

LA TEMPORADA TEATRAL ESPAÑOLA 1985-1986

MARÍA FRANCISCA VILCHES DE FRUTOS
Consejo Superior de Investigaciones Científicas

CONSIDERACIONES GENERALES

En trabajos anteriores dedicados a analizar las constantes de la temporada teatral española 1984-1985,¹ realizaba una serie de consideraciones en torno a la polémica teatro público-teatro privado. La promulgación de la Real Orden del 27 de mayo de 1985 abría numerosas posibilidades que necesariamente hablan de incidir en el presente del teatro y marcarían las pautas maestras del futuro de este género. Algunas voces se levantaban airadas contra lo que consideraban un control excesivo del Estado sobre la oferta teatral. Un año después, la polémica iniciada sigue todavía en pie, mientras que, tal como apuntaba, la Ley de Teatro comienza a repercutir en bastantes aspectos de la vida teatral española.

Ha sido, quizás, el punto primero, el que regula las relaciones del Estado con los teatros y las compañías concertadas, el que mayor incidencia ha tenido, hasta el punto de condicionar aspectos como el de la autoría. Recuérdese que la normativa preveía el establecimiento de subvenciones económicas a aquellas salas que se comprometieran a la reducción de precios, a la programación de un autor español actual durante 45 días mínimo o la presentación de una programación integrada por obras de experimentación e investigación teatral, especialmente de autores noveles. Además, contemplaba la concesión de ayudas a compañías interesadas en llevar a escena obras de autores españoles, uno de ellos actual.

Un rápido vistazo revela la preeminencia absoluta de creaciones de autores españoles frente a la dramaturgia extranjera, relegada prácticamente a la celebración de grandes festivales y a algunos exponentes del teatro clásico. Como excepción, hay que señalar cierta presencia del teatro hispa-

noamericano. Por otra parte, en focos teatrales como Madrid y en numerosas Comunidades Autónomas ha aumentado ostensiblemente la cantidad de montajes escritos por autores actuales o fruto de creaciones colectivas de determinados grupos de teatro.

Así mismo, el punto quinto, relativo a las ayudas para la celebración de Festivales, Muestras y Congresos, ha tenido sorprendentes repercusiones, no sólo en la vida teatral de las Comunidades Autónomas, alejadas de los núcleos madrileño y barcelonés, sino también en estas dos grandes capitales. El fenómeno de la exorbitada oferta teatral que se genera con la celebración de estos festivales en determinadas fechas del año es cada vez más preocupante y es objeto de la denuncia de los profesionales del teatro, muchos de los cuales nos sentimos incapaces de seguir la actividad teatral en fechas en las que coinciden el arranque inicial de la temporada en teatros estables y salas alternativas; y la convocatoria de los festivales.²

De todo ello pueden deducirse algunas notas características de esta temporada, unas propias y otras coincidentes con las de años pasados:

1. Una abundante oferta teatral en todas las ciudades españolas, en comparación con temporadas anteriores, si bien en algunas de ellas, como Madrid, el aumento ha sido considerable, un 23% con respecto al año pasado. La fórmula de convocatoria de festivales y muestras contribuye a este proceso.

2. La paulatina concentración de la oferta teatral en manos estatales. La creación de los distintos Centros Dramáticos en todo el país, la convocatoria de numerosas muestras desde el ámbito de los Ayuntamientos y la acogida de salas y compañías a la fórmula de los teatros concertados está configurando un nuevo tipo de teatro. Continúa abierto el proceso de descentralización, aunque todavía es incipiente. Madrid y Barcelona siguen siendo las metas de las compañías del resto del Estado.

3. La transformación de muchas salas privadas en teatros concertados, variando así su habitual adscripción a determinados géneros dramáticos. Sólo en Madrid, aparte de las salas pertenecientes al Estado, Ayuntamiento y Comunidad más de 10 teatros han optado por esta fórmula.

4. Una clara definición de planteamientos estéticos en función de los espacios donde se desarrollan. El tipo de sala en la que se programan las distintas creaciones condiciona tanto el público como la obra elegida, la compañía y el propio montaje escenográfico. Una mirada atenta a determinados espectáculos que consiguen transpasar estos límites, revela el primitivo origen de los mismos.³

5. La abrumadora preponderancia de la dramaturgia española contemporánea frente a la escasa presencia de escritores extranjeros, circunscritos al teatro comercial o a la convocatoria de festivales. Existe una destacada presencia de autores jóvenes en relación a temporadas pasadas, aunque, eso sí, en circuitos alternativos, en la mayor parte de los casos. Como consecuencia del surgimiento y estabilidad de gran cantidad de grupos independientes, se mantiene la existencia de creaciones colectivas. Antonio Buero Vallejo, Alfonso Sastre, Antonio Gala, etc... siguen estando presentes en la escena, con buena recepción por parte del público y polémica acogida en la crítica. Destacados autores como Lauro Olmo, Manuel Martínez Mediero y Domingo Miras son representados, continuando así ese proceso de recuperación de los autores de los años sesenta. Entre los más jóvenes, ya consagrados, continúa el éxito de José Luis Alonso de Santos. El cincuentenario de las muertes de Federico García Lorca, Ramón María del Valle-Inclán y Pedro Muñoz Seca inciden, sin duda, en el interés por la puesta en escena de sus obras. Sigue habiendo una escasísima presencia del teatro clásico español, sólo impulsada por la celebración de festivales, donde se evidencia la preferencia por el fenómeno de la dramaturgia más que por el respeto al texto clásico.⁴ Entre los autores extranjeros, son los dramaturgos de finales del XIX y primer tercio del XX los que atraen el interés de directores y compañías, destacándose Anton Chejov, Bertolt Brecht, Henrik Ibsen, August Strindberg y Karl Valentin.

6. Una revitalización de géneros en los que predominan los elementos visuales y la música. La consulta de los índices de recaudación⁵ pone de manifiesto la atracción que ejerce la revista, ópera y zarzuela sobre el público, al tiempo que aumentan los espectáculos de teatro-danza.

7. El predominio de las puestas en escena de carácter simbolista, que ganan terreno a los montajes de corte naturalista, más abundantes en los espectáculos comerciales. El despliegue de medios depende según los casos de la situación económica de la compañía o grupo, optándose por una escenografía desmaterializada. El aprecio por el trabajo del escenógrafo es creciente, siendo uno de los más alabados por la crítica y constituyéndose en clave para la valoración de muchos espectáculos.⁶

Todos estos puntos me conducen a enjuiciar esta temporada como un momento de transición en la que pueden apreciarse aspectos positivos y negativos. En el primer balance, el positivo, habríamos de situar:

—La preocupación de los organismos públicos por potenciar un género difícilmente competitivo a través de subvenciones, creaciones de centros y campañas. Un paso importante ha sido el mantenimiento de *El Público*

con una salida mensual y el apoyo a los jóvenes autores y nuevas tentativas expresivas por medio de la labor de centros, entre los que destaca el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, dirigido por Guillermo Heras.⁷

—La protección por la dramaturgia nacional, dando la posibilidad de ser estrenados destacados exponentes de nuestro teatro contemporáneo.

—El paulatino proceso descentralizador, si bien sería encomiable una mayor atención a los grupos y profesionales de regiones tradicionalmente marginadas.

—El interés por impulsar el teatro clásico español. Un primer paso ha sido la creación de la «Compañía de Teatro Clásico» con sede en el teatro de la Comedia de Madrid, aunque serían necesarias medidas de apoyo a otras compañías y profesionales que deseen efectuar un trabajo coherente en la recuperación de éstos.

En el segundo balance, el negativo, deseo llamar la atención sobre aspectos que me parecen preocupantes:

—La desproporción entre las subvenciones concedidas y algunos de los resultados obtenidos. Como siempre suele ocurrir, la aplicación de la normativa evidencia la existencia de lagunas, aprovechadas por personas especializadas en «vender imagen» en lugar de realizar un trabajo acorde con la situación teatral española y su necesidad de sentar bases para el futuro. Ciertos montajes subvencionados con dinero público no alcanzan la suficiente calidad. Sería conveniente arbitrar una política que contemplara un mejor seguimiento de éstos. Por otra parte, es hora ya de llegar a una racionalización de la fórmula de festivales y muestras, en especial en grandes ciudades con una vida teatral importante. Los responsables del dinero público tienen que cuestionarse la conveniencia de gastar sus fondos en espectáculos cuya naturaleza o corta duración en cartel les aleja de un público no acostumbrado a «pelearse» por entradas de teatro. Admitido el carácter minoritario de los mismos y la competencia que realizan a otros montajes, por supuesto, menos atractivos, ¿no sería posible aglutinarlos en un único festival, cuyas fechas pudieran coincidir con los períodos de menor demanda teatral, entendiéndolo por temporada de octubre a junio? O ¿qué necesidad hay de montar un gran festival con dos o tres espectáculos fuertes mientras otros apenas tienen recepción? ¿No sería mejor, dado que los mayores costes son los que se desprenden de los desplazamientos y montaje de escenografía, que se procurara el mantenimiento de esas obras un mayor número de días y se espaciaran los espectáculos a lo largo del año? Quiero llamar la atención sobre el hecho de que, al margen de estos festivales, apenas se representan de forma permanente obras pertenecientes

a autores y directores extranjeros.

En definitiva, creo que nos hallamos en un compás de espera, que, en absoluto, puede ser considerado negativo. No se genera un buen teatro nacional de la mañana a la noche, pero sí hay que estar alerta para no dar pasos en falso. Habría que profundizar más en una serie de medidas como la convocatoria de talleres de investigación en el campo de la autoría, dirección de escena y escenografía; el apoyo a las iniciativas de potenciar el teatro infantil; la creación de cauces para facilitar el acercamiento de los jóvenes estudiantes de Enseñanzas Medias a los teatros; la ampliación de las programaciones de los Centros Dramáticos y salas dependientes de las corporaciones locales con sistemas de doble representación; y la extensión del sistema de abonos en los teatros concertados, entre otras.

Como en anteriores ocasiones voy a realizar un somero análisis de la actividad teatral española, abordándola en tres apartados, dedicados, uno a Madrid, otro a Cataluña, y un último al resto de las Comunidades Autónomas.

MADRID

La capital del Estado constituye uno de los puntos donde se ha registrado un mayor aumento de la actividad teatral, casi un 23 por ciento.⁸ Por otra parte, Madrid continúa definiendo cada vez más su público en función de sus salas, aunque en alguna ocasión esos límites son traspasados. El hecho de contar con las sedes de algunos organismos nacionales como el Centro Dramático Nacional y el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, con la existencia de un Ayuntamiento con varias salas permanentes de teatro y con importantes iniciativas privadas como las emprendidas por los teatros del Círculo de Bellas Artes, la sala San Pol o el teatro Espronceda, por citar las más significativas convierten a Madrid en un lugar envidiable para contemplar teatro, aún los éxitos estrenados en el resto de las Comunidades Autónomas.

Bien a través del propio teatro, bien por medio de las compañías que efectúan los montajes, muchas salas se han acogido a la fórmula de teatro concertado.⁹ Véamos cuáles han sido sus constantes y espectáculos más significativos:

1.—Destacada presencia de la dramaturgia nacional

La mayor parte de las representaciones llevadas a cabo en los teatros de la capital han sido obras pertenecientes a autores españoles, sobre todo, contemporáneos.

