular; una

utilización perfectamente pertinente del sonido y de la música. La imaginativa sintetización de los distintos lugares escénicos indicados por Shakespeare en un decorado único resulta plenamente convincente y posibilita la clásica *unidad de lugar* que, en este caso, contribuye a intensificar el elemento trágico. Dirección y trabajo actorales son casi perfectos y, por momentos, brillantes, con efectos muy ensayados y evoluciones perfectamente establecidas, a través de un naturalismo bien aprendido y coordinado. El director, Pedro Antonio Penco, realiza como actor un brillantísimo trabajo, no desmerecido sin embargo por el resto del reparto, y no suficientemente resaltado en la salva de aplausos con que premia la bajada del telón un público que aguanta encantado las dos horas y cuarto (sin entreactos) que dura la representación.

TEXTO

AUTORÍA: Neil Simon (EE.UU.)

REPRESENTACIONES

ESPACIO: Teatro Salón Cervantes

FECHAS: 22 y 23* de Mayo de 1993

PUESTA EN ESCENA

DIRECCIÓN: Ángel García Moreno

INTÉRPRETES: Carmen Bernardos, Ana Marzoa, Jaime Blanch, Juan Meseguer, Teresa Cortés, David Zarzo, César Lucendo

Una bella comedia neoyorquina

Antes de su representación en el Teatro Salón Cervantes, *Perdidos en Yonkers*, de Neil Simon, ha salvado con éxito las más diversas vicisitudes de públicos, idiomas y países. Tanto en Broadway, de donde salió, como en Madrid, a donde ahora retorna, así como también en nuestra ciudad, el favor suscitado en los espectadores se asienta sobre unas bases dramáticas bien precisas y tremendamente atractivas para el gran público.

La anécdota de *Perdidos en Yonkers* se halla enraizada en unas circunstancias espaciotemporales bien establecidas, cuales son el barrio obrero neoyorquino de Yonkers y los años de la segunda guerra mundial. Debemos a Brecht la justa valoración de las coordenadas históricas del conflicto dramático mediante la inserción del mismo en un contexto socioeconómico bien dibujado. No se trata de las frívolas alusiones a la actualidad política y pública del momento, como parecen entender muchos autores pseudorealistas al uso, sino de la mediatización de las vidas de los personajes por un entorno cuyas condiciones aparecen diáfanas ante el espectador. Tales mediaciones están nítidamente trazadas en la obra de Simon, hasta el punto de que el conflicto que con líneas tan cálidas ha esbozado el autor brota espontáneamente de su tiempo y de su medio. En ellos se desarrollan las vidas individuales y colectivas de esta

familia de emigrantes judíos alemanes que, pese a los años neoyorquinos, conservan clara memoria de su pasado familiar.

Otro elemento de gran valor en la comedia proviene del perfecto trazado del carácter de cada personaje, de forma que sus acciones y reacciones resultan sumamente convincentes para el espectador. La abuela, con toda su carga de sufrimientos que han acabado por revestirla de una corteza de insensibilidad, no posee sin embargo mayor especificidad que cualquiera de sus nietos, tan unidos entre sí y, sin embargo, tan inconfundibles por separado.

Posee, además, *Perdidos en Yonkers* una hábil dosificación de humanidad y humorismo, de conflicto y comicidad, de ternura y simpatía, con resultado final ligeramente feliz y levemente teñido de sentimentalismo. El humor no oculta del todo el palpito de unas vidas en cierto modo patéticas, cuyo dramatismo tampoco impide el surgimiento fluido de la vena cómica.

La obra, por último, adopta una construcción particularmente atractiva, capaz de compatibilizar la verosimilitud que la aproxima al nuevo realismo norteamericano de esta segunda mitad del siglo con la modernidad de una estructuración de los materiales un tanto liberada de trabas genéricas. Aunque tradicional por su concepción de espacio (escenario único y unidad de lugar) y tiempo (disposición cronológica de las secuencias), la pieza presenta una división en unidades de duración e intervalos diferentes en cada caso, separadas mediante fundidos en negro con voces en *off* procedentes de los fragmentos de cartas que va remitiendo, sobre inacabable fondo de vagón de tren, el padre ausente.

El montaje que dirige Ángel García Moreno se ha presentado en Alcalá tras un largo e ininterrumpido período de representaciones, por lo que ha llegado hasta nosotros con el ritmo suelto y acabado de producto bien perfilado, de proceso muy rodado y dotado de inercia propia.

Por ello, más que enjuiciar las condiciones de su representación, cabe hablar de las características de unos papeles bien fijados a estas alturas por la dirección actoral y por el transcurso de las representaciones. Se produce así un notable tono interpretativo en todo el elenco, cuyos siete miembros han hecho suyos los personajes que encarnan, adhiriéndolos a su propia piel y alcanzando ese infrecuente e interesante estado de indeterminada fusión entre actor y personaje, en el que cada uno está transido de los rasgos del otro. Aún así, no pasa desapercibida al público la elevación del tono cómico que conlleva la aparición de Jaime Blanch figurando un personaje profundamente humano, a horcajadas entre el peligro presentido y la simpatía más irresistible. De especial rendimiento humorístico, compatible con una profundidad enternecedora, resulta la personalidad prestada a su personaje por Ana Marzoa, muchas de cuyas réplicas desatan las mejores risas de la función. Finalmente, los comentarios de los dos adolescentes, salpimentados por la fina ironía que su particular percepción del mundo adulto les confiere, se erigen a lo largo de toda la obra en el principal dispositivo cómico de la misma. Excelentes y precisos trabajos los de todo el elenco que, sin embargo, no pudieron quedar convenientemente individualizados para

los espectadores ni valorados en su justo medio, a causa de la inexistencia de los preceptivos programas de mano.

Bien es verdad que, a estas alturas del rodaje de la comedia, deberían haber sido definitivamente limados algunos detalles desmerecedores, como la pérdida del significado de ciertas réplicas por el carácter excesivamente mecánico del diálogo; pero se trata en todo caso de factores que no restan eficacia a la puesta en escena, cuyo progresión viva y perfecto tratamiento del ritmo de la acción relegan al plano anecdótico cualquier elemento residual de ejecución no tan lograda.

La disposición del espacio escénico se presenta bien distante de cualquier experimentalismo y muy apta para servir de soporte a la concepción realista del universo dramático. De esta forma, el director ha dispuesto una bella escenografía que representa la sala doméstica, con escalera que figura el acceso desde la calle y desde la tienda que la familia regenta y con varios planos de acción muy bien aprovechados por el movimiento de los actores. Un vistoso decorado de fondo figura un ventanal sobre los rascacielos neoyorquinos y dota al ambiente escénico de las referencias contextualizadoras oportunas. La sencillez y variedad del vestuario, así como una iluminación blanca, abundante y uniforme, cumplen con gran eficacia los propósitos de creación de atmósfera única y de caracterización de personajes y situaciones que la puesta en escena acomete.

Las reacciones del público que acudió al Cervantes hablan sobre todo de apreciación sensible de una historia bella y de satisfactorio disfrute del arte escénico. Los calurosos aplausos finales no hicieron más que corroborar el excelente gusto de una noche de teatro de las que todavía mantienen y crean afición.

TEXTO

AUTORÍA: Creación colectiva (Teatro la Zaranda)

REPRESENTACIONESESPACIO: Teatro Salón Cervantes
FECHAS: 10, 11 y 12 de Abril de 1992
CARÁCTER: EstrenoPUESTA EN ESCENADIRECCIÓN: Paco Sánchez
REALIZACIÓN: Teatro la Zaranda (Cádiz)
INTÉRPRETES: Gaspar Campuzano, Enrique Bustos, Paco Sánchez

Excelente muestra de teatro del individuo

La singularidad del producto artístico ofrecido en el Teatro Salón Cervantes por el grupo La Zaranda podría, tal vez, explicar, pero nunca justificar, el escaso número de espectadores que se enfrentaron con este hecho teatral, ciertamente interesante y presentado, además, como *estreno absoluto*, etiqueta ésta cuyo valor encomiástico sólo es auténtico en la medida de la transparencia de su significado.

Quienes tuvieron la fortuna de presenciar la representación de *Perdonen la tristeza* en Alcalá de Henares quizá recordarán durante mucho tiempo, no ya su calidad de anecdótica referencia intrateatral al recuerdo de un viejo actor que rememora su vida sobre las tablas, sino sobre todo la autenticidad de una estética cuyo sutil desarrollo, rigurosamente atendido a las exigencias del arte teatral, llega a palpar con tenue sobrecogimiento fibras muy sensibles del corazón humano.

Los tres actores/creadores que forman el colectivo gaditano presentan un trabajo teatral tan plenamente coherente como eficazmente realizado. El primero de los rasgos apuntados deriva de la perfecta ordenación de todos los elementos dramáticos de acuerdo con la naturaleza del objeto teatral. Nos hallamos ante una genuina muestra de teatro del individuo, en una línea que parte de modo próximo desde Artaud y pasa -entre otros- por Grotowski, incluyendo realidades dramáticas

tan valiosas como el primer teatro de Fernando Arrabal. Son éstos antecedentes cuya cita resulta aquí pertinente de todo punto, dadas las especiales cualidades que caracterizan al espectáculo que comentamos: abundante presencia del rito y de conductas y diálogos recurrentes, elementalidad de los personajes (tanto en sus mentalidades como en sus comportamientos), intrascendencia de la anécdota, desarrollo dramático situado en el lindero entre la lógica y la subjetividad, desmembración de la categoría lógica del tiempo, omisión de toda referencia al entorno y al medio social y, sobre todo, concepción y realización globales del hecho teatral como acto unitario de comunicación, de experiencia transmitida en términos más adecuados a la recepción anímica que al análisis conceptual de sus elementos.

Para comunicar su desasosegadora percepción de la fugacidad, de la pérdida irreparable de la esencia del ser humano en la sima profunda del tiempo, cuya única referencia es la muerte (de ahí, pues, la pertinencia del título del espectáculo), los creadores traman una rica superposición de códigos diversos, más o menos relacionados todos ellos con el universo teatral, comenzando por la misma ambientación de la pieza en el almacén de tramoya de un antiquísimo teatro, cerrado hace no se sabe cuántos años. De este modo, la riqueza semiótica del espectáculo proviene de la pluralidad de símbolos y de elementos significativos empleados para reforzar el acto de comunicación: el abundante y casi obsesivo polvo, los viejos retratos de actores famosos, los baúles que, con la mecedora, constituyen el decorado básico; las máscaras, los viejos recortes de periódico, la edad y estado de semiembriaguez de los personajes... y tantos otros signos llamados a reforzar el tono adoptado por la propuesta escénica.

Parecida eficacia significativa poseen el habla mimada por los personajes (una imitación de la más cachazuda norma lingüística gaditana, con claro predominio del ceceo), los elementos carnavalescos (música de charangas, momento de resaca festiva) y, sobre todo, los abundantes elementos metateatrales presentes en el texto: desde fragmentos de *Don Juan* y de *Hamlet* (ambos, con la muerte como referencia), hasta los juegos de marionetas, de vestuario o de disfraces y las nostálgicas alusiones a los buenos momentos, ya lejanos, de una pasada vida de esplendor teatral.

Desde una concepción plástica que se emparenta con la estética de los *ready-made* de Duchamp y con el *teatro pobre*, basada en la cotidianidad y degradación de los objetos escénicos, el buen hacer de los actores se muestra al través de un velo de contención y morosidad de movimientos y diálogos, cualidades impuestas por la propia esencia del objeto teatral: cada palabra y cada tono, cada gesto y cada movimiento hablan del respaldo de un trabajo previo, riguroso y aquilatado, sin el cual no habría sido posible un espectáculo de este tipo.

Se trata, en síntesis, de una propuesta teatral perfectamente válida y completamente digna - tanto por su singularidad como por su concepción y ejecución- de atraer la curiosidad de un público alcalaíno que, sin embargo, esta vez no ha sabido (a juzgar por su ausencia de la sala) estar a la altura de la misma.