1.a. La incidencia de las conmemoraciones.

Con ocasión de la celebración de algunos cincuentenarios como el de las muertes de Valle-Inclán, García Lorca y Muñoz Seca, se han llevado a escena algunas de las piezas más conocidas de éstos como *Divinas palabras* y *Los cuernos de don Friolera*, de Valle, *Bodas de sangre*, *La casa de Bernarda Alba* y *Yerma*, de García Lorca, y *Los extremeños se tocan* y *De paseo por Muñoz Seca*, de Muñoz Seca. He de señalar su escaso número y el carácter de reposición de dos de las tres únicas representadas en teatros estables, lo que obliga a reflexionar sobre el carácter ficticio de la conmemoraciones, limitadas en su mayor parte a la convocatoria de coloquios, mesas redondas y conferencias, descuidando su objetivo fundamental, la representación del texto y su difusión entre públicos mayoritarios.

Estrenada previamente en Almería (Cervantes, 5-X-1985), antes de llegar a Madrid, *Bodas de sangre* aparece como un ejemplo encomiable, en este caso el de José Luis Gómez, de impulsar el proceso descentralizador del teatro español. Constituye la primera parte de una trilogía prevista, que se completará con la representación de *Químera* y *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*. Producida por el «Teatro de la Plaza», la versión ofrecida es de Gómez, quien insiste en resaltar el tratamiento mítico de la pieza, introduciendo elementos procedentes de la tradición clásica, como la presencia de un coro que interpreta piezas musicales con flauta y pandero, obra de Francisco Aguilera. Un desdoblamiento de la acción, permite la visión de la trama principal por un conjunto de testigos, símbolo de la dimensión social del drama, al margen de la tragedia individual de los protagonistas. Obra de Manfred Dittich, la escenografía resalta su índole realista, principalmente en las escenas colectivas como la del banquete de la boda, mientras adquiere dimensiones simbolistas en otras, al jugar con los efectos luminotécnicos. La crítica se dividió a la hora de juzgar el montaje.

Con carácter de reposición, la «Compañía de Nuria Espert» presentó en el teatro de la Comedia la versión del fallecido Víctor García de *Yerma*, estrenada ya hace 15 años, en 1971. Elogiada por los sectores más progresistas y vituperada por otros, el montaje de entonces resultó bastante polémico, al centrar toda la acción sobre una gran lona que ocupaba el escenario, ideada por Víctor García y Fabià Puigserver, a través de las que se desplazaban los personajes y que ofrecía la posibilidad de actuar

como un gran instrumento de percusión. El espectáculo actual, dirigido por Nuria Espert, respeta la versión original, introduciendo modificaciones al reparto actoral, no bien acogido por la crítica, que también censuró la utilización del sonido grabado. La obra constituyó un éxito y recibió el elogio de la crítica con unanimidad.

El tercer montaje, *La casa de Bernarda Alba*, una de las obras que han integrado la *Muestra de Teatro Andaluz*, programado en la sala San Pol, es la misma versión estrenada el año pasado por el «Teatro de la Jácara» y que fue comentada en su momento.

Como Lorca, también Valle ha sido objeto de atención por parte de los hombres de teatro, si bien los espectadores habituales echamos de menos una mayor presencia de sus obras en los escenarios. Una reposición de sus *Divinas palabras* y una creación de un grupo independiente, «Zascandil», de *Los cuernos de don Friolera* han sido los únicos textos de Valle llevados a escena con cierta repercusión, junto con un trabajo de dramaturgia de Juan Antonio Hormigón en *Hago cantando mi camino*, recital-espectáculo de varias piezas del autor, interpretadas por la «Compañía de Acción Teatral».

El teatro Bellas Artes abrió sus puertas a la reposición de *Divinas palabras*, en versión y dirección de José Tamayo. Estrenada en 1961 con gran éxito, el montaje actual reproduce fielmente la versión ofrecida años atrás. La dificultad estructural del texto original, un conjunto de escenas desarrolladas en diferentes espacios que se suceden rápidamente, no fue bien resuelta en esta representación: los cambios de escenas realizados en la oscuridad resultaban largos y rompían la tensión dramática, sustrayendo la atención del espectador. Tampoco ayudó a ello la escenografía de Emilio Burgos, basada en espacios desnudos con escasos elementos decorativos transportados por los propios actores y la utilización de efectos luminotécnicos. Sólo algunas escenas, como la de la romería o la del velatorio, lograron sobresalir del conjunto por su fuerza expresiva. La interpretación global fue desacertada, destacándose positivamente Manuel Gallardo, José Albiada y César Diéguez. La crítica acogió desfavorablemente la versión actual, aunque, eso sí, elogió en todo momento la personalidad de Tamayo.

«Zascandil», un grupo interesado en el trabajo con los clásicos, puso en escena *Los cuernos de don Friolera*, representada primero en la Universidad Complutense y posteriormente en la sala Olimpia. Una escenografía sencilla de Luis G. Carreño, concebida a base de cubos fácilmente desmontables y proyecciones de sombras, resuelve con acierto la dificultad de la vertiginosa sucesión de escenas, momentos y espacios. El uso de máscaras y la sobreactuación de los personajes en tono de farsa, acentúan el matiz grotesco de la pieza, aplaudida por el público y relativamente bien acogida por la crítica.

Como tercer exponente de la atracción por las conmemoraciones, se representaron dos obras de Pedro Muñoz Seca, una original, *Los extremeños se tocan*, y otra, elaborada a partir de un proceso de dramaturgia sobre textos del autor, *De paseo por Muñoz Seca*. La primera constituye un interesante muestra de dos constantes del teatro de ese período: el fenómeno de las colaboraciones entre varios autores y la afición de la época por las parodias.¹⁰ Escrita con Pérez Fernández en 1926, adopta la forma de opereta sin música, donde los protagonistas se esfuerzan por dar verismo a unas imitaciones cómicas de fragmentos de opereta. Dirigidos correctamente por Carlos Ballesteros, los actores de la compañía supieron transmitir la comicidad de las situaciones planteadas por Muñoz Seca con sus frecuentes juegos de palabras y la disparidad de situaciones. Tanto la crítica como el público aplaudieron el espectáculo. *De paseo por Muñoz Seca* es un montaje ideado por José María Rodríguez Méndez para *Los Veranos de la Villa*. Presentado como una conferencia pronunciada por el conocido director y actor Luis Escobar sobre el dramaturgo y el ambiente teatral que vivió, intercala textos y fragmentos cantables de sus piezas. Una simple puesta en escena —mesa, sillas, plantas y un biombo— carga el peso de la obra en el discurso de Escobar, secundado por María Paz Ballesteros.

*1.b. Casona, Jardiel Poncela y López Rubio:
una deuda con el teatro de los cuarenta*

Dos de los autores más significativos del movimiento de renovación teatral de los años cuarenta y cincuenta en España, uno desde la vertiente de lo cómico y otro desde el drama, se han acercado al gran público con la reposición de dos obras bastante conocidas, *Los ladrones somos gente honrada* y *Los árboles mueren de pie*. Estrenada en 1941 con gran éxito, a pesar de las reticencias de la propia compañía, *Los ladrones somos gente honrada* supuso una bocanada de aire fresco en un teatro ahejorado por la censura y la intolerancia. La presentación de las relaciones entre el mundo del hampa y el de la clase alta en clave de absurdo genera multiplicidad de situaciones cómicas, agudizadas por el tratamiento estereotipado de algunos de los protagonistas—herederos algunos de la tradición del gracioso—, los juegos de palabras y ciertas notas de intriga y suspense. La versión ofrecida en el Centro Cultural de la Villa respeta el original, intentando crear ambiente al comienzo de la obra a través de voces en off, anuncios comerciales de okal, pasodobles y marchas nupciales. La escenografía, de corte naturalista, obra de Alfonso Barajas, no desdeña medios en la construcción del decorado, diferente para el prólogo y los dos actos, al reproducir la terraza del jardín y el salón de la casa. Una nómina de conocidos actores, entre los que figuraban Vicente Parra, Antonio Garisa y Gracita

Morales, entre otros 18 más, asumieron los papeles, transmitiendo a sus personajes sus «tics» habituales y su larga experiencia teatral. Demasiados descansos entre actos y la ausencia de actualidad de muchas situaciones contribuyeron a crear un ritmo excesivamente relentizado. El público mostró su aprobación en todo momento.

El teatro Príncipe Gran Vía presentó *Los árboles mueren de pie*, de Alejandro Casona, estrenada en 1949. Como en el caso anterior, su director José Osuna respeta el texto, buscando por medio de una escenografía realista el ambiente de los años cuarenta. La impresionante carga humana del personaje de la abuela, feliz ante la llegada de su nieto perdido, y su desmoronamiento final al conocer su identidad fue asumida con maestría por Elvira Travesí, quien da muestras de un perfecto conocimiento del oficio y de las posibilidades del diálogo en un teatro de texto. El espectáculo recibió la aprobación del público y de la crítica.

De la misma generación, aunque sus primeros éxitos no llegarían hasta los años cincuenta con el estreno de *Celos del aire* (1950) o *La venda en los ojos* (1954), J. López Rubio aparece hoy como uno de los mejores representantes del drama y de la comedia española del siglo XX. La sala Espronceda 34, dedicada últimamente a la programación de autores españoles contemporáneos bajo la dirección de Manuel Manzanque, acogió el estreno de *La puerta del Ángel*, que plantea desde una perspectiva crítica la irracionalidad de la conducta de las «clases vivas» españolas y la complejidad de las relaciones ama-criada, sujetas a un sistema de jerarquías, sólo mantenido en apariencia, que entra en crisis al disputarse el amor de un joven recluso, acusado de haber asesinado al dueño de la casa. Un conjunto de actores, entre los que destacan María del Puy, Miguel Ayones, Carmen Rossi y Luisa Armenteros, dirigidos por Cayetano Luca de Tena, realizaron un buen trabajo, elogiado por la crítica. El público aplaudió la obra, bien ambientada por un escenografía de W. Burman, de corte realista.

*1.c. Buero Vallejo, Alfonso Sastre, Antonio Gala, Fernando Arrabal,
Lauro Olmo y Francisco Nieva: Interés del público por los dramaturgos
contemporáneos consagrados*

El público madrileño ha dado muestras de su interés por todas una serie de dramaturgos contemporáneos ya consagrados. Si bien su popularidad difiere de unos a otros, su presencia en los escenarios comienza a ser ya un sello de garantía para la consecución del éxito de un montaje. Separados apenas por veinte años, casi todos ellos gozan de un sobrado prestigio dentro y fuera del país.

Aunque este año no se ha producido ningún estreno, los amantes del teatro hemos podido presenciar una excelente muestra del teatro de Buero en la reposición

de *El concierto de San Ovidio*. Estrenada en el teatro Goya en 1962, constituye una de sus mejores contribuciones a la dramaturgia española de inspiración histórica, en este caso el París del siglo XVIII. La utilización de las inclinaciones musicales de unos ciegos del Hospicio por un feriante con objetivos exclusivamente lucrativos y la tragedia originada cuando se produce el enamoramiento de dos de ellos de la mujer de su protector, desencadena una acción perfectamente construida con diálogos de extraordinaria belleza, donde se plantean temas del teatro universal: la posibilidad de redención a partir de la voluntad, el amor como motor del cambio impulsado por el individuo, la necesidad de solidaridad de los hombres contra los sistemas de explotación y la existencia de una sociedad basada sólo en el lucro. El montaje, dirigido por Miguel Narros, acertó a presentar la vigencia de esta obra como un clásico. Una nomina de buenos actores, entre los que citaré a Manuel Tejada como Valindín, Ana Marzoa como su mujer y Juan Gea como David, supieron dar impronta a todos los registros trágico-cómicos de esta pieza maestra. La escenografía de Andrea D'Odorico posibilitó el cambio de escenarios, sin alterar el climax de la obra, consiguiendo crear con escasos elementos ambientes tan dispares como el convento—fondo oscuro y estructuras geométricas de madera encuadrando la habitación—, la estancia de la casa—muebles, espacios luminosos, varios vanos—y la feria—plataforma para el teatrillo, mesas y sillas, espacios oscuros, iluminación por candil—. A pesar de que algunos sectores de la crítica censuraron la duración de la obra, lo que creo injustificado, el público siguió con interés el curso de la representación, dispensándole una buena acogida.

También en calidad de recuperación de una obra de los años sesenta, el Círculo de Bellas Artes programó entre sus actividades *La taberna fantástica*, escrita en 1969.¹¹ El desarrollo de la acción responde a los esquemas dramáticos del teatro sastriano de aquel periodo. La llegada de un quinquillero a su pueblo para asistir al entierro de su madre y el asedio a que se ve sometido por la policía desencadenan una serie de acciones, teñidas de violencia y ternura, donde se aprecia una fuerte crítica a la marginación del individuo por parte de la sociedad y al sistema que la posibilita. El tema del «teatro en el teatro» irrumpe con carácter de precursor de las últimas tendencias del teatro, al presentar el autor la acción como un personaje más. La escenografía de Rafael Palmero acentúa el planteamiento realista del espectáculo, diseñando un decorado detallista de la taberna con vanos laterales, ocupados por dos decorados pintados. El público y la crítica elogiaron el montaje, destacando la buena interpretación de los actores, en especial de Rafael Álvarez «El Brujo», Vicente Cuesta, Carlos Marcet y Rafael Díaz. Un tratamiento menos respetuoso con el texto original que redujera parlamentos excesivamente largos hubiera sido aconsejable. Dado el éxito obtenido, el montaje pasó posteriormente a

los teatros Martín y Fuencarral sucesivamente, obteniendo su autor e intérprete principal varios premios.

Otro escritor de la generación del anterior, Lauro Olmo, relegado durante muchos años de los escenarios madrileños, vuelve a ellos con una polémica pieza, *La jerga nacional*, dirigida por A. González Vergel. Jesús Núñez presenta un decorado realista que reproduce el salón de un café, El Español, donde dialogan y se encuentran diferentes personajes arquetípicos de la sociedad española contemporánea, mostrando en sus diálogos destacados aspectos de la transición político-social española. El dueño del café, un antiguo falangista, y el vendedor de tabaco, un rojo, representan una España anterior, que observa con asombro la evolución del presente. La interpolación de números musicales, interpretados muy desigualmente por los miembros de la compañía y el intento de actualizar el lenguaje coloquial del momento no logran salvar el montaje, cuyo planteamiento ideológico y teatral queda lejano al espectador. La crítica censuró su falta de estructura.

Entre los más jóvenes, Antonio Gala sigue atrayendo año tras año el interés de los espectadores. Consecuencia de ello ha sido la elección de dos piezas de temática muy actual, *Samarkanda* y *El hotelito*. *Samarkanda* aborda un tema muy presente en el teatro español de los últimos años, la homosexualidad, concretada en esta ocasión en el encuentro de dos hermanos de desigual carácter, que descubren tras la comunicación de sus vivencias y sentimientos la atracción que sienten el uno por el otro. Una fuerte crítica a una sociedad incapaz de respetar estas relaciones subyace en toda esta pieza, interpretada por Juan Gea y Joan Miralles. La crítica alabó la dirección de María Ruiz, interesada en resaltar la riqueza lírica del lenguaje de Gala, y aplaudió la sencillez de la escenografía de Andrea D'Odorico, que idea el escenario como una amplia sala con ventanales, apenas con objetos, acentuando así la sensación de acorralamiento vivida por los personajes, cuyos estados anímicos se ven resaltados por los juegos de luces y sombras.

Con *El hotelito*, por el contrario, se aleja Gala del drama intimista para ofrecer su peculiar visión de un problema político actual, el de las Autonomías. La venta a un extranjero de una vieja casa, reúne en ésta a sus propietarias, varias hermanas de diferentes edades que discuten sin cesar, manifestando sus diferencias y enfrentándose entre sí. Acentos, trajes, canciones, danzas, gustos culinarios y comportamientos frente a las circunstancias, sitúan al espectador en el terreno de la alegoría, descubriendo al poco tiempo que se halla frente a la parodia del «Estado de las Autonomías». La obra discurre en un tono humorístico con ciertos deslices burlescos para provocar la carcajada del auditorio (constantes alusiones, juegos de palabras y situaciones fantásticas como la sesión de espiritismo con la «abuela», Isabel la Católica). La escenografía y vestuario diseñados por Francisco Nieva son de índole simbólico al presentar el escenario, no transformado a lo largo de la representación, lleno de

muebles y objetos antiguos de claras connotaciones. El público acogió con regocijo el espectáculo y aplaudió, junto a la crítica, la interpretación de Beatriz Carvajal, María José Alfonso, Julia Martínez, Josele Román y Pilar Bardem, correctamente dirigidas por Gustavo Pérez Puig y Mara Recatero.

Una compañía andaluza, la «Compañía de Actores Sevillanos» llevo a escena una de las obras más conocidas de Fernando Arrabal, *Fando y Lis*. Exponente del teatro del absurdo, presenta algunos de sus temas más comunes: la irracionalidad de caminar hacia cualquier lugar—vivir—puesto que siempre se llega al mismo sitio, la violencia en las relaciones humanas concretada en las frecuentes discusiones de los protagonistas, el trato de Fando a Lis o el desprecio por la embarazada, y la estupidez e insolidaridad de la condición humana. Una buena interpretación de los actores, entre los que habría que destacar a Paco Piñero, la excelente dirección que agiliza la lentitud y morosidad de la acción, la ingeniosidad de la escenografía—un escenario desnudo surcado por un rampa negra con telón de fondo también negro sobre el que discurre el carrito— y la acertada iluminación constituyeron aciertos, alabados por el público y la crítica.

El ambiente de irracionalidad en comunidades religiosas es abordado desde una óptica surrealista por Francisco Nieva en *El rayo colgado*, en versión e interpretación de la compañía aragonesa «Teatro del Alba». La imposibilidad de establecer límites entre la realidad y la fantasía es tratada a través de una trama fantástica al comienzo que acaba dejando ver su coherencia interna, conforme va avanzando la acción, centrada en las experiencias de un ingeniero de caminos que está realizando voladuras y es arrojado violentamente en una especie de cueva, habitada por unas extrañas monjas dedicadas al culto de una momia, y un joven sádico y cruel que somete a éstas a todo género de torturas. El planteamiento de las numerosas situaciones disparatadas y el sarcasmo con que se abordan los cultos de las monjas y los temas de fe, provocaron las risas de los espectadores, que alabaron, junto con la crítica, la sencillez escenográfica de Paco Borina e Ismael Sánchez, que reproducen la fantástica cueva y posibilitan con ciertos resortes y juegos luminotécnicos el desarrollo de las situaciones más disparatadas.

l.d. Escasa presencia de los clásicos

La escasa presencia de los clásicos españoles en nuestros escenarios, relegada al paso de los montajes estrenados previamente en los festivales de teatro clásico veraniegos y a algún intento esporádico, ha constituido uno de los motivos de preocupación de la crítica y de los responsables del I.N.A.E.M. en los últimos meses. El intento de crear la «Compañía de Teatro Clásico» aparece como un paso certero para

paliar este déficit, si bien sería necesario tomar otro tipo de medidas. Presentado su primer montaje en Sudamérica y en algunas localidades españolas al final de la temporada, su acogida ha sido polémica. Su comentario será realizado en el trabajo del próximo año.¹²

Así pues, a excepción de los esfuerzos de la Fundación Colegio del Rey para llevar a escena en Alcalá de Henares *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla, del montaje de *La comedia nueva o el café*, de Leandro Fernández de Moratín, interpretado por el «Teatro Ateneo de Madrid» bajo la dirección de Consuelo Recio o *El amor enamorado*, de Lope de Vega, en versión de Ernesto Caballero e interpretación de «Producciones Marginales», el único espectáculo de amplio difusión y medios ha sido *El castigo sin venganza*, de Lope de Vega. La obra escenifica un hecho histórico acaecido en Italia, el castigo infringido por el marqués de Este a su hijo y a su esposa, al descubrir los amores de éstos. La anécdota le sirve a Lope para desarrollar una de sus piezas más conseguidas sobre el tema del honor y la necesidad de subordinar los sentimientos del individuo a su causa. Andrea D'Odorico crea un espacio escénico de gran belleza, utilizando juegos de luces y sombras en las situaciones ambientadas en Italia y España; el espacio central permanece vacío mientras que el decorado reproduce las paredes o los frontis de las casas, a excepción de la escena en la que los enamorados se encuentran en medio del campo, resuelta con proyecciones y una fuente natural al final del escenario, ampliado hasta el patio de butacas. Miguel Narros dirige un número elevado de actores, entre los que sobresalen por su correcta dicción José Luis Pellicena. El resto no lograron superar la dificultad del verso de Lope, acentuada por la desnudez del escenario. La crítica alabó el espectáculo, destacando la puesta en escena de D'Odorico, la interpretación de Pellicena y los figurines de Miguel Narros, a quien se le censuró, sin embargo, la supeditación del verso al montaje visual. Presentada en el festival Europaia 85, celebrado en Bruselas, su representación en Madrid estuvo acompañada por una serie de actos y seminarios para conmemorar el 350 aniversario de la muerte de Lope de Vega.¹³

l.e. El fenómeno de la recreación histórica: Domingo Miras, Manuel Martínez Mediero, Manuel Canseco y J.A. Pérez Mateos

La atención del drama contemporáneo por el fenómeno de la recreación histórica y literaria tiene un excelente ejemplo en *Las alumbradas de la Encarnación Benita*, de Domingo Miras. Promovida por Ensayo-100, una sociedad anónima de producción teatral, pone de manifiesto la vitalidad de este dramaturgo, tan marginado durante años por la escena, a pesar de la calidad de sus obras. *Las alumbradas*

aborda la problemática del iluminismo sobre un fondo de intrigas e intereses en la España del Conde-duque de Olivares. Los arrebatos sufridos por una monja del convento de San Plácido, convertidos al poco tiempo por algunas de sus compañeras en apariciones divinas, ofrecen una visión crítica de la utilización de éstas con fines particulares y pone de manifiesto la ambición y represión sexual existente en estos conventos. La escenografía de Bruno Vella plantea una puesta en escena con cinco rejas colgadas y unos escalones con puertas y rejillas, símbolos del encierro del espacio religioso. Los actores dan vida a sus personajes a partir de un texto perfectamente construido, con una acertada gradación de situaciones dramáticas. La crítica censuró la incapacidad de los actores para transmitir la riqueza lingüística del texto y la baja calidad acústica de la sala. La obra fue galardonada con el premio Tirso de Molina en 1980.