TEXTO

AUTORÍA: Fernando Arrabal

REPRESENTACIONES

ESPACIO: Antigua Iglesia de San Cirilo (del AET de la UAH)

FECHAS: 13, 14, 20, 21, 27 y 28 de Mayo y 3, 4, 10 y 11 de Junio de 1994

CARÁCTER: Estreno de la puesta en escena

PUESTA EN ESCENA

DIRECCIÓN: Miguel Ponce

REALIZACIÓN: Compañía Teatro Estudio de Alcalá (del AET de la UAH)

INTÉRPRETES: Marcos de la Peña, Emilio García, Antonio Blas, Lydia Navarro,
Alicia Rodríguez, Maribel Mayoral, Carlos Alba, Carlos GálvezPROGRAMACIÓN: Aula de Estudios Teatrales de la Universidad de Alcalá

El ballet de la muerte

Un clásico de hoy en el Teatro de la Universidad

Pic-Nic es un clásico. Pocas obras del teatro español contemporáneo cuentan, como el texto de Fernando Arrabal, con un innumerable caudal de representaciones, de todo tipo, allí donde el teatro, libre de la maraña asfixiante de la *producción*, surge por sí mismo con aquella portentosa naturalidad que torna en populares las obras que simplemente eran geniales en su creación: escuelas elementales y colegios mayores, conjuntos vocacionales y grupos de aficionados, certámenes, festivales y -cuando, como en Francia, se tiene la suerte de contar con tan envidiable tradición- prácticas íntimas de teatro familiar han programado con asombrosa frecuencia representaciones del texto arrabaliano.

Tal diversidad en sus condiciones de representación viene deparada, en el caso de *Pic-Nic*, por la asombrosa pluralidad de lecturas propiciada por una obra que es, además de conmovedor manifiesto antibelicista y de impecable materialización escénica de las relaciones problemáticas entre individuo y entorno, tantas otras cosas como el director escénico -o, en su caso, el animoso y

entusiasta grupo de amantes del teatro- quiera percibir y transmitir a partir de la aparente simplicidad constructiva de la pieza. No en vano Arrabal reelabora su texto, con la aplicada dedicación que requieren las grandes obras maestras, a través de un largo proceso que va de 1952 a 1961.

La increíble situación de paradoja que se ha instalado en la escena española actual, en su relación con el teatro de Fernando Arrabal, se reproduce íntegramente en esta obra, ya paradójica en sí misma por el inmenso potencial dramático comprimido en su sencillez estructural.

El montaje del Aula de Estudios Teatrales de la Universidad de Alcalá, se dispone a desvelar, a partir de una lectura de la obra derivada de la rigurosa síntesis entre reflexión teórica y práctica escénica, las profundas vetas significativas de un texto que hoy se nos presenta con mayor viveza que nunca.

El ballet de la muerte

Excepcionalidad. Esta es la cualidad que mejor define el montaje de *Pic-Nic*, de Fernando Arrabal, llevado a cabo por el Aula de Estudios Teatrales de la Universidad de Alcalá de Henares. El texto, que desde su lejano estreno en los primeros años sesenta ha conocido numerosas representaciones por grupos profesionales y aficionados, nos llega ahora en una versión, autorizada por el autor, que de cierto pasará a la historia de la dramaturgia arrabaliana, tanto por la recontextualización que la vincula al presente actual (bajo el subtítulo *En Sarajevo*), como por el nivel artístico, notable en calidades teatrales, que ofrece esta nueva puesta en escena.

Una de sus grandes virtudes, y punto de partida del indudable interés suscitado por este montaje, es la elección de un espacio de representación que impone y condiciona los rasgos fundamentales de la lectura llevada a cabo por el equipo que dirige Miguel Ponce. El ámbito escénico (la lóbrega galería de la antigua cárcel de mujeres, anexa a la capilla de San Cirilo, sede ésta del teatro universitario del AET) determina una relación entre público y escena de la que el montaje sabe extraer un partido excepcional. El espectador, apretado contra el frío muro carcelario, anonadado bajo pisos de angostas galerías y enfrentado con unos actores que le pisan constantemente las puntas de los pies, se halla inmerso en un ámbito polisémico, cargado de significaciones, que es ante todo escenario urbano del desarrollo de una guerra cruel, transmutada dramáticamente de *campo* en *calle de batalla*. Las sórdidas celdas y las tétricas barandas conforman un espacio que es al tiempo calle y patio de vecindad, reducto familiar y escenario cruel de guerrilla urbana; y símbolo, finalmente, de la imponente reclusión física y espiritual que la brutalidad de la guerra comporta para los seres humanos que tienen la desgracia de sufrirla. Espacio opresivo, en fin, asfixiante, que se opone a los actores y se impone al espectador reforzando el mensaje de angustia que ya destila por sí mismo el texto arrabaliano. Es un buen

primer paso en el propósito, fundamental en esta lectura de la obra, de dotar de significado actual a un texto universal, imperecedero, proclama antimilitarista y condena de la guerra llevadas a cabo desde el enfrentamiento, a partir de actitudes antilógicas, con el enorme sinsentido de un mundo constantemente dispuesto a destrozarse a sí mismo en una vorágine absurda.

El ámbito escénico elegido impone otra condición fundamental, que altera el modo convencional de recepción: el punto de vista fragmentario, parcializado, que necesariamente soporta, más que posee, el espectador. A través de medios eminentemente teatrales, inherentes a la propia representación, se consigue sin estridencias que el espectador no sea nunca observador privilegiado, dominador en panorámica de toda la situación, sino que, situado en un punto cualquiera de un espacio escénico longitudinal, con forma de pasarela, se vea obligado constantemente a elegir el objetivo de su percepción, el actor que le interesa o el aspecto de la representación que él mismo va seleccionando, de acuerdo con la línea interpretativa, de carácter simultáneo, elegida por Miguel Ponce.

En efecto, la interpretación responde satisfactoriamente al carácter de resultado de un proceso formativo, en Teoría y Práctica del Teatro, seguido, entre otros muchos, por estos jóvenes actores, en el seno del Aula de Estudios Teatrales de la Universidad de Alcalá. En este montaje se ha procurado, sobre todo, que los actores y actrices ejerciten en escena todos los recursos de la gestualidad y de la voz. La acción de cada uno está subdividida en múltiples unidades fragmentadas que se alejan de cualquier intención de apoyo naturalista al texto hablado. Inmersos en un permanente juego de recursos kinésicos y de inflexiones vocales, ninguno de los participantes en la representación mantiene, ni por un segundo, la actitud pasiva de quien escucha una réplica o aguarda su turno de intervención. Se produce de este modo una pluralidad comunicativa basada en la actuación, que se corresponde a la perfección con la pluralidad de estímulos emanada del espacio escénico y de la perspectiva parcializada del espectador. El procedimiento resulta, por lo demás, enormemente adecuado para la expresión del universo arrabaliano contenido en esta imposible y trágica merienda en campo de batalla: la denuncia no brota únicamente de la incoherencia de unas réplicas que no se corresponden con la situación que viven los personajes, sino, sobre todo, de la disparidad existente entre lo que los actores dicen y lo que hacen en cada momento, con el evidente logro del tono de desquiciamiento, de falta de lógica, que se desprende del propio texto de Arrabal. El procedimiento depara uno de los efectos más sorprendentes del montaje y el espectador se ve gratamente inmerso en la verdadera atmósfera creada por aquellos maestros que, en el mejor teatro europeo de posguerra, llegaron a subvertir con su discurso irracional la radical falsedad de un mundo más irracional todavía.

Esta lectura de *Pic-Nic* guarda así una evidente proximidad a la técnica coreográfica, que se manifiesta ya desde el preámbulo, formado por una sucesión de escenas estáticas con que los actores componen elocuentes y fragmentadas imágenes de muerte y desolación, próximas al reportaje fotográfico y cuyos efectos fantasmagóricos quedan resaltados por el empleo de la luz

baja y azulada. Luego, en el transcurso de la representación, cada gesto, cada objeto, obedece a un plan rigurosamente trazado, diseñado según una concepción cuasi *operística* del movimiento escénico, que revela un intenso trabajo preparatorio por parte de director y actores, y compone en su conjunto un sobrecogedor ballet de la muerte.

Dicho recurso impide, a su vez, cualquier posible vicio de dicción, de modo que todos los actores dicen bien sus réplicas, tomándose el tiempo necesario y permaneciendo, en todo caso, alejados de ese tono recitativo, falsamente ingenuo, que tantas veces se ha aplicado a este tipo de textos próximos al lenguaje infantil. Antes bien, la antilógica queda aquí subrayada por la aludida disparidad entre texto y acción, entre réplica y movimiento individual. La ortofonía es casi perfecta, siempre audible, bien trabajada, alejada de toda inhibición y atenta a la correcta exhalación de la voz, hecho que aleja también la obra de cualquier asomo de función escolar.

Hay, además, una correcta ocupación del espacio escénico en toda su extensión y diversidad de pasarelas y galerías, mientras la proximidad física entre actores y público permite a éste contagiarse de la magia del teatro. Y un pormenorizado estudio de la teatralidad del objeto escénico, en una tipología que, al igual que el vestuario, se corresponde con la clásica en el teatro del absurdo (trípode, paraguas, teléfono y similares).

Este montaje, antes que nada, suscita emociones. Diversos elementos contribuyen a ello, desde una iluminación correcta y efectiva en su simplicidad (blanco, rojo, azul) hasta unos fondos musicales y efectos sonoros que, en algunos momentos, aproximan el movimiento escénico a lo operístico, a lo eminentemente escénico, desterrando todo peligro de realismo plano y dotando al movimiento escénico de gran modernidad y dinamismo.

Pic-Nic emociona, sobrecoge, subyuga, pero también desprende un humor humano y entrañable que brota del propio juego escénico: el público se conmueve ante unos personajes casi autistas, sustraídos a la lógica de una situación que no llegan a dominar y de la que se apartan mediante conductas que los alejan del contexto opresor. Marcos de la Peña, Emilio García, Antonio Blas, Lydia Navarro (ésta, sobresaliente), Alicia Rodríguez, Maribel Mayoral, Carlos Alba y Carlos Gálvez merecen, con el resto del equipo que ha hecho posible esta entrañable versión de un clásico de nuestro tiempo, el más entusiasta de los aplausos y la más efusiva de las felicitaciones de los aficionados al noble y profundo arte del teatro.

TEXTO

AUTORÍA: Paul Pörtner (Suiza)
ADAPTACIÓN: Nacho Artime

REPRESENTACIONES

ESPACIO: Teatro Salón Cervantes
FECHAS: 3* y 4 de Abril de 1993

PUESTA EN ESCENA

REALIZACIÓN: S. C.
INTÉRPRETES: Ángel de Andrés López, Ángel Pardo, Alfredo Alba, Pilar Barbera, Gonzalo de Castro, Esther Gala

Carcajadas compartidas y consensuadas

Un comienzo de la representación a telón abierto. Ambiente de movimiento y actividad en el escenario. Plenamente iluminado el patio de butacas y encendidas todas las luces de la sala. Poderosa iluminación y colores chillones en el decorado. Música moderna a elevado volumen. Ir y venir de actores entre muebles y utensilios de una peluquería unisex. Varios clientes que esperan - como el público de la sala- el comienzo de la función.

Tales son los elementos singulares con que fueron divertidamente sorprendidos los espectadores que acudieron al Teatro Salón Cervantes, resueltos a pasar una agradable velada con la comedia *Por los pelos*, de Paul Pörtner.

La obra, que toma pie en un relato de tradición policíaca creado por el mencionado autor suizo, ha descrito hasta el momento un extenso periplo por los escenarios norteamericanos que, en nuestro país, recorre su tramo inicial, en versión catalana, con el grupo Tricycle.

La adaptación al castellano ya pudo ser presenciada, dos temporadas atrás, por el público alcalaíno y, en su forma actual, muestra una sobresaliente labor de Nacho Artime. En efecto, el texto fluye con una diafanidad más que notable, tocado de un nivel lingüístico de altura y reforzado con alusiones, dilogías y referencias de gran pertinencia humorística, sin el menor

asomo de oportunismo chabacano o de fáciles -por habituales- recurrencias a los famosos del mundo de la política o del corazón.

Genéricamente, la obra es un híbrido ingenioso de dos modalidades teatrales habituales: la intriga procedente del género negro (con asesinato irresuelto incluido) y la quiebra de la ficción mediante el diálogo sistemático con el público. El primer elemento, pretexto y soporte de la línea argumental de la obra, está trazado sin grandes complicaciones, salpimentado con ciertos detalles entre contradictorios y evidentes, que permiten recabar la ayuda del espectador en la reconstrucción de los hechos y responder a las cuestiones y sugerencias formuladas desde el patio de butacas con un adecuado nivel de previsibilidad que evite tornar el juego en un callejón sin salida.

La parte novedosa y verdaderamente divertida es el reclamo de la condición de testigos que se otorga a los espectadores y que permite, a partir de un momento bien preciso, volver a encender las luces de la sala, convertir el descanso en un diálogo vis a vis con el actor-comisario y retomar el hilo de la representación en un clima de interacción escena/sala que reduce considerablemente la preponderancia del guión previo, convierte la improvisación en la norma suprema del trabajo de los actores y exige una reordenación de la trama que se adecúe al orden de intervenciones propuesto por el público.

Es en este momento cuando Ángel de Andrés López se muestra como el grandísimo actor que es, yendo y viniendo continuamente de la realidad a la interpretación, del diálogo con el público a la prosecución de la historia, y dando pie, tras cada nueva cuestión, a sus compañeros de reparto para que entre todos (cada uno según el papel que le corresponde) vayan completando el puzzle de modo conveniente.

La comedia, que había tenido un inicio fulgurante, pleno de ocurrencias humorísticas y desencadenante de un humor tan lúdico como fluido, entra ahora en un terreno resbaladizo por el que el conjunto actoral se mueve bordeando siempre el límite y, desde luego, sin tropezar ni una sola vez. La improvisación no vacila nunca, las réplicas son a cuál más ocurrente y el espectador se muestra encantado en medio de un juego del que desconoce cuándo es ficticio y cuándo vivido. Hay incluso un momento en el que la espontaneidad de Gonzalo de Castro -divertida recreación de un joven peluquero unisex, la suya- crea una situación obviamente novedosa: el elenco (Ángel Pardo, Alfredo Alba, Pilar Barbera y Esther Gala, muy bien todos ellos) reacciona admirablemente, sumándose al público en una carcajada compartida y conteniendo la risa con la misma actitud divertida que, para entonces, ya se ha adueñado por completo de los espectadores.

Estos deciden -a mano alzada- la solución del conflicto y la representación continúa ofreciendo la opción elegida. El desenlace no deja de ser ingenioso pero, a partir de entonces, comenzamos a echar de menos los recursos cómicos que nos habían deleitado hasta ese momento.

A las funciones del Cervantes acudió un público -menos numeroso de lo que la comedia se merece, todo hay que decirlo- no muy habitual, dispuesto a incluir en su agenda de ocio para el fin

de semana la asistencia a un espectáculo divertido y desintoxicante. Esta vez, a fe que acertaron y pudieron disfrutar de una actividad teatral plenamente satisfactoria. El teatro vive y está ahí como una oferta plenamente válida, cuando es realizado con dedicación y talento. Son muchos los que esperan reencontrarse, en las condiciones de calidad y modernidad que lo hagan competitivo, con el arte más noble y antiguo del mundo.

TEXTO

AUTORÍA: Alejandro Casona

REPRESENTACIONES1º ciclo:

ESPACIO: Casa de la Juventud
FECHAS: 5 y 6 de Marzo de 1994

2º ciclo:

ESPACIO: Teatro Salón Cervantes
FECHAS: 7 y 8 de Mayo de 1994

PUESTA EN ESCENA

DIRECCIÓN: Marisol Treviño
REALIZACIÓN: Pandora
INTÉRPRETES: Antonio Parra, Juan Diego García, Encarna Armero, Berta Carbonell, Eva Calvo, Ángela Padilla, José Valle, Marisol Treviño, Miguel Ángel Simal, José Manuel Burgos, Felipe Andrés, Juan Manuel López, José Manuel Espinosa, Ricardo Luján, Marisol Ortiz, Julio Padilla, Daniel Parra, Ana Valle, María Valle

OBSERVACIONES

Espectáculo compuesto por tres piezas: *Fablilla del secreto bien guardado*, *Farsa del cornudo apaleado y contento* y *Sancho Panza en la Ínsula*

Pandora abre su caja de sorpresas teatrales en la Ínsula Barataria

Con su escenificación de *Sancho Panza en la Ínsula*, consigue el grupo Pandora un bello espectáculo teatral, basado tanto en la eficacia, profundidad y humorismo contenidos en la

situación *dramática* planteada por Cervantes, como en la notable interpretación llevada a cabo por varios de los actores y actrices que componen el considerablemente numeroso reparto. Entre éstos, José Valle destaca especialmente por su composición de un Sancho Panza que, si algo tristón, resulta sin embargo convincente en el talante de sabiduría con que imparte su salomónica y popular justicia. Junto a él, Berta Carbonell realiza una interpretación de gran fuerza y soltura, mientras José Manuel Burgos (el mayordomo), Antonio Parra (el doctor) y Felipe Andrés (el cronista) sirven de adecuado contrapunto tragicómico a esta particular "corte de los milagros" cervantina. Cumplen decorosamente su papel el resto del elenco y resultan particularmente encantadoras las intervenciones infantiles. Así, desde la individual y desenfadada de Miguel Ángel Simal (gracioso), hasta la colectiva de los marmitones y galopines portadores de viandas (vistoso y grácil cortejo regido por las leyes de una elemental y atractiva coreografía), el trabajo de Pandora con los más jóvenes coincide en esta ocasión con el tipo de educación escénica deseable: correcta ocupación del espacio, iniciación en las cualidades del movimiento escénico.

Esta labor, que con encomiable dedicación aborda de modo permanente el grupo filial del T.I.A., no guarda exacta proporción con los trabajos interpretativos llevados a cabo por los mayores. Las dos primeras farsas (*La Fablilla del secreto bien guardado* y *El Cornudo apaleado y contento*) combinan notables actuaciones (como la de Marisol Treviño, quien es, además, directora escénica de la función) con palmarias deficiencias de planteamiento general. Toda parece indicar que el grupo escamotea la asunción de las especiales condiciones de teatralidad impuestas por el género *farsa*, pues eso son en último término las piecillas de sabor popular que componen el *Retablo jovial*, de Alejandro Casona, de cuyo conjunto ha seleccionado Pandora las tres que componen su espectáculo.

Renunciando a las convenciones de ritmo y movimiento escénico que el género exige, el trabajo queda en los difusos ámbitos de un naturalismo muy elemental y, con todo, no asimilado tampoco en su integridad, si se atiende a la evidente falta de verismo con que son afrontadas muchas escenas importantes (desde hacer la colada en seco, sin mimar convenientemente el efecto del agua, hasta tañer sin convicción una vihuela de una menos aún convincente corporeidad). Todo queda, pues, en los linderos de una convencionalidad, realista sólo en los modelos y actitudes más estereotipados por la tradición, pero manifiesta con gran explicitud en el terreno de la composición escénica: los actores se miran constantemente entre sí, ignorando al público, al que no guiñan jamás; permanecen estáticos cuando no recitan su propia réplica, mantienen una sujeción servil al texto, sin que la dirección complemente esta fidelidad con las convenientes dosis de imaginación escénica; su colocación, por último, responde también a los convencionalismos más superficiales (no dar nunca la espalda o alinearse en diagonal, por ejemplo). Según esto, Pandora deberá aprender que apostar por el naturalismo implica, entre otras cosas, mostrar sin reparos la espalda cuando proceda y actuar sin permanecer clavado al suelo, mientras que optar

por la farsa exige danzar y hablar con la entonación y el ritmo no naturales (sí hiperbólicos y expresionistas) que el género demanda.

Los aspectos señalados, junto a la renovación del diseño escenográfico que, aunque meritorio por la realización artesanal de los decorados, aún resulta, sin embargo, excesivamente próximo a una concepción predominantemente ornamental y suntuaria, son las principales asignaturas pendientes para que el buen trabajo del grupo acabe de desprenderse, definitivamente, de ese sabor, algo rancio, a teatro de ayer cuya superación es elemento de importancia en el logro - deseable tanto para grupos profesionales como aficionados- de un lenguaje dramático actual.

TEXTO

AUTORÍA: William Shakespeare (Inglaterra)
ADAPTACIÓN: Helena Pimenta

REPRESENTACIONES

ESPACIO: Teatro Salón Cervantes
FECHAS: 3, 4 y 5 de Junio de 1994

PUESTA EN ESCENA

DIRECCIÓN: Helena Pimenta
REALIZACIÓN: Ur Teatro (Rentería)
INTÉRPRETES: Ana Pimenta, Arantxa Ezquerro, Gerardo Quintana, José Tomé,
Lierni Fresnedo, Víctor Criado

Dramaturgia imaginativa, de sorprendente modernidad

Numerosos aficionados al teatro han presenciado en el Teatro Salón Cervantes una excelente muestra de arte teatral. Al final de la representación de *Sueño de una noche de verano*, obra de William Shakespeare, el público aplaudió, en pie y entre *bravos*, los saludos de la compañía Ur Teatro, que la había puesto en escena. Sus tres actrices y tres actores recogieron, aún algo asombrados, unas ovaciones que les vienen siendo familiares desde el estreno de su espectáculo, hace ya más de dos años. El homenaje de los espectadores, entusiasta e impregnado de buen gusto teatral, fue el justo reconocimiento a un trabajo resueltamente brillante.

No es de extrañar en absoluto, visto el espectáculo, el importante caudal de premios cosechados por éste desde su estreno, como tampoco sorprende la atenta y favorable acogida dispensada al mismo por toda la crítica madrileña y buena parte de la crítica nacional. Lo que sí llama un tanto la atención, desde luego muy agradablemente, es la respuesta multitudinaria de un público que acierta plenamente en la manifestación de su gratitud.

Ambas circunstancias poseen una explicación, antes que nada, de carácter eminentemente teatral. La labor de dramaturgia realizada sobre el texto de Shakespeare por la también directora escénica del montaje, Helena Pimenta, consiste en una lectura de la propuesta del clásico

esencialmente *escénica*, que demuestra haber sido llevada a cabo desde el conocimiento de las técnicas y corrientes más sobresalientes del teatro contemporáneo. El montaje es, de este modo, el feliz resultado de la aplicación a la anécdota narrativa de un nivel paralelo de signos y connotaciones que actualizan estéticamente su presentación escénica, sin estorbar con ello la esencia cómico-fantástica del conflicto.

El conjunto de los elementos de esa dramaturgia halla su punto de partida en una concepción muy inteligente del espacio, que se apoya a su vez en un diseño escenográfico flexible, plurivalente y muy funcional, consistente en unos módulos/bastidores geométricos mediante los cuales son recreados eficazmente los distintos espacios imaginarios exigidos por la obra, a la vez que se hace posible la ampliación del movimiento actoral incluso en una casi inverosímil dimensión de verticalidad. Una serie de objetos escénicos muy imaginativamente utilizados y un vestuario y una iluminación tan vistosos como actuales no hacen sino facilitar, en este contexto, el despliegue de un muestrario de recursos interpretativos que constituye uno de los aspectos más relevantes del montaje. Los seis intérpretes, en efecto, se multiplican y doblan cada uno en dos y tres papeles, dentro de los cuales se desenvuelven con una precisión gestual que los individualiza plenamente y que muestra, además, el alto grado de depuración alcanzado en algunas escenas por el trabajo de la directora. Un notable componente de técnica coreográfica ayuda, en efecto, a aquilatar hasta el detalle un movimiento escénico que en las escenas finales subyuga por completo y arrebatada con su ritmo impecable al asombrado espectador.