También en la misma línea de recreación histórica, otro escritor Manuel Martínez Mediero ha ofrecido su personal visión de Alejandro VI, en *Papá Borgia*. La obra lleva a escena los conflictos personales y las desavenencias familiares de un polémico personaje, Rodrigo Borja, elegido Papa en 1492. Las intrigas políticas y los hechos históricos quedan marginados ante una figura humana caracterizada por sus capacidades lúdicas y su amor a la familia. La preocupación por resaltar algunos aspectos de la cotidianidad de su vida lleva al autor a utilizar un lenguaje llano, no aceptado, sin embargo, por la crítica, que le censuró la superficialidad en la caracterización del personaje y la monotonía en el ritmo, demasiado lento, aunque sí juzgó positivamente los figurines de J.L. Arranz.

Otro personaje histórico, en este caso reciente, el líder socialista Julián Besteiro, ha sido objeto de tratamiento teatral en la obra de Manuel Canseco y J.A. Pérez Matcos, *Proceso a Besteiro*. Galardonada con el premio Tirso de Molina 1983, escenifica las últimas horas de la vida de este político a partir del estudio de diversos documentos, biografías y recuerdos de personas que estuvieron vinculadas a él. Las escenas de su detención, juicio, encarcelamiento y gestiones de sus familiares para liberarle van transcurriendo en su delirio mediante la técnica del «flash-back». Una larga nómina de treinta actores, entre los que sobresalieron Manuel Gallardo, Luisa Sala, Mario Martín, María Jesús Sirvent y Manuel de Blas, dirigidos con acierto por Manuel Canseco, dieron vida a la acción sobre un escenario sencillo donde dominaban los tonos oscuros. Algunos sectores de la crítica acogieron con reticencia el montaje, censurándole su partidismo.

1.j. El último teatro: diferentes opciones estéticas

En el nuevo teatro, protagonizado en un elevado porcentaje por autores de re-

conocida fama, bien por sus aportaciones anteriores, bien por su contribución a otros géneros, conviven en la actualidad varias alternativas estéticas que varían desde el realismo hasta el surrealismo, aunque son coincidentes en abordar una problemática y expresión estética actual. Nombres como los de José Luis Alonso de Santos, Alberto Miralles, Vicente Molina Foix, Marisa Ares, Moncho Alpuente, Luis Araujo, Yolanda García, J. Manuel Arias y Carlos Borsani en el terreno de la autoría personal o grupos como «Els Comediants», «Cocktail», «Producciones Marginales», «Espacio Cero», «La Tartana», «Cambaleo de Teatro», etc... ofrecen un amplio espectro de creaciones, donde se pueden vislumbrar los constantes esfuerzos de los profesionales del teatro por rastrear nuevos caminos expresivos.

Desde un planteamiento realista, con una temática actual y en un lenguaje directo y coloquial, José Luis Alonso de Santos ha conseguido uno de los grandes éxitos de la temporada, *Bajarse al moro*, premio Tirso de Molina 1984. Estrenado en el teatro Bellas Artes, pasó posteriormente al Fuencarral. Alonso de Santos construye una cómica acción sobre las relaciones establecidas entre un grupo de jóvenes, mostrando su actitud ante el sexo, la droga y la familia. Una chica convencional, fugada de su casa, hace amistad con una joven «camello», quien le brinda su hogar y hasta su novio, un apuesto policía nacional; la educación tradicional emerge a pesar de su voluntades y mientras afloran los celos, el novio y la amiga acaban marchándose para fundar una familia. El planteamiento realista de la acción sobre una escenografía realista ideada por Rafael Palmero, numerosas situaciones equívocas y un lenguaje muy coloquial, unido a la actualidad del tema, dieron con la clave del éxito, convirtiéndola en una de las obras más aplaudidas de la temporada. Un mes antes, en el teatro Martín se llevaría a escena, también con carácter de reposición, otra de sus obras, *La estanquera de Vallecas*.

En una línea de exploración de la irrealidad y la fantasía, aunque con el mantenimiento de cierta trama y de un soporte lingüístico, varios autores han presentado creaciones de desigual éxito, muy interesantes, sin embargo, por lo que suponen de búsqueda y hallazgo.

Una de las obras más polémicas ha sido la de Vicente Molina Foix *Los abrazos del pulpo*. Una sugerente escenografía de Carlos Cytrynowski, reproducción de una habitación cargada de objetos que acentúa la profundidad del escenario y resalta así el halo de decadencia de la estancia donde se desarrolla la acción, introduce al espectador desde el comienzo en el clima de irracionalidad que Molina Foix pretende transmitir a través de la obra. La acción se desarrolla en torno a una pareja de edad media en contacto con su criada y con un oscuro personaje, una especie de deformación de un psiquiatra. En su presencia, van recordando la historia de sus encuentros y buscando las claves de su degradación actual. La constante existencia de situaciones disparatadas —los relojes andan marcha atrás, las ventanas están trabadas, los

muebles se hallan tapados, el maletín del médico aparece lleno de objetos inútiles, etc.—pone en evidencia el absurdo de la vida cotidiana, la crueldad del ser humano, la competitividad de la sociedad hasta en las relaciones amorosas y la lucha con el paso del tiempo, exteriorizado en las añoranzas por la infancia, todo ello tamizado por un prisma de humor y sorpresa. La deuda del escritor con el cine aparece en la larga sesión de psicoanálisis realizada por medio de la proyección de una película, obra de Guillermo Heras, donde aparece recogida la historia de la pareja en su juventud. La dirección de María Ruiz supo agilizar el ritmo lento de la trama, demasiado cargada de símbolos y palabras, y realzar las posibilidades de algunos personajes, como el del médico, interpretado por Javier Gurruchaga, para quien fueron los aplausos más encendidos del público. La crítica elogió la interpretación de Julieta Serrano, Pepe Martín y Lola Gaos y destacó la escenografía de C. Cytrynowski.

También en la sala Olimpia, Marisa Ares presentó su *Negro Seco*, una obra con una destacada presencia de la música, interpretada en directo por Ramoncín y dirigida por Guillermo Heras. La obra se desarrolla en una gasolinera dominada por una gran coche, símbolo de la cultura americana, y una extraña casa que alberga a una etérea mujer en actitud expectante. El sexo y la violencia afloran en las relaciones de los dueños de la gasolinera, varios personajes a la búsqueda de su ídolo rockero y unos seres infernales de traza galáctica llegados del desierto. La música, interpretada en directo por Ramoncín y su conjunto desde una plataforma superior, la violencia expresada a través de los diálogos de los actores y sus monólogos, y la presencia constante del sexo—signos fálicos, acciones, tenues gasas, ropas, etc.—irrumper en un primer plano, sin dar la posibilidad al espectador de captar la relación entre los diferentes espacios de la obra, muy influida por la estética del cómic y del cine americano. El público acogió con agrado la actuación de Ramoncín, aunque no se ajustaba a la acústica de la Olimpia.

Otro autor no vinculado habitualmente al mundo del teatro, Moncho Alpuente, ofreció con gran despliegue de medios un montaje muy deudor también del mundo del cine y de la música, *La reina del Nilo*. A través de una serie de escenas, casi «sketchs», un legionario, recuerdo del Gary Cooper de *Beau geste* y de las novelas de aventuras, se adentra en un paisaje desértico, habitado por árabes, acompañando a un joven, en busca de su última ilusión: liberar a la reina del Nilo de los peligros que la acechan. Raptos, luchas, engaños, misterios, escenas sensuales y amor se suceden en una trama llena de anécdotas y episodios, desarrollados en múltiples espacios ideados por Christian Boyer a partir de telas pintadas y objetos de carácter naïf. Angel Facio dirige una larga nómina de actores que cantan y bailan sin demasiada profesionalidad, a excepción de Carmen Maura, siempre sugerente, el gran Wyoming y Santiago Ramos, y recitan un verso paródico plagado de juegos de palabras.

La obra resulta excesivamente larga y no resuelve los constantes cambios de lugar. Fue acogida con frialdad por la crítica, que censuró la desproporción entre el despliegue de medios y los resultados obtenidos, resaltando únicamente el hallazgo plástico de los cuadros.

En la misma línea de exploración de lo onírico, Alberto Miralles lleva a escena en el Círculo de Bellas Artes un ameno y divertido montaje en *El trino del diablo*, una especie de recreación actual del mito de Fausto. Tres personajes correctamente interpretados por Nicolás Dueñas, Mayte Brick y Luis Hostalot vuelven a reproducir el tema de la venta del alma del artista entre guiños literarios. Una bella escenografía de Toni Cortés de índole realista reproduce la buhardilla del artista con detalle y posibilita a través de trampillas, juego luminotécnicos y efectos especiales la sucesión de anécdotas. La crítica se dividió al enjuiciar el espectáculo y el público aplaudió su humorismo e intriga.

Tres obras breves, firmadas por tres jóvenes autores, confluyen en un montaje titulado *Las tres gracias*. La primera, *Fantástico calentito*, de Luis Araujo, introduce al espectador en el espacio frío y gris de una cueva, donde dos monstruos expresan sus miedos a una salida al exterior, un mundo lleno de peligros poblado de voces, alegoría del futuro de la Humanidad. *La llamada es del todo inadecuada*, de Yolanda García Serrano, aprovecha las posibilidades de la sala de las Columnas del Círculo y su espacio abierto a la noche madrileña para presentar una escena de temor protagonizada por una mujer ante varias llamadas de teléfono y los ladridos de un perro. *Sintac*, de José María Arias, aúna tres personajes ataviados a la última moda que deambulan en medio de una piscina inclinada, un bello cuadro plástico. La crítica elogió el espacio escénico ideado por Jesús Campos para todo el espectáculo.

Interpretadas por diferentes colectivos de teatro, aunque con una permanencia en escena de breves días, varias obras han emprendido el camino de la búsqueda de nuevos lenguajes expresivos. Firmadas por Agustín Iglesias, Carlos Borsani, Alfonso Romera y Azufre constituyen las últimas aportaciones del nuevo teatro. A ellas habría que sumar otras creaciones ya representadas en la temporada pasada y que vuelven a la escena en ésta como *Aiè*, de «Els Comediants», *Ultima toma*, de Leopoldo Alas, protagonizada por «La Tartana», *Historia de Babel*, de Alfonso Romera y «Teatro Elfo», *El cuervo graznador grita venganza*, de Ernesto Caballero, interpretado por «Producciones Marginales», *Teatraco*, creación colectiva de «Cambaleo de Teatro» y *Camara lenta*, de Eudardo Pavlovski, en versión de «Espacio Cero».

En *Metrofilia*, Agustín Iglesias, su autor y director, idea un espacio que reproduce una estación de metro en el año 1999 en una ciudad entre Nueva York y Marrakech, presentando numerosos tipos sociales que deambulan por el andén, caracteri-

zados por la irracionalidad de sus conductas. La crítica elogió la interpretación de los actores integrantes del colectivo.

El ni ño perdido y hallado en la hez, de Paco Azufre, constituye un interesante ejercicio sobre las posibilidades expresivas del sonido y el movimiento. Dos personajes giran en torno a dos sillas con un fondo de espejos que amplían sus imágenes, encontrándose y alejándose, y sugiriendo múltiples sentimientos—tristeza, alegría, desecho...—a lo largo de una hora de tiempo, hasta que descubren un punto de unión, una mierda. La crítica censuró la falta de dramaturgia del espectáculo, pero alabó la profesionalidad de Cristo en la expresividad corporal, todo un modelo en su género. Un espectáculo sugerente de difícil comprensión, pero muy atrayente.