Y todo esto, sin alterar sustancialmente el entramado de peripecias y de juegos metateatrales implícito en el texto de Shakespeare. En el montaje de *Ur Teatro* están, en efecto, los tres niveles narrativos que articulan la complejidad receptiva de una pieza que resume muchos de los tópicos y elementos culturales de su época. La fiesta nupcial, el cuento fantástico y el motivo de la representación teatral de carácter bufo son recreados por Helena Pimenta en claves escénicas que se sirven de signos expresivos muy actuales.

De los tres aspectos mencionados merece sobresaliente en eficacia dramática la versión folclorizada y farsesca de la representación de la fábula mitológica de Príamo y Tisbe: aquí Shakespeare se torna español/autonómico y el espectador se troncha de risa en una de las escenas cómicas más conseguidas teatralmente que puedan presenciarse hoy en nuestros escenarios.

TEXTO

AUTORÍA: Fermín Cabal

REPRESENTACIONES

ESPACIO: Teatro Salón Cervantes

FECHAS: 11 y 12 de Marzo de 1994

PUESTA EN ESCENA

DIRECCIÓN: Fermín Cabal

REALIZACIÓN: Calenda

INTÉRPRETES: Emilio Gutiérrez Caba, Luisa Martínez, Santiago Ramos

Metáfora social en clave de comedia

En el Teatro Salón Cervantes se ha representado *Travesía*, de Fermín Cabal, obra, tal vez, la más interesante de las ofrecidas en la cartelera alcalaína en lo que va de temporada. La favorable respuesta del público ha reconocido de esta forma la calidad de un autor, que es tal vez el primero entre un importante grupo de jóvenes (aunque ya consagrados) dramaturgos españoles, así como el excelente trabajo interpretativo de un fenomenal trío de actores y la grata apariencia de una pieza que se cuenta entre las más atractivas muestras de nuestro teatro de hoy.

En *Travesía*, Fermín Cabal construye una metáfora degradante. La equivocidad del término, que transmuta su habitual referencia a un crucero de lujo por la de un incómodo viaje en mercante, se corresponde, en el plano de significación general de la obra, con la precariedad del universo dramático que aquella nos transmite. Cabal describe -y casi propone- una huida de esa sociedad que, en muchos casos, no ha colmado las expectativas de quienes se han visto defraudados por el sistema y, a la vez, se han defraudado a sí mismos. Es una sociedad *post* en la que caben las claves más evidentes de la sociedad española actual: postrevolucionaria, postcapitalista, postprogresista y, casi, casi, postdemocrática. El trío de perdedores -en la práctica, desechos de esa sociedad- camuflan su desengañada derrota bajo actitudes y propósitos diferentes en apariencia pero idénticos en la raíz última de sus motivaciones: Lucas (Emilio Gutiérrez Caba)

creo haber encontrado la felicidad en ámbitos naturales extremadamente alejados en el espacio; Mariana (Luisa Martínez) y Domingo (Santiago Ramos) trazan sin ninguna fe el enésimo proyecto de vida en común a partir del refugio africano que la crueldad del sistema administrativo les ha deparado. Es una historia rica en posibles lecturas, retrato generacional y reflexión sobre la condición individual; divertida anécdota en medio del océano y sutil crítica de nuestros modos de convivencia.

Fermín Cabal es el director escénico de su propia obra. Si como autor cuenta con una larga y notable trayectoria que arranca de los grupos llamados *independientes*, como director ha demostrado sobradamente su condición de hombre de teatro a través de algunos excelentes montajes ajenos. Ahora, el resultado de esta imbricación dramaturgo/director es, en *Travesía*, el logro casi completo de la perfección teatral. El espacio escénico es, incluso, original, dividido en tres ámbitos convertibles (borda, camarote, cubierta intermedia), de modo que permiten el surgimiento de un juego escénico que aprovecha las técnicas de carpintería teatral del vodevil, ahora ingeniosamente funcionalizadas a través de las entradas y salidas de los personajes. En ese espacio, Emilio Gutiérrez Caba, Luisa Martínez y Santiago Ramos llevan a cabo una interpretación sin un pero, precisa como un mecanismo de relojería, distante de cualquier exceso y acorde por ello con el discreto tono que aureola toda la obra. En ese espacio, también, son posibles los efectos con que Fermín Cabal logra sorprendernos todavía: una partida de ping-pong, perfectamente mimada por los actores, en la que el porvenir de cada uno de los tres personajes va a quedar tan pendiente como antes de la intranscendencia de unas vidas pequeñas y, por desgracia, excesivamente comunes.

TEXTO

AUTORÍA: Creación colectiva (grupo Mutación)

REPRESENTACIONES

ESPACIO: Teatro Salón Cervantes

FECHAS: 1 de Mayo de 1993

PUESTA EN ESCENA

REALIZACIÓN: Mutación (Alcalá de Henares)

DIRECCIÓN: Ángel Padilla

Mutación o las figuras del silencio

La irrupción del *silencio* en los escenarios es un acontecimiento teatral hijo de este siglo, más aún, de la segunda mitad de esta centuria nuestra, ya agonizante. Nombres egregios de la teoría y la práctica teatrales jalonaron una senda, a menudo bordeada por la incompreensión o el desprecio, que acabó conduciendo a la progresiva eliminación de la palabra como elemento rey del espectáculo teatral. Numerosas formas de un experimentalismo renovador impactaron en este rompeolas desverbalizador y durante decenios las vanguardias teatrales tuvieron su norte en la recuperación de la escena como receptáculo de signos muy diversos, más allá del mero diálogo dramático. Figuras como Artaud, Arrabal o Bob Wilson encarnan hoy actitudes modélicas en el empeño por rescatar la escena de la servidumbre verbal, restituyendo a su verdadero rango la concepción del teatro como fenómeno eminentemente espectacular.

La etapa de mayor radicalismo antiverbal quedó atrás con el paso de los años y con la propia evolución del arte escénico, pero la lección fue bien aprendida por todos aquellos autores y directores que tuvieron algo que decir y que aportar a la historia del teatro del siglo veinte. Solamente los más mediocres o serviles parecen querer ocultar aún hoy lo que constituye un secreto a voces: al silenciar la incontenible corriente verborreica, afloran a la epidermis del espectáculo dramático los demás signos que se hallaban ocultos por los tiránicos excesos de la palabra; gestos y movimientos, ritmo y color, formas y sonidos no verbales, música y vestuario,

escenografía y luminotecnia levitan con la libertad suficiente para constituir una sinfonía escénica, un variado abanico de sensaciones o el espesor de signos del que habló Barthes.

Un joven grupo teatral alcalaíno, Mutación, ha iniciado su periplo por el azaroso mundo de la escena siguiendo la estela que con tanta nitidez marcaron los pioneros del teatro vanguardista. Ahora se han presentado en el escenario del Teatro Salón Cervantes con la temeraria seguridad que sólo una ilusión sin límites y un duro trabajo de aprendizaje pueden deparar. El espectáculo por ellos ofrecido, *Un día más... o menos*, se caracteriza por la absoluta carencia de diálogo y por ensartar una serie de historias que son comunicadas al público poniendo en juego las capacidades visuales, antes que auditivas, del espectador. Ante ellos, varios cientos de aficionados, jóvenes en gran medida, que no pestañearon -y, mucho menos, carraspearon o tosieron- a lo largo de los cincuenta minutos que duró la representación. Solos ante el peligro del posible aburrimiento o de la rareza de su empeño, en medio de un lamentable panorama teatral que rinde culto al verbo vacío o al ornato impertinente, los jóvenes actores y actrices de Mutación cautivaron los sentidos de su público y mantuvieron hasta el final una compostura más propia de profesionales avezados que de intrépidos principiantes.

El grupo es, además, creador de su propio espectáculo, a través de esa maravillosa forma de autoría que, cuando floreció hace dos décadas, se dio en llamar "creación colectiva". Sirviéndose eficazmente del pretexto temático propiciado por la perspectiva única que ofrece cualquier banco de cualquier parque, en cualquiera de nuestras deshumanizadas ciudades, los miembros de Mutación nos ofrecen su particular visión de los hombres y mujeres urbanos, bajo una óptica ligeramente crítica y marcadamente reivindicadora de lo más valioso de estos seres: su sobrecogedora humanidad. Desfilan así ante nosotros -espectadores situados tras un objetivo inmóvil- figuras anónimas en las que, sin embargo, reconocemos a los tipos más cercanos: desde el deportista al inadaptado, desde el jardinero al pintor, desde los gamberros a los enamorados, pasando por una galería de figuras dibujadas con ilimitada ternura, como el amigo de los pájaros o los vagabundos que abren y cierran cronológicamente la historia.

El humor tiñe con frecuencia la visión del hombre cotidiano que Mutación nos quiere transmitir, empleando para ello unos medios escénicos entre los que el lenguaje del cuerpo resulta primordial. La mímica, el dominio y la creación del espacio por medio del gesto, la ocasional emisión de sonidos onomatopéyicos y una perfecta asimilación del movimiento escénico explican que los actores de Mutación, habiendo caminado por el filo de la navaja, recaben finalmente un éxito indiscutible. Su espectáculo es un teatro de sensaciones, que -en la mejor línea de la práctica simbolista- sugiere más que explica, muestra más que denuncia, llega al sentimiento antes que al raciocinio.

El grupo se ha presentado en el Cervantes con una versión muy mejorada de su propio espectáculo, que ha sido pulido en relación con anteriores representaciones y que ha ganado sobre todo en estilización de gestos, precisión de movimientos y un sorprendente dominio de las pausas

y de los períodos de silencio gestual. El vestuario ha ganado en expresividad y la escenografía permite en todo momento el lucimiento de unos actores a los que ningún rincón del escenario les resulta ajeno. En los minutos finales, sobre un fondo de proyecciones vegetales altamente evocadoras, asistimos al *decrecendo* más portentoso que haya podido presenciarse en el Cervantes en la presente temporada: la tenue luz va decayendo con una maestría modélica para muchos grupos profesionales y un leve fondo de sonidos enmarca la composición de una escena final que es la misma soledad y ternura.

Los jóvenes actores y actrices de Mutación tienen ante sí un largo camino en el mundo del teatro, para cuyo recorrido habrán de necesitar grandes dosis de entusiasmo y una inquebrantable voluntad de aprender a toda costa. Sin duda les servirá de ardoroso estimulante su invitación, como único colectivo español seleccionado, para participar con esta misma obra en un festival internacional de teatro joven que tendrá lugar en Bélgica el próximo verano. Pero resulta asimismo indudable que una adecuada formación escénica, sistemáticamente llevada a cabo, les descubrirá sin duda ámbitos insospechados en el periplo que ahora comienzan. De momento, han iniciado su aprendizaje por una vía adecuada: la del silencio verbal, que por sí mismo les desvela otras muchas de las verdaderas dimensiones del fenómeno dramático.

REPRESENTACIONES

ESPACIO: Teatro Salón Cervantes
FECHAS: 11 de Abril de 1993

PUESTA EN ESCENA

DIRECCIÓN: Nicolás Rocha Núñez
REALIZACIÓN: Grupo Cultural Triana (Alcalá de Henares)
PROGRAMACIÓN: Asociación "Moros y cristianos"

Ópera evangélica en clave flamenca

El Teatro Salón Cervantes ofreció el Domingo de Resurrección un espectáculo singular en muchos sentidos y adecuado, por su temática, a la fecha en que tuvo lugar. La Asociación "Moros y Cristianos", de nuestra ciudad, que había arrendado la sala para la ocasión, producía este festival dramático/musical con el propósito de atender -con el producto de taquilla- a las necesidades económicas que conlleva el ejercicio de su actividad, ofreciendo de paso una oportunidad de actuación ante el público a uno de los numerosos grupos que, en Alcalá de Henares, cultivan con encomiable dedicación el siempre ingrato ámbito del arte en cualquiera de sus manifestaciones.