Faltan 14 años para el año 2000, de Carlos Borsani, intenta plantear algunas de las claves de la sociedad española actual a partir de siete «sketchs», cuyos títulos corresponden a los de varias canciones. Formas y situaciones modernas conviven con escenas sacadas de otros géneros más clásicos. Un espectáculo humorístico que gustó al público y la crítica.

2. Escasa presencia de la dramaturgia extranjera

De la extraordinaria oferta teatral madrileña, sólo un número muy reducido de montajes son obra de autores extranjeros, presentes sobre todo en el *Festival Internacional de Teatro*, el *Festival de Otoño* y las diversas muestras y programaciones de teatro hispanoamericano promovidas desde la sala Cadarso, la San Pol y el teatro Martín.

2.a. Los clásicos extranjeros: un desafío permanente

Varios de los mejores montajes de la temporada han sido obra de importantes dramaturgos de la historia del teatro, a los que los profesionales del teatro están prestando una atención especial en los últimos tiempos.

Tal es el caso de Carlo Goldoni, llevado a escena por Juan Antonio Hormigón en *La locandiera*. Situaciones equívocas, presentación caricaturesca de tipos, juegos de encuentros y desencuentros amorosos... tejen una divertida trama en torno a la bella posadera con rasgos de inteligencia e independencia desacostumbrados. Una acertada escenografía de Tomás Adrián ofrece con realismo, pero sin cargar la nota en detalles accesorios, las diversas estancias de la venta, transformadas en breves momentos con escasos elementos. La crítica censuró la falta de espontaneidad de los

actores y la presencia de un saxofonista de esmoquín en los intervalos o de unos albañiles subidos a un andamaje en un lado del escenario, desconectados ambos del curso de la representación. El público acogió con interés el espectáculo y aplaudió a los actores, en especial a Rosa Vicente y José María Pou.

Bertolt Brecht y Anton Chejov han sido los dos autores escogidos por el Centro Dramático Nacional en su programación de la temporada. Objeto de montajes con una excelente nómina de técnicos y actores y una gran despliegue de medios, han tenido una gran acogida entre la crítica y han gozado del favor del público, que acudió de forma masiva al teatro María Guerrero.

Madre Coraje, una de las piezas más apreciadas de la historia del teatro del siglo XX, muy deudor del teatro brechtiano, vuelve de nuevo, en esta ocasión bajo la dirección de Lluís Pascual. Buero Vallejo efectúa una versión respetuosa con el texto original, en la que subyace, por encima de todo, el arraigo del instinto de supervivencia del ser humano, la lucha contra la violencia y los horrores generados por las guerras y lo primigenio de determinados afectos. Fabià Puigserver idea un escenario desnudo, donde se oculta un dispositivo giratorio sobre el que discurre el carro de Madre Coraje; diferentes efectos luminotécnicos y dispositivos para proyectar lluvia y nieve sugieren los cambios de estaciones, el paso del tiempo y el recorrido de los protagonistas por distintas localidades. Lluís Pascual dirige una amplia nómina de conocidos actores, que proyectan sobre su discurso una sonoridad inusual con la que pretenden crear el distanciamiento brechtiano. La crítica elogió la calidad del espectáculo, enjuiciando positivamente las figuras de Pasqual, Puigserver, Rosa María Sardá, Juan José Otegui y Victoria Peña.

Otra pieza clásica, escogida también en varias ocasiones para ser representada en los últimos años, *El jardín de los cerezos*, de Anton Chejov, ha completado la programación propia de clásicos en el María Guerrero. Los conflictos y sentimientos de una clase social en decadencia y de los individuos que la integran, simbolizada en el espacio creado en torno a la casa de L. Andreevna, se proyectan hacia el presente por medio de una escenografía diseñada por Gerardo Vega que transforma la casa en una especie de estación de ferrocarril con hierros y cristales. La crítica juzgó negativamente el planteamiento escenográfico, excesivamente distante de la trama original.

Antes de iniciar su proyecto de puesta en escena de autores españoles, el Espronceda 34 acogió otra de las obras maestras de H. Ibsen, *Un enemigo del pueblo*. Los conflictos éticos del doctor Stockmann sobre la conveniencia del Balneario que regenta y su lucha contra los intereses de la sociedad que le rodea, vuelven a cobrar vida en el montaje dirigido por Manuel Manzanque. La escenografía de Enrique Alarcón, de índole realista, soluciona los diferentes espacios con una carpintería sencilla y unos cuantos muebles. La crítica elogió la interpretación de los actores y la

dirección de Manzaneque.

Entre los contemporáneos, dos montajes, *Las amargas lágrimas de Petra von Kant* y *Loco amor*, han suscitado el interés del público y de la crítica, aunque también habría que señalar otros como *La Maquinahamlet*, de Heiner Müller, *La piel de los dientes*, de Thornton Wilder y *Cuatro mujeres*, de Pamel Gems.

Las amargas lágrimas de Petra von Kant, llevada al cine con gran éxito por el propio autor, R.W. Fassbinder, aborda uno de los temas más presentes en la dramaturgia contemporánea desde hace algunos años, el de la homosexualidad. Lola Herrera da vida a una diseñadora, separada de su marido y alejada de su propia familia, que descubre, ya madura, el deseo hacia otra mujer, mucho más joven que ella, caracterizada por su vitalismo e independencia. El instinto de posesión se proyecta paulatinamente en esta relación, produciendo situaciones crispadas que acaban con la marcha de la joven. La soledad vuelve de nuevo a su vida. La escenografía de Ramón Sánchez Prats diseña un espacio escénico modernista que alberga las distintas dependencias del apartamento-estudio donde vive la protagonista, por medio de los objetos más cotidianos y una plataforma, a la que se accede por una escalera. Teléfono y proyección de diapositivas relaciona la obra con el espacio exterior y los recuerdos del pasado. El público llenó el teatro Reina Victoria, aplaudiendo en especial la actuación de Lola Herrera, también elogiada por la crítica, que, sin embargo, censuró la versión de Sebastián Junyent, al concretar la obra exclusivamente en la historia de los amores de las dos mujeres.

Loco amor, de Sam Shepard, conocido por el público español por la reciente puesta en escena de *El verdadero Oeste*, vuelve a plantear una relación amorosa, en esta ocasión, la establecida entre un hombre y una mujer, unidos por dos vínculos, su amor y su carácter de hermanastros. Un espacio cerrado—un motel en medio del desierto—sitúa a los personajes en sus propios espacios de soledad, huyendo de ella sólo a través de un amor cargado de violencia. La crítica elogió la dirección de John Strasberg y la actuación de Eusebio Poncela.

No quiero acabar este capítulo sin llamar la atención sobre la creciente presencia de autores sudamericanos en nuestros escenarios, por medio de las iniciativas de la sala Cadarso, el Martín y la San Pol. *Doña Ramona*, de V.M. Leiter, *El cómic ruidoso*, de Cristina Martos, *Dicen que lo distancia es olvido*, de Jorge Díaz, *Ya nadie recuerda a Federico Chopin* y *El viejo celoso*, de Roberto Cosa, *Amar, verbo intransitivo*, de Mario de Andrade, *Made in Lanusse*, de Nelly Fernández y *Los girasoles*, de Chatono Contreras, han sido algunas de las creaciones que se han llevado a escena en esta temporada.

3. Madrid, sede de festivales

En los últimos años, Madrid se ha convertido en la sede de numerosas muestras y ciclos, al margen de los dos grandes festivales, el de Otoño y el Internacional de Teatro. Dado que ya he dedicado anteriormente varias líneas a comentar los problemas generados por los mismos, sólo deseo resaltar algunas de sus creaciones más destacadas.

Llevado a cabo entre el 21 de septiembre y el 1 de noviembre, el *Festival de Otoño* es el más cuestionado de todos por su coincidencia con los arranques de temporada de todas las salas, realizando así un fuerte competencia a éstas. La calidad de sus montajes arrastra a un público numeroso, dejando el resto de la oferta para unos críticos y aficionados que difícilmente compaginan unos espectáculos con otros. Promovido por la Comunidad de Madrid, ha dado entrada a montajes de danza, teatro y música.

En el género de danza, los espectadores han tenido la posibilidad de contemplar desde míticas figuras contemporáneas, reconocidas por su contribución a la renovación de este arte, como Pina Bausch, Karole Armitage o Merce Cunningham, hasta las famosas «Danzas del Sur y Norte de la India». No obstante, han sido los espectáculos de teatro los que han gozado de la afluencia masiva del público, entre éstos el *Mahabharata*, en una puesta en escena de Peter Brook, *The Knees Plays from the Civil Wars'S*, de Bob Wilson y *El poder de las locuras del teatro*, de Jan Fabre.

El Mahabharata. Epopeya hindú, en adaptación de Jean Claude Carrière y puesta en escena de Peter Brook, constituye uno de los espectáculos mejor acogidos por el público y la crítica de numerosos países en los últimos años. Estrenado en el Festival del Avignon, ha contado con la participación de varias instituciones culturales y políticas. Peter Brook ofrece un montaje de 10 horas de duración, dando forma teatral a las aproximadamente 120,000 estrofas que contiene la epopeya en tres grandes partes, tituladas *La partida de dados*, *El exilio del bosque* y *La guerra*. Chloé Obolensky concibe un espacio casi desnudo, sólo cubierto por alfombras y tapices, donde una gran cantidad de excelentes actores de diversas razas y países dan vida a los personajes de la mitología hindú, formando cuadros que se componen y descomponen en rápidas secuencias. La crítica elogió el montaje, la interpretación y la dirección de Brook, buen conocedor de las técnicas gestuales del teatro oriental. *The Knee Plays from de Civil wars 'S*, parte de una proyecto titulado *The civil wars*, pretende ser una visión de la Historia de la Humanidad a través de tres objetos, un árbol, un barco y un libro, en un montaje musical y coreográfico obra de David Byrne y de Suzushi Hanayagi, a partir de 13 cuadros breves. Pantomimas de teatro japonés Bunraku, acompañadas por música y resaltadas por juegos luminotécnicos

forman un espectáculo original, de polémica recepción entre el público y la crítica.

Esta recepción desigual fue compartida por otra obra, *El poder de las locuras del teatro*, un espectáculo de cuatro horas basado en fragmentos musicales de clásicos y guiños literarios, sin una dramaturgia interna evidente. Su ritmo reiterativo, el tono erótico de su planteamiento y la supeditación de su dramaturgia al espectáculo visual provocaron la censura de la crítica y un encendida polémica entre los espectadores.

El programa del *Festival* se completó con otros espectáculos entre los que querría destacar una pieza del siglo XVIII, la ópera *Clementina*, con libreto de don Ramón de la Cruz, y un exponente del teatro Samurai japonés del siglo XVI, *Takigi-Noh*. El Festival incluyó una *I Semana de Teatro Español*, coordinada por Andrés Amorós, donde se debatieron diversos aspectos del teatro del siglo XVIII por parte de destacados críticos y hombres de teatro.