El encargo recayó sobre el alcalaíno Grupo Cultural Triana, de larga trayectoria dedicada a la práctica y enseñanza del folclore andaluz en general y flamenco en particular. De entre los numerosos alumnos que han recibido enseñanzas en la citada institución o que asisten actualmente a la misma, su director, Nicolás Rocha Núñez, ha seleccionado un conjunto formado por más de treinta jóvenes bailadoras, de edades diferentes pero de uniforme calidad, con el que ha configurado el reparto de *Ven y sígueme*.

La capacidad de convocatoria de los espectáculos basados en el texto bíblico es bien conocida por los aficionados a la música y al teatro, muchos de los cuales recuerdan títulos de éxito tan rotundo como lo fueron *Godspell*, *El diluvio que viene* o, más próximo en su temática a la obra que comentamos, *Jesucristo Superstar*, producciones todas ellas que llenaron durante años enteros las carteleras de los teatros que tuvieron la suerte de acogerlas.

Ven y sígueme constituye, en el panorama de los títulos mencionados, un intento menor, de más modestas miras, pero de gran belleza plástica y de innegable atractivo para todos los aficionados al flamenco.

Estructuralmente, la obra se divide en varios cuadros que, sucediéndose en orden cronológico, componen distintas etapas de la vida pública de Jesús y narran de este modo los incidentes esenciales de la historia evangélica. "Nazaret", "La llamada" o "El mercado" son títulos que componen la primera parte, tras la que se suceden otros que reviven íntegramente la etapa de la Pasión.

La selección de escenas, entre las que se cuentan motivos tan populares como las invitaciones a pobres y a niños o como la Última Cena, se aviene bien con el tono ligeramente populista que se desprende del mensaje de las canciones, con letras ligeramente inclinadas a la faceta sentimental, levemente didácticas por cuanto rescatan los momentos más representativos del mensaje *pro desvalidos* que brota de las páginas del Nuevo Testamento.

Las canciones, en *play-back* todas ellas, que sirven de fondo a la interpretación del Grupo Cultural Triana, combinan los tonos y aires más típicos del cante jondo con las tonadas de ritmo *pop* de mayor éxito popular actualmente, algunas bellísimas y sugestivas, como las baladas amorosas puestas en boca de María.

Las jóvenes artistas del grupo, con Nicolás Rocha como primer bailarín, realizan un trabajo esencialmente rítmico, en el que la danza se constituye en elemento expresivo fundamental mediante el que se da vida a los distintos personajes y situaciones de la anécdota recreada. Todo en el escenario es baile, ritmo, movimiento acompasado a los tonos de la música y configurado a base de los pasos más bellos del baile andaluz.

Por este camino, el espectáculo enlaza con buena parte de las experiencias dramáticas que, alejadas de una concepción eminentemente verbal del teatro, practican un lenguaje escénico desprovisto de palabras, en el que el cuerpo se convierte en esencial recurso en torno al cual destacan otros signos escénicos.

El director del grupo, responsable también de la coreografía y de la puesta en escena, plantea un proyecto escénico sin grandes complicaciones, pero con la seguridad de estar fundamentado en recursos muy efectivos, plenamente asimilados por el conjunto. Así, junto a la policromía del vestuario, sencillo y vistoso, destacan los aciertos de un *atrezzo* variado, de raigambre popular, que incluye redes y carretas de mercado junto a cántaros, macetas y un vistoso ajuar para la mesa en la escena del lavatorio.

Las jóvenes artistas -y algún bailarín que, junto al director/protagonista completan eficazmente el reparto- realizan muy acertadamente sus movimientos de baile, tanto individualmente como en grupo, hasta el punto de componer los cuadros con una perfecta sincronía en la que no desentona ni uno solo de los taconazos que marcan contrapuntísticamente el ritmo de la acción.

Se desprende de todo ello un resultado gratamente satisfactorio, que denota un trabajo previo realizado con un grado de seriedad al que el carácter vocacional de cualquier colectivo no debería renunciar en ningún caso, como tampoco lo han hecho en este vistoso espectáculo los miembros del Grupo Cultural Triana.

TEXTO

AUTORÍA: Josef Szajna (Polonia)
 ADAPTACIÓN: Francisco Ortuño
 TRADUCCIÓN: Lesek Bialy

REPRESENTACIONES

ESPACIO: Teatro Salón Cervantes
 FECHAS: 16, 17, 18 y 19 de Diciembre de 1993
 CARÁCTER: Estreno de la puesta en escena

PUESTA EN ESCENA

DIRECCIÓN: Josef Szajna
 INTÉRPRETES: Fernando Vegal, Antonio Assuncao, Puchi Lagarde, Guillermo Antón, Antonio Molero, Jesús Calvo, Carmen Rossi, Philippe Krajak, Luzia Parames, Claire Puygrenier, Habib Lasfar

Los fantasmas de la modernidad

Los fantasmas de la modernidad

La creación de Josef Szajna *Vida y muerte del poeta Cervantes* es ante todo un trabajo creador de carácter escénico, concebido y realizado desde la óptica de un artista que materializa, a través de su obra, una respuesta a la percepción del mundo en el umbral de la nueva centuria.

En la obra, casi carente de argumento en el sentido tradicional, predomina el conflicto, esencia del hecho dramático, articulado aquí en torno al enfrentamiento -más eterno que histórico, más universal que anecdótico- entre el ser creativo e idealista -el *poeta*- y el contexto, materialista y determinante, limitador de la personalidad individual.

Los términos en que tal conflicto es desarrollado hallan su inspiración en el universo vital, ideológico y artístico del hombre Cervantes, criatura de sí mismo y -aquí- criatura atormentada y positiva del hombre Szajna. Las categorías que informan lo más específico de la mentalidad del

hombre actual completan la estructuración del basamento ideológico en que tal oposición se sostiene.

La expresión dramática de esta visión de Szajna-dramaturgo halla su plena consonancia en el trabajo de Szajna-director, perfecto conocedor de la vanguardia teatral -hoy, tradición- de nuestro siglo, quien conduce todo el proceso y lleva de la mano -paso a paso- el desarrollo del mismo bajo la forma de espectáculo.

Así pues, el autor/director concibe -y construye- su obra teatral desde una concepción del espacio y del lenguaje dramáticos que se alimenta directamente en las fuentes de la avanzadilla teatral de nuestro siglo. Allí tenemos, desde el *merdre* y la provocación de Jarry, hasta la fantasmagoría del *teatro de la muerte* de Kantor, pasando por la recurrencia ciega y a-significativa de Beckett e Ionesco.

El conjunto de signos escénicos en que se manifiesta la propuesta dramática encuentra su unidad -antes que en una anécdota, por lo demás, atenuada y, desde luego, no figurativa- en el hilván de una línea estética que recorre toda la contemporaneidad y que atraviesa las distintas elaboraciones del teatro del individuo, teatro profundo, teatro, en definitiva, *del yo*.

El escenario es convertido, de esta forma, en ámbito indeterminado para una acción dramática, transmitida a través de imágenes pertenecientes a códigos muy diversos de la percepción humana, cuya conexión se rige por las leyes -o, más bien, por la ausencia de éstas- de la irracionalidad. Espacio y tiempo teatrales son sometidos a tratamientos alejados de toda convencionalidad, situados en un plano de equivalencia al del resto de elementos escénicos, texto entre ellos. El trabajo interpretativo de los actores, inserto en el conjunto general de los medios expresivos, discurre casi siempre por los cauces de la armonía, en lograda consonancia con el ritmo general del espectáculo. Tramoya y utilería son puestas al servicio de una estética que convierte el objeto en signo plenamente significativo, dentro del concepto de *teatro pobre* explicitado por otro genio del teatro de nuestro siglo, el también polaco Jerzy Grotowski.

Una propuesta, en definitiva, que constituye una saludable remoción de las aguas, un tanto pantanosas y excesivamente tranquilas, del teatro actual y de la dormida sensibilidad dramática del espectador.

De patrocinios y omisiones

Esta recreación del *Cervantes* (1977) del dramaturgo polaco Josef Szajna inició en el Teatro Salón Cervantes de Alcalá de Henares un periplo dramático -estreno absoluto- amparado por todos los augurios -y predicamentos- necesarios para convertir la sesión inaugural en un acontecimiento.

Aunque necesidades escénicas de carácter técnico -rampa en progresión hacia el patio de butacas- habían reducido parcialmente el aforo, el resto de las localidades -muchas de ellas, invitaciones- ofrecieron un aspecto de lleno hasta el momento en que un quinto de la sala abandonó -aprovechando el entreacto- su asiento para no retornar a él.

Los que se quedaron siguieron con atención el desarrollo del espectáculo y aplaudieron animadamente al final de la representación.

Josef Szajna, satisfecho y emocionado, atendía feliz a una delegación de compatriotas afincados en nuestra ciudad.

En el programa de mano, una larga lista de colaboraciones y entidades patrocinadoras, varias de ellas de carácter local.

Sin embargo, el proyecto que acoge esta producción no ha incluido a la más significativa de las instituciones teatrales con que cuenta Alcalá de Henares. De esta forma, el Aula de Estudios Teatrales de la Universidad constituye una ausencia cuya exclusión por parte de las entidades organizadoras resta a esta iniciativa el rigor y el carácter ecuménico que la declaración de intenciones expuesta en la presentación de la misma hubiera podido hacer presumir.

TEXTO

AUTORÍA: José Luis Alonso de Santos

REPRESENTACIONES

ESPACIO: Teatro Salón Cervantes

FECHAS: 12, 13* y 14 de Febrero de 1993

PUESTA EN ESCENA

DIRECCIÓN: Gerardo Malla

REALIZACIÓN: Bastanis

INTÉRPRETES: Joaquín Kremel, Julia Torres, Fernando Ransanz, Rafael Calle

La alta comedia, entre rejas

Un comediógrafo de hoy

La oferta teatral del fin de semana en el Teatro Salón Cervantes es la obra *Vis a vis en Hawai*, de José Luis Alonso de Santos, que bajo la dirección de Gerardo Malla será interpretada por Joaquín Kremel y Julia Torres. El Cervantes, por el que han pasado esta misma temporada el director de esta obra y parte del equipo actoral, había acogido antes alguna otra muestra del teatro de Alonso de Santos, como la titulada *Trampa para pájaros*, que mereció la complacencia del aficionado de nuestra ciudad.

Alonso de Santos ha vivido el teatro en muy varios aspectos y durante muchos años. Profesor de la Real Escuela Superior de Arte Dramático, su quehacer teatral pasa por la etapa y los modos del Teatro Independiente de los años 60, en grupos tan emblemáticos como Tábano, TEI o Teatro Libre de Madrid. Su trayectoria posterior es representativa de otros miembros del Teatro Independiente trasplantados y readaptados, con el transcurrir del tiempo, a lugares importantes de las instituciones teatrales de carácter público.

De su etapa inicial como dramaturgo destacan las obras *Viva el duque nuestro dueño* y *La verdadera y singular historia de la princesa y el dragón*; el cine ha continuado el éxito del sainete

La estanquera de Vallecas; tras el paréntesis estético supuesto por *El álbum familiar*, en 1985 llega su consagración como dramaturgo con *Bajarse al moro*, centrada en el mundo de la droga y en el tema de las relaciones humanas en un entorno eminentemente urbano.

Dueño de una producción de sello marcadamente personal, las claves de su teatro se relacionan con el tratamiento de temas de candente actualidad desde un punto de vista más próximo a la visión del ciudadano medio que al análisis riguroso y profundo del tema, así como con la utilización de un registro idiomático voluntariamente dirigido a reflejar el habla más coloquial de las clases medias y populares de nuestras ciudades.

En *Vis a vis en Hawai* el autor vuelve a apostar por el humor y por la temática actual como elementos de seguro interés para el espectador.

La alta comedia, entre rejas

Las representaciones, en el Teatro Salón Cervantes, de *Vis a vis en Hawai*, obra del dramaturgo español José Luis Alonso de Santos, se han sucedido en medio del regocijo de los aficionados que, en número considerable, aunque irregular según las sesiones, han acudido estos días al coliseo Complutense.