El *VI Festival Internacional de Teatro*, promovido por el I.N.A.E.M., el Ayuntamiento y la Comunidad de Madrid, ha posibilitado al espectador madrileño la contemplación de montajes de indiscutible calidad. Celebrado entre el 28 de febrero y el 30 de abril con un presupuesto de 112 millones reunió a 7 compañías extranjeras y 3 españolas.

El *Festival* se abrió con la presentación de *La señorita Julia*, de August Strindberg, dirigida por Ingmar Bergman para el «Teatren Dramaten», de Suecia. Bergman acentúa la fuerza intimista de la lucha entre los dos personajes principales, intentando mostrar con todo verismo las diferentes fases de ese proceso, desde el deseo y la ternura, hasta el odio y el rechazo. La crítica elogió la actuación de los dos protagonistas, Marie Göranson y Stormare, en su papel de víctimas del enfrentamiento entre clases sociales y sexos. El montaje recibió los aplausos del público que siguió con interés la representación, a pesar de realizarse en su lengua original.

Esta misma obra fue representada más adelante por el «Teatro Lliure», junto con otros tres espectáculos más de su repertorio: *Uns des últims verpres de Carnaval*, de Carlo Goldoni, *Al vostre gust*, de W. Shakespeare y *Fulgor y muerte de Joaquín Murrieta*, de Pablo Neruda, escogidos para conmemorar su décimo aniversario. A su lado, *Los virtuosos de Fontainebleau*, de Albert Boadella, y *La reina del Nilo*, de Moncho Alpuente, completaron la representación española.

El *Festival* ofreció la posibilidad de ver al «Teatro Gorki», intérpretes de dos espectáculos, *Tío Vania*, de Anton Chejov e *Historia de un caballo*, de Leon Tolstói. En *Tío Vania*, una sugerente escenografía de E.S. Kocherguin, basada en grandes paneles que se desplazan dejando al descubierto la estancia o el jardín, según donde se desarrolle la acción, sitúa al espectador en la compleja red de relaciones de la familia Voinitshi-Serebriakov. La crítica juzgó muy positivamente la dirección de Tovstonogov, la interpretación de O.V. Basilashvill y K.I. Lavrov, así como el es-

pectáculo en general. La misma aprobación recibió *Historia de un caballo*, que pudo ser contemplada hace años en Madrid en la excelente recreación realizada por José María Rodero. V.P. Kuvarin presenta un decorado único, donde la iluminación y la música juegan un importante papel, resaltando las diferentes transformaciones y matices de la personalidad del Jolstomier. El público y la crítica alabaron la dirección de M.G. Rozhovski y la interpretación de E.A. Liebediev.

La atracción por el teatro oriental pudo percibirse en uno de los mejores espectáculos del *Festival*, *Las troyanas*, de Eurípides. Tadashi Suzuki, su director, conocido por su carácter de innovador de las formas tradicionales japonesas, monta una obra antibelicista y profundamente humana a partir de una serie de escenas tomadas del teatro de Eurípides. Luz, movimiento, sonoridad y juegos simbólicos con las figuras, se aúnan en un espectáculo visual, donde el lenguaje corporal adquiere matices inusitados para expresar la amplia gama de sentimientos humanos. La obra recibió una extraordinaria acogida entre el público y la crítica.

También sobre textos clásicos, Angelo Savelli, director de «Pupi & Fressede», presentó *Plauto in farsa*, una recreación de personajes literarios y tipos históricos, ambientada en Nápoles durante el siglo XVII. Inspirándose en el *Miles gloriosus*, Savelli ridiculiza la figura del soldado español, recurriendo a fórmulas del teatro tradicional italiano. El montaje contó con la aprobación del público y la crítica.

En el ámbito de lo contemporáneo, sobresalieron dos espectáculos, *Que revienten los artistas*, de Tadeusz Kantor, y *El fabulador obscuro*, de Dario Fo. *Que revienten los artistas* está estructurada en varios cuadros de gran fuerza expresiva, donde se plasman experiencias infantiles, estampas de la vida cotidiana de los artistas, escenas de guerra y violencia e imágenes oníricas. Un fondo negro, sobre el que se alza una puerta, posibilita la entrada y salida de los personajes, impasibles, trágicos y majestuosos, confiriendo al escenario un ambiente fantasmagórico. La presencia del propio Kantor sobre escena y la alusión a tipos y circunstancias de la vida política polaca ponen de relieve la actualidad del montaje, que entusiasmó al público y a la crítica.

El fabulador obscuro es el último trabajo de Dario Fo presentado en España. Gestos y sonidos configuran un espectáculo, estructurado en «sketchs», en el que Dario Fo aborda diferentes aspectos de la sensualidad y el erotismo del ser humano, tamizadas desde la óptica del humor. El público rió las situaciones y la crítica censuró la falta de originalidad del mismo, en relación a otros montajes anteriores.

Por último, el «Teatro San Martín», de Buenos Aires, cerró el *Festival* con dos montajes, *Sidfano*, de Dicesópolis, dirigido por Roberto Mosca, una obra realista sobre la progresiva degradación de un músico y los conflictos familiares generados por ello, y *María Estaurdo*, de F. Schiller, dirigida por Santángelo, una reflexión sobre el poder y la naturaleza humana a partir de la lucha entre las dos reinas sobre

un escenario desnudo, que acentúa el dramatismo de la acción. La crítica elogió la interpretación de los miembros del «Teatro San Martín».

4. Opera y zarzuela¹³

Empecemos por el final: ha sido una temporada extraordinaria. El comienzo no pudo ser mejor, tras el sobresalto de ver cerrado por obras el Teatro de la Zarzuela (el conflicto entre Ayuntamiento, que clausuró el local, y el Ministerio de Cultura, encargado de las obras de mejora, se resolvió sin que la sangre musical de los expectantes aficionados llegara al río). Anticipándose a la temporada habitual, hizo múltiple aparición la ópera barroca, tan bella, tan infrecuente en Madrid (suerte que había que celebrar dos tricentenarios...). Dentro del Festival de Otoño, hubo oportunidad de asistir a una versión interesada en reproducir el sonido original de *Acis y Galatea*, de Händel, por The English Bach Festival, y al estreno en España de *Narciso*, drama musical de D. Scarlatti con textos de Capeci en la revisión de Paolo Rolli, que tuvo excelentes intérpretes en el Clemencic Consort de Austria. Cantantes, orquesta, directores, figurines y decorados encarnaron fielmente esta versión feliz de la fábula mitológica de Eco y Narciso, Procri y Céfalo. Su espectáculo, enriquecido con la representación en los entreactos (tradicción recuperada) de breves piezas de la *Commedia dell'Arte* y ballets de otros autores, sólo tuvo un punto negro, el público, que, inexplicablemente, abandonó la sala a lo largo de la representación. También la Zarzuela se adelantó en fechas con una estupenda producción de la compañía de la ópera de Karlsruhe, el *Xerxes* de Händel, en que el tono paródico fue reflejado igualmente por una escenografía y vestuario que fundían elementos del mundo antiguo y de un barroco carnavalesco, la caracterización de personajes y la interpretación de los protagonistas de la trama, entre los que sobresalieron, musicalmente, el bajo Gunter von Kannen y el tenor James Wagner. Aún hubo otra interesante oferta, *El empresario*, de Mozart, por la compañía de ópera de cámara de Sofia pero con tan escaso apoyo informativo que fue «invisible» para los aficionados.

En lo que se refiere a la temporada del teatro de la Zarzuela, propiamente dicha, confirmó plenamente ese buen arranque. Unanimidad en ello de crítica y público. En primer lugar, la programación fue mucho menos «tendenciosa» que en algunas temporadas pasadas: Rossini (*La Cenerentola*), Bellini (*La Sonnambula*), Donizetti (*Il campanello*), Puccini (*La bohème*), Leoncavallo (*Pagliacci*), pero también Wagner (*La walkiria*), Strauss (*Salomé*, con el texto, valioso por sí mismo, de Oscar Wilde), Rimsky-Korsakov (*Boris Godunov*) y la presencia del siglo XX con obras, en versión española, de Hindemith y Menotti, muy breves: la más interesante,

Ida y vuelta, del primero, peculiar juego de espejos, y *El teléfono*, de tono zarzuelesco y *La médium*, melodrama no demasiado atractivo, del segundo.

En segundo lugar, los intérpretes. Fueron inmejorables y, sobre todo, integrados en trabajos de gran calidad en su conjunto, prueba del esfuerzo que se está haciendo por elevar la calidad de los espectáculos operísticos madrileños, y cuya excelencia ha sido incluso comentada con cierto asombro por parte de la prensa europea. El reparto de *Salomé* (Hildegard Behrens, Horst Hiestermann, Donald McIntyre, Franz Wechter) y de *La Walkiria* (Siegfried Jerusalem, Johanna Meier, Helge Dernesch alternando con Brigitte Fassbaender, Hans Tschammer con Kurt Moll y Hans Sotin, más la novedad de M. Caballé como Sieglinde) alcanzaron cotas difícilmente igualables pero además se contó con R. Raimondi para el *Boris*, Agnes Baltsa como cenicienta con carácter, Carreras en *Pagliacci*, Cecilia Gasdia en *La sonnambula* o Plácido Domingo en *La bohème...* sin olvidar las acertadas intervenciones de los habituales Mabel Perlestein, Carlos Chausson o Vicente Sardinero.

En cuanto a las puestas en escena y figurines, un poco de todo. Correctas versiones ilustradoras, vanguardismos transnochados (la peor combinación) y labores tan atractivas y destacadas como la de Piero Faggioni para el *Boris* (aunque fue tachada por algún crítico de fría y excesivamente estilizada), la de Schneidman para *Salomé* y la producción del Festival de Glyndebourne, de 1983, para *La Cenerentola*, que conserva el ambiente fantástico e ingenuo de las ilustraciones de cuento de hadas para esta versión sin ellas.

La orquesta Sinfónica de Madrid, titular de la Zarzuela, sigue su proceso de perfeccionamiento, especialmente bajo la batuta de los mejores (Gustav Kuhn, Ros-Marbà, Encinar) y así fue señalado. Por último, conviene reseñar dos aciertos complementarios de las funciones: la mejor de los programas (más y mejor contenido; formato más cómodo) y la realización de conferencias-coloquio sobre las obras representadas, en las que intervinieron algunos de sus creadores, bien acogidas por el público. Felicitación, por tanto, a los reponsables de todo ello.

Menor acierto hubo con la zarzuela, algo apagado el entusiasmo de hace un par de años, presente en esta ocasión con *Doña Francisquita*, en versión que oscilaba entre la mediocridad y el interés según el reparto del día. Contaba, en los mejores, con el atractivo de la voz e interpretación de la revelación del año, Enedina Llorís (con papel también en *La bohème*) y la dirección escénica de J.L. Alonso, algo decepcionante como otras suyas de esta temporada, en parte porque se espera mucho de él, en parte por su utilización, en este caso, de elementos y recursos tópicos aunque bellos. La habitual *Antología* de Tamayo y una versión veraniega y bullanguera de *Agua, azucarillos y aguardiente* en la Corrala, completaron la programación.

5. El teatro comercial: algunas notas¹⁴

En el llamado «teatro comercial», la temporada ha resultado bastante irregular tomando en consideración sus parámetros artísticos y económicos. De la programación de algunos locales, que mantenían una sola obra en toda la temporada, se pasa a teatros que han tenido que cambiar de espectáculo en repetidas ocasiones, bien por falta de público, bien por los propios compromisos contraídos. El Alcázar, el de la Comedia, el Calderón, el Cómico, el Figaro, el Fuencarral, el Lara, el Marquina, el Príncipe Gran Vía y el Progreso son las salas donde se ha albergado este tipo de teatro.

El Alcázar presentó *Agresión*, de W. Mastrosimone, una puesta en escena sobre las trágicas consecuencias de una violación, dirigida y adaptada por Juan Guerrero Zamora, que no gustó al público de esta sala, acostumbrado a otro género de espectáculo; *Viva el champán*, un divertido espectáculo de revista, de Raul Sender y J. Oristrelli y *Americano corto, americana larga*, de Bricaire y Lasaygues, una muestra más de las posibilidades cómicas de los equívocos, en versión y dirección de J. Menéndez. El teatro de la Comedia, antes de convertirse en sede de la «Compañía de Teatro Clásico», ofreció *Amantes*, de Michael Christofer, en versión de Miguel Sierra, que constituye un monólogo de una mujer recordando la historia de su soledad y amores, excelentemente interpretado por Julia Gutiérrez Caba. En el popular Calderón, la antología revisteril *Por la calle de Alcalá* compartió la programación de la temporada con *Mamá quiero ser artista*, un gran éxito de Concha Velasco como cantante y bailarina. El nuevo teatro Cómico llenó la temporada por cuarta vez con la actuación de Quique Camoiras y su mediocre compañía, interpretando ahora *El hombre de rojo*, de Adrián Ortega, una clásica obra de teatro comercial de carácter cómico que suscitó las carcajadas del público. En el Figaro se estrenó *Viento de Europa*, de Francisco Ors, notablemente inferior a sus dos anteriores, *Contradanza* y *El día de Gloria*, un melodrama de índole maniqueísta con escasa acogida en el público. *Dos igual a uno*, un vodevil británico de enredos, bajo la dirección de Fernández Montesinos provocó la risa de los espectadores en el Fuencarral, que acogió al final de la temporada *Bajarse al moro*, de J.L. Alonso de Santos. Arturo Fernández y su compañía llenaron toda la temporada del Infanta Isabel con *La segunda oportunidad*, de Neil Simon, en versión de Arteché. Al desaparecido y prolífico Alfonso Paso le repusieron en el Lara *Vamos a contar mentiras*, que obtuvo la respuesta de sus nostálgicos seguidores en la «bombonera», bajo la experta dirección de V.A. Catena. A ésta le siguió *Mañana será jueves*, de Rafael Mendizábal, que no tuvo una especial aceptación, a pesar de un buen reparto en el que destacó Aurora Redondo y la dirección de Catena. El Marquina presentó *Revista del*

corazón, de J.J. Alonso Millán, una visión crítica de éstas, dirigida por el propio autor, en la que se lucen Analía Gadé y M. García Ortega, y *¿Qué tal cariño?*, de Santiago Moncada, una obra de fantasmas y parasicología con un diálogo que pretende ser ingenioso. El Príncipe Gran Vía, que incluyó otras obras no propiamente del teatro comercial, programó *La coronela de Salamanca*, un pasatiempo de Víctor Salmador por produjo aburrimiento más que entretenimiento, a pesar de la buena disposición de sus intérpretes. Finalmente, el Progreso, que tuvo escasa suerte programando revista, variedades, flamenco y comedia, presentó sin pena ni gloria a las compañías de Manolo Escobar, A. Molina, J. Valderrama, A. Ventura y Tonetti.

CATALUÑA

Como ya he señalado en anteriores ocasiones, Barcelona centraliza la mayor parte de la actividad teatral realizada en esta comunidad autónoma. Si bien existen tentativas de crear una programación habitual en otras ciudades, éstas se concretan, sobre todo, en la celebración de festivales y muestras.

La escasez de salas estables sigue constituyendo uno de los problemas de los hombres de teatro catalanes. La utilización del Palau de la Música para la escenificación de *Los virtuosos de Fontenaibleau*, la remodelación del Mercat de les Flors, cuya dirección ha sido encomendada a Joan Maria Gual, la conversión del Romea en sede exclusiva del C.D., el cambio de imagen del Victoria, dirigido en la actualidad por Esteve Polls o la nueva creación de dos locales del Institut del Teatre, la sala Grau y la Cuina de les Arts, ofrecen bastantes posibilidades, aunque todavía insuficientes.

A pesar de los esfuerzos de algunos teatros por presentar espectáculos de calidad, siguen siendo los montajes producidos por el Centre Dramàtic de Catalunya lo que cuentan con la aprobación del público y la crítica. Prueba de ello son tres producciones propias: *Mel salvatge*, de Anton Chejov, *Savannah Bay*, de Marguerite Duras y *La ronda*, de Arthur Schnitzler; dos montajes presentados en colaboración con otras instituciones nacionales, *Gabinete Libermann*, de Albert Boadella (con el C.N.N.T.E.) y *Exit*, creación de «El Tricicle» (Departament de Cultura de la Generalitat); y el apoyo, en colaboración con el Ajuntament, del «Cicle Internacional de Teatro Memorial Xavier Regàs», que en su cuarta edición ha permitido contemplar al público barcelonés espectáculos internacionales como el *Mahabharata*, de Peter Brook, *Il re cervo*, de Carlo Gozzi, en interpretación del «TAG», *Patt*, el último espectáculo de «Serapions Theater», *Der Vampir*, una ópera-horror de Wilhelm A. Wohlbrüch y música de H. Marschner, en versión de la «Pocket Opera Company»,

1980, de Pina Bausch y *Piel de toro*, de Salvador Távora, en interpretación de «La Cuadra». Por otra parte, no hay que olvidar los esfuerzos del Ajuntament en la promoción de *Ciclos Municipales de Teatro Infantil*, en la programación del *Grec* o en la recuperación de espacios teatrales, como el del Mercat de les Flors.

Un análisis de los espectáculos ofrecidos revela una serie de constantes:

—El interés por la dramaturgia extranjera de finales de XIX y del XX, cuidadosamente traducidos al catalán. La reposición del *Cyrano de Bergerac*, de Edmond Rostand, en el Poliorama de la mano de Josep Maria Flotats, los estrenos de *Romeo y Julieta*, de W. Shakespeare, *Mel salvatge*, *La ronda*, *La senyoreta Julia*, de August Strindberg y *El despertar de la primavera*, de Wedekind, y la representación de *El círculo de tiza caucasiense*, de Bertolt Brecht, por el «Berliner Ensemble», muestran esta preeminencia, frente a otros escritores nacionales o de la propia Cataluña.

—La aceptación por parte del público de las creaciones de grupos afincados en Cataluña, algunos de ellos con varios años de trabajos, como «Els Joglars» con *Los virtuosos de Fontainebleau*, «La Cubana», creadora de *La tempestad*, «Dagoll-Dagom» y *El Mikado*, «Zitzania Teatre», intérpretes de *Damunt l'herba* y «U de Cuc», con *L'home i les armes*, su primer trabajo para teatro de adultos. A ellos habría que sumar la primera creación del «Centre D'investigació», *Moundhones*.

—El creciente número de representaciones teatrales en todo el territorio catalán, fruto del trabajo de numerosos grupos independientes de teatro, que desarrollan sus actividades, principalmente, en salas alternativas y locales fuera de los circuitos estables.

—La consolidación de la fórmula de los festivales como medio de contemplar en breves días espectáculos de carácter vanguardista internacionales o producciones de otras regiones.

Por lo demás, sigue las características ya apuntadas para el resto del Estado.

1. Predominio de la dramaturgia extranjera

Debido a sus peculiaridades propias, uno de los propósitos fundamentales de los hombres de teatro catalanes y de los responsables de sus instituciones propias, es el cultivo y defensa del catalán en todas sus manifestaciones culturales, y, por supuesto también, en el teatro. De esta manera, hay un constante esfuerzo por ofrecer al público destacados clásicos de la dramaturgia europea traducidos al catalán, con un especial interés por los clásicos de finales del XIX y siglo XX, sin olvidar su interés por figuras contemporáneas como R.W. Fassbinder o Marguerite Duràs.

Sin posibilidad de detenerme a comentar todas las obras, si quería destacar

por su calidad y recepción algunas.

El Centre Dramàtic de la Generalitat presentó como primera producción de la temporada en el teatro Romea *Mel salvatge*, de Anton Chejov, más conocida por *Platanov*, el nombre de su protagonista, puesto que en el manuscrito original no figura ni el título ni el autor. Adaptada por Michael Frayn, quien reduce las seis horas que dura la representación original eliminando personajes secundarios, diálogos, escenas y giros costumbristas de su lenguaje, su traducción al catalán ha sido obra de Guillem-Jordi Graells. La acción gira en torno a un hombre de 40 años, Platanov, quien, incapaz de encontrar sentido a su propia vida, busca refugio a su frustración en su relación con las mujeres —muchos críticos la han considerado el *Don Juan* ruso—. Isidre Prunes y Montse Amenós elaboran una sugestiva escenografía pluralista —la casa, el jardín, los alrededores y la escuela—. La crítica elogió la dirección de Pere Planella, la corrección del reparto y la interpretación de Fermi Reich.

La Societat Cooperativa «Teatro Lliure», cuyas producciones se han situado siempre entre los mejores exponentes del teatro del Estado español, ha estrenado en esta ocasión un excelente montaje, *La senyoreta Julia*, de August Strindberg. Pieza clave en la dramaturgia del escritor sueco, la obra plantea la imposibilidad de una pasión amorosa entre dos seres de diferente extracción social, incapaces de sustraerse a las determinaciones impuestas por su origen y educación. Una sencilla escenografía de Fabià Puigserver, a quien se debe también la dirección, reproduce la cocina donde se desarrolla la acción, sólo sugerida por unas paredes en blanco, la mesa y las sillas, concentrando la atención del público en los diálogos de los dos protagonistas, muy bien asumidos por Lluís Homar y Anna Lizarán, que supieron expresar la complejidad de sentimientos reflejados en la obra. El «Teatre Lliure» realizó una gira con algunos de sus espectáculos, participando en el *Festival Internacional de Teatro de Madrid*.

Otro espectáculo del C.D., *La ronda*, de Arthur Schnitzler, considerada por la crítica como la mejor obra de este autor austriaco de comienzos de siglo, logró tener una amplia repercusión entre el público y la crítica. A partir del tratamiento de la manera de concebir el amor por personas vinculadas a distintos estamentos sociales, Schnitzler ofrece una visión desmitificada de la Viena de 1900 y reflexiona de manera pesimista sobre la degradación del ser humano, al relegar el amor a puro instinto. Una gran pared levantada al fondo del escenario, varios vanos y un espacio central desnudo constituye la escenografía diseñada por Marcelo Grande. La crítica elogió la traducción de Carme Serrallonga, que plasma los ricos niveles del lenguaje correspondiente a cada uno de los personajes, la dirección de Mario Gas y la interpretación de un buen reparto de actores.