La comedia parte, ya desde el título y la situación inicial, de un ingenioso equívoco: el *vis a vis* es carcelario y Hawai, una de las salas toscamente habilitadas para tal función en cualquiera de los edificios penitenciarios más decrepitos del país. La ironía de los reclusos ha dado en denominar con nombres de paraísos exóticos a cada una de estas salas y el encuentro erótico al que nuestro protagonista tiene acceso una vez al mes se convierte en el principal recurso generador de comicidad. La visita femenina que recibe, sin embargo, no es exactamente la que había esperado...

La pieza tiene una primera parte francamente afortunada, en la que al humor situacional se unen una serie de réplicas y alusiones verbales que consiguen desatar todo el tiempo la carcajada del espectador. Se trata de un humor fácil, sabido a veces, lo cual no empaña la oportunidad de su utilización ni la perfecta adecuación a la situación planteada.

El buen hacer de Joaquín Kremel se constituye enseguida en principal sostén de la comedia, cuya eficacia pasa a depender enseguida de los hilarantes matices e inflexiones de voz del primer actor, así como de una interpretación del trío de actores especialmente valiosa por su voluntaria discreción. La moderación y la huida casi absoluta de cualquier hipérbole gestual o verbal constituyen precisamente el principal atractivo de la dirección de Gerardo Malla, quien acierta igualmente en la materialización escenográfica, configurando un lugar teatral mitad motel mitad prisión, con altas paredes pintadas en rosa, desconchones y humedades por doquier y angostos tragaluces enrejados. La protagonista femenina, Julia Torres, no llega sin embargo a resultar convincente en un papel excesivamente uniformado por una forma de comicidad que se mueve

entre la ingenuidad y el idiotismo, pese a lo cual personaje y actriz consiguen ser finalmente atractivos. Más fácil, pero bien realizada, es la caracterización del funcionario realizada por el tercer actor del reparto.

Tras el entreacto (resuelto como los antiguos fundidos de cierto cine de suspense) la comedia pierde altura y el espectador olvida su risa entre las vueltas y revueltas de una trama que ha perdido su línea y que deambula (asomando y desapareciendo) entre momentos de sensiblería y moralinas más o menos pretendidamente serias sobre la vida carcelaria, el machismo u otros temas ligeros, de mayor actualidad que pertinencia en el asunto de la obra.

Descontados los hallazgos y el buen tono general de la primera parte, la comedia de Alonso de Santos cuenta como valor principal el mérito de haberlo intentado, de hacer *comedia dramática* (en expresión de antaño) cuando nadie se arriesga seriamente a ello en el teatro español contemporáneo. No llega a constituir, sin embargo, una obra teatral de calidad (quizá no lo ha pretendido tampoco) y por recursos y situación es deudora de toda una corriente de alta comedia que ha inundado los escenarios españoles menos exigentes en las pasadas décadas. Nada aporta, pues, al lenguaje dramático ni al teatro de nuestros días y hasta el recurso de la unidad de tiempo se le vuelve del revés. Nada importa que localización y situación de partida sean nuevas (y rabiosamente comerciales, porque actuales). Ni siquiera puede evitar la tentación de un mensaje menos sutilmente destilado de lo que la sensibilidad dramática suele aconsejar: el de dejar la sensación en el espectador de que la situación de los presos en las cárceles del país no es tan dorada como pudiera parecer; aunque sea, eso sí, mucho mejor que *antes* (como se reitera demasiadas veces en la obra) porque, entre otras cosas, algunos presos pueden disfrutar del *vis a vis* y, además, no hay ya pena de muerte. Ni el teatro de humor debe someterse a tales servidumbres, ni la situación de las cárceles parece prestarse a simplificaciones frivolidadoras como la propuesta por este dramaturgo que, aquí al menos, parece que da, pero es que toma.

TEXTO

AUTORÍA: Federico García Lorca

REPRESENTACIONES1º ciclo:

ESPACIO: Teatro Salón Cervantes

FECHAS: 8, 9, 10, 11*, 12* y 13 de Diciembre de 1992

2º ciclo:

ESPACIO: Teatro Salón Cervantes

FECHAS: 12, 13, 14*, 15*, 16, 18, 19, 20, 21*, 22* y 23 de Enero de 1994

PUESTA EN ESCENA

DIRECCIÓN: Santiago Meléndez

REALIZACIÓN: Teatro del Alba (Zaragoza)

INTÉRPRETES: Pilar Molinero, Santiago Meléndez, Cristina de Inza, Antonio Magen, Luisa Gavasa, Luz Gabás, Mariles Gil, Pilar Pardo, Elena Gil, Mari Galindo, Miriam Ginés, Juan Sáez, Nuria Herreros; (2º montaje: Susana Buen, Jesús Sesma, Encarna Bes, Maite Yerro, Sol Jiménez, Pepa Barroso, Ana Latorre, Gloria Lerín, Aurora Domingo, Natalia Cubero, Menchu Esteban, Laura Villafranca, Ana Continente, Juan López, Sascha Montenegro)

Una Yerma muy aplaudida

La interpretación que, de la heroína lorquiana, hizo Pilar Molinero fue acogida con una ovación tan cálida como muy pocos trabajos actorales la habían merecido, hasta entonces, en la reciente historia del Teatro Salón Cervantes. La actriz se había ganado el aplauso del público a través de todos los momentos de su actuación, derrochando elevadas dosis de interiorización y

fuerza dramática que, unidas al profundo y envolvente timbre de su voz, lograron recrear intensamente la angustia desesperanzada del personaje.

A tal grado de éxito había contribuido, desde luego, la puesta en escena diseñada por Santiago Meléndez. Éste ha realizado, sin lugar a dudas, una *lectura* del texto dramático y, a la vez, un estudio pormenorizado de cada uno de los elementos que lo conforman. Cada escena denota un desarrollo pacientemente meditado por el director del grupo Teatro del Alba, y profusamente trabajado por el equipo actoral. El empeño se traduce en una transmisión del texto *hiperexpresiva*, en la que cada palabra ha sido recubierta de intensos matices y de precisos gestos; y, a la vez, en un desarrollo de la acción de *tempo* lento y pausas espesas. Precisamente, el tratamiento de los silencios dramáticos constituye uno de los rasgos que confieren a este trabajo del Teatro del Alba cualidades de aplomo dramático y de saber estar sobre las tablas: el texto no es, en ningún momento, recitado y despachado, sino intensamente desgranado y transmitido incluso en sus fragmentos mínimos. Pero, por este camino, se llega también a bordear el filo del exceso. Los gestos adoptados no son siempre los más acertados y el desmenuzamiento del texto torna inconexos algunos elementos singulares del mismo. Los fragmentos líricos, primorosamente versificados por Lorca, pierden todas sus connotaciones poéticas en aras de una dicción excesivamente morosa, hasta el punto de quedar privados de su función primigenia de coloración expresiva y contrapunto dramático. Similar falta de altura lírica manifiesta el tratamiento de las partes musicalizadas: echamos de menos la sugestiva belleza que, cuando son adecuadamente cantadas, tales composiciones son capaces de evocar.

El planteamiento escenográfico se articula en torno a un simbolismo plástico perseguido a todo trance, que desnuda el escenario hasta el grado cero, encomendando la configuración del espacio escénico al imprescindible concurso de la luz y al poder evocador de la gesticulación actoral. Esto se traduce acertadamente en el empleo permanente del panorama translúcido, completado a veces con ingeniosos recursos de transparencias o de sombras chinescas. Sin embargo, la escenografía se queda a medio camino por causa de una iluminación excesivamente plana e intensa en la primera mitad de la obra, que no logra reproducir con la suficiente sensibilidad los numerosos matices requeridos por la situación dramática. La desnudez del escenario es complementada con el empleo de un recubrimiento que, si bien evoca eficazmente la presencia/ausencia fertilizadora de la madre tierra, ancla parcialmente el movimiento de los actores, quienes se ven obligados a abusar del giro estático para paliar otras carencias dinámicas.

Por este camino se llega a destacar los elementos evocadores del texto, las referencias simbolizadoras que soportan la recepción emotiva del conflicto. Sin embargo, se descuidan elementos imprescindibles en esta misma línea: el montaje del cuadro cuya acción sucede en el torrente es resuelto con estética excesivamente concretizadora, con ritmo casi de sainete; falta la adecuada utilización del elemento sonoro (la megafonía, deficiente en general, hubo de ser cortada

de improviso en esta escena debido a la inadecuación del sonido de fondo emitido) y se malogra de todo punto el simbolismo del agua como elemento vivificador y sugeridor de fertilidad.

La puesta en escena deja irresueltos, finalmente, otros elementos de absoluta pertinencia dentro de la estructura de la tragedia, tales como la escena en casa de la conjuradora, montada con más efectismo tele-cinematográfico que atención a la propuesta supersticiosa/religiosa de Lorca, o el ritual de la fecundidad, que olvida su vinculación genética con los ditirambos dionisiacos y deriva hacia la práctica dudosamente estética del *sex-show*.

De resultas, la *Yerma* representada recientemente en el coliseo alcalaíno ha visto diluidos sus nexos, patentes en el texto de Lorca, con una de las tradiciones dramáticas que la nutren (la tragedia griega clásica) y ha quedado privada, simultáneamente, de los más genuinos elementos (¡cuán irreconocibles las viejas lorquianas!) que la vinculaban a la realidad más honda ("tragedia de la tierra"), primando una estética simbolista más externa (vestuario, decorado) que interiorizada.

La obra ha sido también programada, con gran éxito de recepción, en funciones matinales dedicadas a los estudiantes de bachillerato. El empeño -y hasta los resultados, en un nivel superficial- es decididamente plausible, si bien es cierto que la programación intencionalmente didáctica de una obra exige un grado de fidelidad escénica tan elevado como para que la representación permita poner de nítido relieve las líneas teatrales básicas configuradoras de la propuesta creadora del dramaturgo.

TEXTO

AUTORÍA: Willy Russell (Inglaterra)
ADAPTACIÓN: Concha Alonso

REPRESENTACIONES

ESPACIO: Teatro Salón Cervantes
FECHAS: 7 y 8 de Marzo de 1993

PUESTA EN ESCENA

DIRECCIÓN: Javier Aguirre
INTÉRPRETE: Esperanza Roy
PROGRAMACIÓN: Día Internacional de la Mujer

Shirley Valentine descubre a Shirley Valentine

Esperanza Roy, reflexión en voz alta sobre la condición femenina

Gran aceptación de crítica y público están recibiendo hasta el momento las creaciones de Willy Russell, el autor de *Educando a Rita*, quien ha visto cómo varias de sus obras recorrían felizmente el camino que lleva del celuloide al escenario y de éste al primero. Tal es precisamente el caso de *Yo amo a Shirley Valentine*, comedia que el espectador alcalaíno puede ver ahora representada en el Teatro Salón Cervantes de nuestra ciudad.

La puesta en escena, dirigida por Javier Aguirre, entraña el indudable interés de tratarse de un montaje revestido de la forma dramática del monólogo, que en este caso aparece como un medio expresivo óptimo para la exteriorización incontenible de toda la carga de frustraciones y de anhelos reprimidos que la condición social de la mujer, en tantas situaciones de manifiesta discriminación por razón de su sexo, es capaz de deparar. He ahí la perfecta adecuación del tema de la obra a la ocasión que ha promovido sus representaciones: la celebración del Día Internacional de la Mujer el próximo ocho de marzo.

Ya en el plano teatral, el empeño acometido por el equipo artístico que produce Justo Alonso resulta digno de elogio, toda vez que los riesgos, en este tipo de obras, se ven considerablemente incrementados. Sin embargo, los monólogos dramáticos acaban por convertirse en bocados exquisitos para el buen catador de teatro y, a la vez, sirven de piedra de toque para calibrar la auténtica valía interpretativa de los actores que se atreven con ellos. En este caso, Esperanza Roy garantiza, con su sola presencia, el buen hacer necesario para convertir en deleites estéticos los peligros inherentes a toda obra de actor único.

Shirley Valentine descubre a Shirley Valentine

Con lleno absoluto de su aforo, el Teatro Salón Cervantes ha acogido las representaciones de la pieza de Willy Russell *Yo amo a Shirley Valentine*, interpretada por la actriz Esperanza Roy. En el Día Internacional de la Mujer, varios grupos de aficionados/aficionadas quedaron sin poder presenciar la función, por haberse agotado completamente las localidades que quedaban a la venta en la taquilla del teatro.

Dentro, en la sala, un público mayoritariamente femenino abarrotaba los palcos y butacas, siguiendo con deleite las peripecias de la heroína de Willy Russell, que iban siendo desgranadas con oficio singular por una Esperanza Roy plenamente consciente de la circunstancia que envolvía la representación y de la especificidad de un auditorio completamente entregado. Desde el primer instante, la actriz tejió sabiamente los vínculos que debían unir escena y sala, realizando varias aproximaciones al proscenio, afrontando directamente los cientos de miradas que se hallaban pendientes de la suya y empleando continuamente la segunda persona femenina, explotando así sagazmente un recurso brindado en bandeja por el guión dramático: el diálogo unilateral con la pared de la cocina doméstica, convertida aquí en cuarta pared doblemente transparente, que une, en vez de separar, las visiones del mundo de la protagonista y del público.

Éste, por su parte, se mostró receptivo como pocas veces sucede en el espectáculo dramático e incluso llegó a convertir el proceso en interactivo, a base de asentimientos, sonrisas, murmullos, exclamaciones y carcajadas que materializaban una perfecta empatía con el universo transmitido por las palabras y gestos de la actriz. Esperanza Roy, profesional ante todo, no iba a dejar escapar tan propicia ocasión: a medida que avanza la obra, crece el grado de complicidad con los/las espectadores/espectadoras y se multiplican los guiños, ironías, alusiones y referencias especialmente significativas para iniciados/iniciadas, como sólo pueden serlo quienes son particularmente sensibles ante la problemática destilada en el tema de la obra. La maestría de una gran actriz comienza a brillar a cada paso: perfecto dominio de las pausas y silencios, temple para reanudar tras cada risa colectiva, olfato para detectar las más pequeñas reacciones del público, talento para adecuar a las mismas las réplicas siguientes.

Y, en el centro de esta preciosa tarea, la influencia omnipresente de una norma suprema: la contención en el tono, la moderación en el gesto, la huida promediada de los dos extremos de un histrionismo fácil o de un efectismo melodramático. El director, Javier Aguirre, ha impuesto con gran eficacia dramática el criterio que permite, mediante la eliminación de elementos accesorios, la depuración de lo verdaderamente teatral: encarnar a la mujer gris de mil ciudades grises, rescatar el arte del relato oral con virtud de prender a los oyentes, suplir mediante el gesto y la voz la ausencia física de otros personajes de la historia, desplegar en cada movimiento el virtuosismo de una naturalidad muy costosamente ensayada, convertir en un breve rato placentero los ciento veinte minutos que dura la representación.

Todo esto lo consigue Esperanza Roy y así lo ha percibido el público del Cervantes. Claro es que contaba a su favor con un buen texto, que ofrecía un tratamiento del tema más sabio que espectacular y más humanista que desaforado. Willy Russell nos propone un reencuentro con la vida, una reconciliación con todo lo que la persona posee de digno y de maravilloso. Entre la ironía de su final abierto, la historia que nos cuenta ofrece un regalo plenamente emotivo: la mujer se reencuentra a sí misma y Shirley Valentine descubre de nuevo a Shirley Valentine.

*Índice de Autores*¹

ALLEN, Woody, 28
ALMODÓVAR, Pedro, 24
ALONSO, Luis, 6
ALONSO DE SANTOS, José Luis, 11, 42, 66
ANOUILH, Jean, 33
ARRABAL, Fernando, 16, 58
BUERO VALLEJO, Antonio, 30
BUKOWSKI, Charles, 52
BYRON, George Gordon, lord, 13
CABAL, Fermín, 62
CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, 8, 15
CARTWRIGHT, Jim, 2
CASONA, Alejandro, 34, 60
CERVANTES, Miguel de, 22, 37, 38, 49
Creación colectiva (La Zaranda), 57
Creación colectiva (Mutación), 63
FERNÁN GÓMEZ, Fernando, 21, 44
GARCÍA LORCA, Federico, 67
GHELDERODE, Michel de, 25
GOLDONI, Carlo, 41
GÓMEZ ARCOS, Agustín, 46
HERRERO MINGORANCE, Rafael, 9
HILL, Susan, 40
IVÀ (Ramón Tosas), 31
JIMÉNEZ LOZANO, José, 7

¹ En los índices, los números arábigos remiten a los capítulos del libro.

KOLTÈS, Bernard Marie, 10
LLOYD WEBBER, Andrew, 5, 32
LOPE DE VEGA, 4, 20, 43, 45, 48
MARINO, Umberto, 39
MARTÍN RECUERDA, José, 18
MIHURA, Miguel, 35, 51
MOLIÈRE, 3
MONTHERLANT, Henry de, 13
NEVILLE, Edgar, 17
OLMO, Lauro, 29
PEDRERO, Paloma, 19
PLAUTO, 3
PÖRTNER, Paul, 59
RICE, Tim, 32
RUSSELL, Willy, 68
SALOM, Jaime, 50
SANCHÍS SINISTERRA, José, 54
SANZ, David, 27
SASTRE, Alfonso, 47
SHAKESPEARE, William, 53, 55, 61
SIMON, Neil, 23, 56
SZAJNA, Josef, 65
TIRSO DE MOLINA, 12
VAN ITALLIE, Jean Claude, 5
WEDEKIND, Frank, 36
ZORRILLA, José, 13, 14

Índice de Directores Escénicos

Aguirre, Javier, 68
Alonso, Ángel, 31
Alonso, Luis, 6, 34
Álvarez, Rafael, 42
Baeza, Guillermo, 14, 18, 29, 30
Cabal, Fermín, 24, 62
Calatayud, Rafael, 40
Canseco, Manuel, 50
Cantero, Susana, 48
Carrero, Paz, 28
Chavarri, Jaime, 17, 39
Costa, Helder, 43
Cracio, Jesús, 52
Díaz Alcuaz, Asunción, 7
Díaz Merat, Antonio, 51
Ferrer, Martín, 35
Formigoni, Carlo, 1
García, Dionisia, 9
García Moreno, Ángel, 2, 56
Gutiérrez Caba, Emilio, 45
Iurissevich, Adriano, 49
Laveaga, Pilar, 41
Malla, Gerardo, 11, 21, 23, 66
Martínez Paramino, Agapito, 13
Mayoral Moraga, Miguel, 38
Meléndez, Santiago, 67
Méndez, Heidi, 5
Nieto, Danilo, 19
Olmos, Luis, 25
Ordaz, Isabel, 7
Ortuño, Francisco, 3

Padilla, Ángel, 32, 63
Paliès, Jean-Luc, 12
Penco, Pedro Antonio, 55
Pimenta, Helena, 61
Polls, Esteban, 33
Ponce, Miguel, 16, 58
Portacelli, Carmen, 46
Portes, Francisco, 15, 20
Rebollo, María del Mar, 44
Rocha Núñez, Nicolás, 64
Sánchez, Alicia, 45
Sánchez, Paco, 57
Sánchez, Pedro María, 10
Sanz, David, 27
Strasberg, John, 45
Szajna, Josef, 65
Treviño, Marisol, 26, 60
Urdiales, Fernando, 4
Vasco, Eduardo, 8
Vicente Hernando, César de, 22, 37, 47
Vida, Joaquín, 36
Zschiedrich, Konrad, 53

Índice de Colectivos Teatrales

Alumnos del Aula de Estudios Teatrales [AH].....	5, 22, 30, 37
Alumnos del I. B. Ignacio Ellacuría [AH].....	32
Bastanis	66
Calenda.....	62
Catalana de Gags.....	31
Compañía Aranburu-Polanco	33
Compañía Calderón de la Barca	35
Compañía Cristina Higuera.....	17
Compañía de Teatro La Trepa	1
Compañía Francisco Portes	15, 20
Compañía Tabanque-Imagen 3.....	9
Compañía Teatro del Sur	3
Compañía Teatro Estudio de Alcalá [AH]	58
Don Duardos [AH].....	8
Drama Producciones	39
El Talleret de Salt.....	53
Fievet-Paliès/La Coupole.....	12
Fila 7.....	36
Grupo Cultural Triana [AH]	64
Grupo Dramático Alcores	47, 54
Mutación [AH]	63
Pandora [AH]	26, 60
Pavana Espectacles	40
Pentación Espectáculos.....	11, 21, 23, 42
Pequeña Compañía de Actores [AH]	49
Primer Paso	24
Pro Almarc	50
Producciones Micomicón	48
Producciones Teatrales Complutenses [AH]	18
Proyecto Madrid Escena	10

Río Producciones	7
S. C.	59
Suripanta Teatro	55
Taller de Teatro Didáctico Don Juan I [AH]	38
Taller de Teatro del C.E.I. [AH].....	44
Tántalo Teatro	19
Teatro Corsario	4
Teatro de la Danza de Madrid	25
Teatro de la Ribera.....	41
Teatro del Alba.....	67
Teatro del Azar.....	13
Teatro del Finikito [AH]	27
Teatro del Mundo.....	45
Teatro Escuela Libre de Alcalá (TELA) [AH].....	28
Teatro Estable de Cáceres.....	43
Teatro Iberoamericano	16
Teatro Independiente Alcalaíno (TIA) [AH]	6, 29, 34
Teatro La Zaranda.....	57
Ur Teatro	61

[AH] = Colectivo procedente de Alcalá de Henares

Índice de Estrenos

<i>Cuentos a la lumbre de San Juan</i>	7
<i>Dar tiempo al tiempo</i> [PE]	8
<i>De miedo y oro (Soledad)</i>	9
<i>El caraqueño</i> [PE]	18
<i>El retablo de las maravillas</i> [PE]	22
<i>Historia de un pechicidio</i> [PE]	29
<i>Historia de una escalera</i> [PE]	30
<i>Jesucristo Superstar</i> [PE]	32
<i>La alondra</i> [PE]	33
<i>La caja de Pandora</i>	36
<i>La elección de los alcaldes de Daganzo</i> [PE]	37
<i>La España de la casa llana</i>	38
<i>La sombra del Tenorio</i>	42
<i>Perdonen la tristeza</i>	57
<i>Pic-Nic (en Sarajevo)</i> [PE]	58
<i>Vida y muerte del poeta Cervantes</i> [PE]	65
<i>¡Cojamos el micropunto!</i>	6

[PE] = Estreno únicamente de la puesta en escena

Índice de Lugares Teatrales

I. TEATRO SALÓN CERVANTES

Espectáculos teatrales representados:²

<i>El baile</i> (17)	18, 19* y 20/ Septiembre/ 1992
<i>Historias de la puta mili</i> (31)	25, 26* y 27/ Septiembre/ 1992
<i>No hay camino al paraíso, nena</i> (52)	2/ Octubre/ 1992
<i>La barca sin pescador</i> (34)	16 y 17/ Octubre/ 1992
<i>La mujer de negro</i> (40)	20, 21, 22, 23 y 24/ Octubre/ 1992
<i>Pinocho, obra para un muñeco</i>	2 y 3*/ Noviembre/ 1992
<i>El Pícaro, aventuras y desventuras de Lucas Maraña</i> (21)	5 y 6/ Noviembre/ 1992
<i>Los patata y la hucha aventurera</i>	10* y 11*/ Noviembre/ 1992
<i>Los gatos</i> (46)	4/ Diciembre/ 1992
<i>Yerma</i> (67)	8, 9, 10, 11*, 12* y 13/ Diciembre/ 1992
<i>Aladino y la lámpara maravillosa</i> (1)	18, 19* y 20/ Diciembre/ 1992
<i>Othello</i> (55)	8 y 9/ Enero/ 1993
<i>Robison y Crusoe</i>	18* y 19/ Enero/ 1993
<i>El perro del hortelano</i> (20)	21, 22, 23* y 24/ Enero/ 1993
<i>Corre</i>	29, 30 y 31/ Enero/ 1993
<i>La viuda valenciana</i> (43)	3, 4, 5* y 6/ Febrero/ 1993
<i>Vis a vis en Hawai</i> (66)	12, 13* y 14/ Febrero/ 1993
<i>Los melindres de Belisa</i> (48)	17, 18, 19* y 20/ Febrero/ 1993
<i>La plaza</i> (41)	27 y 28/ Febrero/ 1993
<i>Asalto a una ciudad</i> (4)	3, 4, 5* y 6/ Marzo/ 1993

² Entre paréntesis se indica la cifra del capítulo correspondiente a cada obra y la columna de la derecha contiene las fechas de representación. El asterisco indica, también aquí, doble función en un mismo día.

<i>Yo amo a Shirley Valentine</i> (68)	7 y 8/ Marzo/ 1993
<i>De miedo y oro</i> (9)	13 y 14/ Marzo/ 1993
<i>Entre tienieblas, la función</i> (24)	26, 27* y 28/ Marzo/ 1993
<i>Las bicicletas son para el verano</i> (44)	2/ Abril/ 1993
<i>Por los pelos</i> (59)	3* y 4/ Abril/ 1993
<i>Ven y sígueme</i> (64)	11/ Abril/ 1993
<i>El caraqueño</i> (18)	17 y 18/ Abril/ 1993
<i>Dígaselo con valium</i> (11)	23, 24* y 25/ Abril/ 1993
<i>Anfitrión</i> (3)	28, 29 y 30*/ Abril/ 1993
<i>Un día más... o menos</i> (63)	1/ Mayo/ 1993
<i>La caja de Pandora</i> (36)	7 y 8*/ Mayo/ 1993
<i>Dar tiempo al tiempo</i> (8)	14, 15 y 16/ Mayo/ 1993
<i>Perdidos en Yonkers</i> (56)	22 y 23*/ Mayo/ 1993
<i>De lo tuyo a lo nuestro</i>	25/ Mayo/ 1993
<i>Farsa de Maese Patelín</i> (26)	29 y 30/ Mayo/ 1993
<i>Melocotón en almíbar</i> (51)	4, 5* y 6/ Junio/ 1993
<i>De noche justo antes de los bosques</i> (10)	11, 12* y 13/ Junio/ 1993
<i>Las bizarrías de Belisa</i> (45)	25, 26, 28 y 29/ Septiembre/ 1993
<i>La estación</i> (39)	1 y 2/ Octubre/ 1993
<i>El libro de la selva</i>	14 y 15/ Octubre/ 1993
<i>Don Juan d'origine</i> (12)	17 y 18/ Octubre/ 1993
<i>La bella Dorotea</i> (35)	23 y 24/ Octubre/ 1993
<i>Muelle Oeste</i>	29 y 30/ Octubre/ 1993
<i>Dios (Una comedia)</i> (28)	11 y 12/ Diciembre/ 1993
<i>Cervantes</i> (65)	16, 17, 18 y 19/ Diciembre/ 1993
<i>El caraqueño</i> (18)	27, 28, 29 y 30/ Diciembre/ 1993
<i>Los leones</i>	5/ Enero/ 1994
<i>Noche de reyes</i> (53)	7, 8 y 9/ Enero/ 1994
<i>Yerma</i> (67)	12, 13, 14*, 15*, 16, 18, 19, 20, 21*, 22* y 23/ Enero/ 1994
<i>Lazarillo de Tormes</i>	29 y 30/ Enero/ 1994
<i>La España de la casa llana...</i> (38)	5 y 6/ Febrero/ 1994
<i>El alcalde de Zalamea</i> (15)	9, 10, 11*, 12, 13, 15, 16, 17, 18* y 19/ Febrero/ 1994

<i>Pequeños cuentos misóginos</i>	4 y 5/ Marzo/ 1994
<i>Travesía</i> (62)	11 y 12/ Marzo/ 1994
<i>Cojamos el micropunto</i> (6)	19 y 20/ Marzo/ 1994
<i>El último amante</i> (23)	25, 26* y 27/ Marzo/ 1994
<i>La sombra del Tenorio</i> (42)	8, 9 y 10/ Abril/ 1994
<i>¡Una noche... de abrigo!</i>	15*, 16* y 17/ Abril/ 1994
<i>La tercera palabra</i>	23/ Abril/ 1994
<i>La alondra</i> (33)	29, 30*/ Abril y 1/ Mayo/ 1994
<i>Retablo jovial</i> (60)	7 y 8/ Mayo/ 1994
<i>Espíritu y viaje al recuerdo</i>	10*, 11*, 12* y 13*/ Mayo/ 1994
<i>Escorial</i> (25)	14* y 15/ Mayo/ 1994
<i>El color de agosto</i> (19)	21 y 22/ Mayo/ 1994
<i>Algo especial</i> (2)	27, 28* y 29*/ Mayo/ 1994
<i>Sueño de una noche de verano</i> (61)	3, 4 y 5/ Junio/ 1994
<i>Cuentos de amor</i>	11/ Junio/ 1994
<i>Trasiego</i>	12/ Junio/ 1994
<i>Mariposas negras</i> (50)	17, 18* y 19/ Junio/ 1994
<i>30 copas de vino</i>	25/ Junio/ 1994
<i>La orilla rica</i>	26/ Junio/ 1994

II.AULA DE ESTUDIOS TEATRALES DE LA UNIVERSIDAD DE ALCALÁ

<i>Historia de una escalera</i> (30)	27, 28 y 29/ Marzo/ 1992
<i>La elección de los alcaldes de Daganzo</i> (37)	21/ Mayo y 22/ Junio/ 1992
<i>El retablo de las maravillas</i> (22)	12, 13 y 14/ Marzo/ 1993
<i>El Arquitecto y el Emperador de Asiria</i> (16)	2, 3 y 4/ Diciembre/ 1993
<i>Cuentos a la lumbre de San Juan</i> (7)	27, 28 y 29/ Enero/ 1994
<i>Pic-Nic (en Sarajevo)</i> (58)	13, 14, 20, 21, 27 y 28/ Mayo/ y 3, 4, 10 y 11/ Junio/ 1994
<i>Cats</i> (5)	25/ Mayo/ 1994

III. OTROS ESPACIOS TEATRALES CITADOS:³

Casa de la Juventud

<i>Historia de un pechicidido</i> (29)	15 y 16/ Junio/ 1991
<i>God</i> (28)	8 y 9/ Mayo/ 1993
<i>La España de la casa llana...</i> (38)	26/ Junio/ 1993
<i>Cojamos el micropunto</i> (6)	20 y 21/ Noviembre/ 1993
<i>Retablo jovial</i> (60)	5 y 6/ Marzo/ 1994

Ateneo Cultural 1º de Mayo

<i>Historia de una escalera</i> (30)	17 y 18/ Octubre/ 1992
<i>Los hombres y sus sombras</i> (47)	24 y 25/ Octubre/ 1992
<i>Filtro de pasión</i> (27)	2/ Junio/ 1993

Aula de Cultura de la Caja de Madrid

<i>Maese Pedro y el capocómico...</i> (49)	23/ Junio/ 1993
--	-----------------

La Capilla del Jazz

<i>Ñaque o de piojos y actores</i> (54)	18 y 20/ Marzo/ 1994
---	----------------------

Instituto de Bachillerato "Ignacio Ellacuría"

<i>Jesucristo Superstar</i> (32)	10 y 11/ Junio/ 1993
----------------------------------	----------------------

³ Se mencionan únicamente los espectáculos reseñados en este libro, y no el total de las obras representadas en estos lugares y entidades, en razón de la diversidad de actividades llevadas a cabo en ellos.

Índice de Obras Analizadas

	Capítulo	Página
<i>Aladino y la lámpara maravillosa</i>	1	9
<i>Algo especial</i>	2	12
<i>Anfitrión</i>	3	14
<i>Asalto a una ciudad</i>	4	17
<i>Cats</i>	5	21
<i>¡Cojamos el micropunto!</i>	6	23
<i>Cuentos a la lumbre de San Juan</i>	7	26
<i>Dar tiempo al tiempo</i>	8	29
<i>De miedo y oro</i>	9	32
<i>De noche justo antes de los bosques</i>	10	35
<i>Dígaselo con valium</i>	11	37
<i>Don Juan d'origine</i>	12	40
<i>Don Juan en Alcalá '92</i>	13	43
<i>Don Juan en Alcalá '93</i>	14	46
<i>El alcalde de Zalamea</i>	15	52
<i>El Arquitecto y el Emperador de Asiria</i>	16	55
<i>El baile</i>	17	59
<i>El caraqueño</i>	18	63
<i>El color de agosto</i>	19	67
<i>El perro del hortelano</i>	20	69
<i>El Pícaro... Lucas Maraña</i>	21	72
<i>El retablo de las maravillas</i>	22	76
<i>El último amante</i>	23	79
<i>Entre tinieblas, la función</i>	24	81
<i>Entrevista</i>	5	21
<i>Escorial</i>	25	85
<i>Farsa de Maese Patelín</i>	26	87
<i>Filtro de pasión</i>	27	89
<i>God</i>	28	91
<i>Historia de un pechicidío</i>	29	93
<i>Historia de una escalera</i>	30	96
<i>Historias de la puta mili</i>	31	99
<i>Jesucristo Superstar</i>	32	103

<i>José el soñador</i>	5	21
<i>La alondra</i>	33	105
<i>La barca sin pescador</i>	34	108
<i>La bella Dorotea</i>	35	111
<i>La caja de Pandora</i>	36	114
<i>La elección de los alcaldes de Daganzo</i>	37	117
<i>La España de la casa llana...</i>	38	119
<i>La estación</i>	39	123
<i>La mujer de negro</i>	40	125
<i>La plaza</i>	41	127
<i>La sombra del Tenorio</i>	42	130
<i>La viuda valenciana</i>	43	133
<i>Las bicicletas son para el verano</i>	44	135
<i>Las bizarrías de Belisa</i>	45	138
<i>Los gatos</i>	46	140
<i>Los hombres y sus sombras</i>	47	144
<i>Los melindres de Belisa</i>	48	147
<i>Maese Pedro y el capocómico...</i>	49	149
<i>Mariposas negras</i>	50	152
<i>Melocotón en almíbar</i>	51	154
<i>No hay camino al paraíso, nena</i>	52	157
<i>Noche de reyes</i>	53	161
<i>Ñaque o de piojos y actores</i>	54	163
<i>Othello</i>	55	165
<i>Perdidos en Yonkers</i>	56	168
<i>Perdonen la tristeza</i>	57	171
<i>Pic-Nic (en Sarajevo)</i>	58	173
<i>Por los pelos</i>	59	177
<i>Retablo jovial</i>	60	180
<i>Sueño de una noche de verano</i>	61	183
<i>Travesía</i>	62	185
<i>Un día más... o menos</i>	63	187
<i>Ven y sígueme</i>	64	190
<i>Vida y muerte del poeta Cervantes</i>	65	193
<i>Vis a vis en Hawai</i>	66	196
<i>Yerma</i>	67	199
<i>Yo amo a Shirley Valentine</i>	68	202

Referencias de historia del teatro

- Antigüedad Clásica*, 3
Teatro Medieval, 26
Teatro Renacentista, 22, 27, 37
Teatro Clásico Español, 8, 12, 15, 20, 43, 45, 48
Teatro Isabelino, 53, 55, 61
Teatro del siglo XVIII, 41
Drama Romántico, 13, 14
Teatro Español Contemporáneo, 6, 9, 11, 16, 17, 18, 19, 21, 29, 30, 34, 35, 42, 44, 46, 47, 50, 51, 54, 57, 58, 60, 62, 63, 66, 67
Teatro Extranjero Contemporáneo, 2, 5, 10, 23, 25, 28, 33, 36, 39, 56, 59, 65, 68
Musicales, 5, 5, 32, 64
Adaptaciones escénicas, 7, 24, 31, 38, 40, 49, 52