Otro autor de finales del XIX, Frank Wedekind, ha sido objeto de atención, en

este caso, por parte de la «Companyia de Josep Maria Flotats», en *El despertar de la Primavera*. Escrita en 1890, su representación fue prohibida por la censura hasta 1906, año en que Max Reinhardt la estrenó en Munich. Wedekind ofrece una visión revolucionaria del tema de la sexualidad, al plantear las relaciones afectivas de una serie de jóvenes en medio de un fuerte clima de represión social y familia. La dirección corre a cargo de Josep Maria Flotats, quien presenta en esta obra el resultado de su trabajo de dirección de 15 jóvenes actores, algunos debutantes. La crítica alabó la escenografía plurivalente de Serge Marzoff, la dirección de Flotats y la interpretación de algunos actores como Josep Coma, Maria Lucchetti, Joan Gibert, Alex Contreras y Nuria Cano.

De la mano del ya mítico «Berliner Ensemble», el público barcelonés pudo presenciar dos conocidas obras de Bertolt Brecht, *El círculo de tiza caucásico* y *La ópera de la perra gorda*. Los dos espectáculos suscitaron numerosas reflexiones en torno a las teorías brechtianas sobre la representación dramática y su vigencia actual. En *El círculo de tiza caucásico*, el litigio por la propiedad de la tierra entre dos comunidades conduce a la escenificación de una fabula oriental, donde se defienden ideas fundamentales del marxismo, como la necesidad de colectivizar la tierra, el rechazo de los vínculos establecidos sólo por la herencia y el deber de subordinar los intereses individualistas a la sociedad. La crítica juzgó positivamente la escenografía realista de Manfred Grund, la correcta interpretación del conjunto, en especial la de Ekkehard Schall, y la música de Paul Dessau. *La ópera de la perra gorda*, escenificada en Cataluña hace ahora dos años en un montaje dirigido por Mario Gas, no recibió, sin embargo, la aprobación como de la anterior, a pesar de que sí se elogió la interpretación de los actores en las escenas de conjunto, sobre todo.

Savannah Bay, de Marguerite Duràs, en versión de Marta Pesarradona, fue estrenada en París en 1984 y constituye la segunda producción propia del C.D. La obra plantea el diálogo entre dos mujeres, entre las que media una gran diferencia de edad, sobre las experiencias vividas por la mayor. El tema del «teatro en el teatro» salta a escena, al desentrañar vivencias y sentimientos de una actriz al final de su vida. El paso del tiempo, la soledad, lo efímero de la gloria, la fuerza de los recuerdos... dan vida a una trama intimista, correctamente interpretada por María Mercader —constituye su vuelta a la escena española después de largos años— y Jeannine Mestre. Antoni Taula diseña una escenografía simbólica, donde se exploran los efectos luminotécnicos para acentuar el carácter intimista del texto. La dirección corrió a cargo de Hermann Bonnin.

Finalmente, el interés de los catalanes por W. Shakespeare, volvió a plasmarse en la puesta en escena de *Romero y Julieta*, dirigida por Esteve Polls, quien en su propuesta actual utiliza la traducción de Josep Maria de Sagarra y ofrece el papel principal femenino a Silvia Munt, actriz muy popular en Cataluña. El montaje fue

bien acogido por la crítica.

2.—Gran aceptación de algunos grupos y compañías independientes

La dramaturgia española queda relegada al trabajo realizado por jóvenes compañías o grupos independientes de teatro de reconocido prestigio. Alguna adaptación de textos clásicos, obras de jóvenes autores contemporáneos y creaciones colectivas han conseguido llegar a salas estables recibiendo el aplauso del público.

Quizás el éxito de la temporada lo ha constituido *Los virtuosos de Fontenailleau*, de «Els Joglars», estrenada en Alicante bajo la organización de la Asociación Independiente de Teatro. Concebida en tono de parodia, escenifica los preparativos y desarrollo de un concierto de música clásica por intérpretes franceses, dentro de un programa de colaboración cultural europea, promovido por el Departamento de Cultura de la Generalitat de Catalunya. Poco a poco, los músicos van perdiendo los estribos y el concierto fracasa, convirtiéndose más en una pequeña orgía. Los viejos tópicos del carácter irracional del español, la rivalidad hispano-francesa o el europeísmo catalán, son abordados en clave de humor y desde una perspectiva grotesca. Su tratamiento del tema del apego a la religión, de la sexualidad mediterránea o del nacionalismo catalán fue objeto de amplias polémicas por parte de diferentes sectores de la prensa y de la opinión pública. El público se rió a carcajadas en las numerosas situaciones cómicas, mientras que la prensa acogió con reticencias el montaje, aunque reconoció el esfuerzo de los componentes de «Els Joglars» por interpretar los diferentes instrumentos y la creatividad de Boadella.

Ya al final de la temporada, dentro de los actos programados en el *Grec*, el conocido grupo «Dagoll-Dagom» presentó su último espectáculo *El Mikado*, sobre una opereta de Gilbert y Sullivan. La promulgación de un edicto en el Japón por el que se prohíbe las demostraciones afectivas en público de parejas no casadas, sirve de telón de fondo a una serie de enredos amorosos que generan un sinfín de situaciones cómicas. Joan Lluís Bozzo, autor del montaje, ha pretendido respetar el libreto y la partitura clásica, intentando profundizar en las claves cómicas de la obra, llena de dobles sentidos y juegos de palabras. La escenografía de Montse Amenós e Isidre Prunes presenta una gran tarima con algunos desniveles, cubiertos en las diferentes ocasiones por elementos simbólicos, si bien la fuerza expresiva de esta radica en el diseño de los trajes, de fuerte colorido y sugestión.

Otro grupo muy popular, «La Cubana» hizo gala de su habitual creatividad en *La tempestad*. El desconcierto provocado por la contemplación de una puesta en escena «clásica» de la obra shakespeariana, se diluye rápidamente cuando se produ-

cen cortes de electricidad en la sala y comienzan a caer gotas sobre el patio de butacas. Pronto, el espectador se encuentra guiado por los miembros de un equipo de salvamento que le informa sobre la gota fría caída en la localidad, le distrae en una tómbola, le aconseja el mejor colchón para pasar la noche, le suministra los primeros auxilios o le enseña las ventajas de una confesión religiosa. Finalmente el espectador habrá de salir pasando por una cortina de agua artificial. Ideado para hacer participar al público en la representación y divertirlo, «La Cubana» consiguió sus objetivos.

Un autor contemporáneo, Guillen-Jordi Graells, y un grupo independiente «Zitzania» se unen en un montaje que tuvo una buena acogida, *Damunt l'herba*. Temas como el desencanto, la frustración individual, el compromiso político, la crisis de la pareja, la presencia de la homosexualidad, la incapacidad para plantear ilusiones de cara al futuro, etc., constituyen el hilo conductor de un espectáculo que pretende exponer los sentimientos de la generación integrada por las personas entre 30 y 40 años. Montaje teñido de humorismo y crítica, gustó a público.

Jaume Serra i Fontelles firma una curiosa pieza *Moundhomes*, un alegato antibelicista en un supuesto tiempo futuro. Planteada en tono de parodia, presenta las desavenencias entre cuatro generales de procedencia americana, suiza, alemana y francesa, sobre los planes extraterrestres de la Tierra. Un evidente antimilitarismo y una denuncia de un posible exterminio del ser humano subyace en esta escenificación que reproduce una nave espacial. El público rió las numerosas situaciones cómicas.

Sin posibilidad de detenerme en el análisis de otras piezas, desearía dejar constancia del estreno de algunas obras como *El fetichista*, de Michel Tournier, interpretada por Josep Minguell, *L'home i les armes*, de Bernard Shaw, primer espectáculo de «U de Cuc» para públicos no infantiles, *Cor Plastersak*, creación colectiva de «Karavan Teatre», un grupo de reciente creación muy influido por Jacques Lecoq, *Els negres*, de Jean Genet, protagonizado por la «Companya Teatral del Maresme», *The gamer player*, espectáculo ideado por Toni Cots a partir de textos de R.W. Fassbinder, E. Cormann y H. von Kleist y *Es perillós abocarse*, creación de Héctor Malamud e interpretación de «Cosmocomics».

Entre los clásicos, Santiago Rusiñol ha sido objeto del interés de «La Fleca Teatre», compañía integrada por Alfred Lucchetti y Ovidi Montilior en un montaje titulado *Don Tiago i el seu vol*, escrito por Josep Maria Muñoz i Pujol. Producto del «teatro en el teatro», recoge seis monólogos de índole cómica escritos por Rusiñol, interpretados por dos amigos aficionados al teatro, que deciden competir alternando textos con canciones cantadas en directo. Una mínima escenografía, proyectada para posteriores desplazamientos, concentra toda la fuerza de la representación en la actuación de los dos intérpretes, muy aplaudidos por el público.

3. Cataluña, sede de festivales

Como el resto de las regiones, Cataluña alberga un número considerable de festivales, que están contribuyendo al extraordinario aumento de la actividad teatral en sus pequeñas y grandes localidades. Es sin duda el *Festival Internacional de Teatre de Sitges* el que posee una más larga tradición, al haberse llevado a cabo en su XVIII edición. Celebrado entre el 25 de abril y el 4 de mayo, ha contado con la participación de varias compañías extranjeras y españolas, presentando en total alrededor de 30 espectáculos. Entre las compañías extranjeras han estrenado sus creaciones «The Little Garden», de Inglaterra, «Colectivo Isabella Morra» e «El Pantano», de Italia, «Drama», de Yugoslavia, «O Bando Teatro», de Portugal, «Staatstheater Braunschweig», de la RFA, «Théâtre de la Cité», de Francia, «Teatro de Kaposvar» y «Teatro Katona Jozsef», de Hungría, «Teatro Estable Nicoleño», de Argentina y «Taller de Experimentación de Teatro de Objetos», de Méjico; he de señalar que dos de estas compañías, la francesa y el «Teatro de Kaposvar» representaban sus propias versiones de *La casa de Bernarda Alba*. Entre los espectáculos nacionales, se presentaron con carácter de estreno *Doña Elvira, imagínate Euskadi*, de Ignacio Amestoy, interpretada por «Geroa», premio Arthur Carbonell, retirado posteriormente al haberse representado previamente, *El venedor de gelats*, la última creación de Albert Vidal, *Mozartnu*, obra de Iagot Pericot para «Teatro Metropolít de Barcelona», *Fahan 14 años para el año 2000*, de Carlos Borsani, protagonizada por «GAD», *La gatomaquia*, de Lope de Vega, en versión de «Zampanó», *El fetichista*, interpretado por Josep Minguell, «*Clams i Planys de Pere Quarts*», por Montserrat Julió y Albert Balcells, *Simfonia urbana*, creación de «Bufons» y «Ballet Contemporari de Barcelona» con *Blau i blanc*. Asimismo se llevaron a escena otros montajes, ya estrenados con anterioridad, que a lo largo de la temporada habían tenido un gran éxito, como *La taberna fantástica*, de A. Sastre, *El veri del teatre*, de Rudolf Sirera, *Vianants*, de «Vianants Dansa», *La tempestad*, de «La Cubana» o *Gustibelzaren Karabinak*, de «Maskarada», entre otros.

OTRAS COMUNIDADES AUTONOMAS¹⁵

Como ya ha sido señalado en anteriores ocasiones, la oferta teatral en las Comunidades Autónomas, al margen de los dos grandes focos, Madrid y Barcelona, ha aumentado considerablemente en los últimos años. El esfuerzo de las corporaciones locales para dar entrada a espectáculos de teatro en las fiestas patronales o para or-

ganizar festivales de teatro, ha incidido en el surgimiento y mantenimiento de grupos independientes que efectúan estrenos con cierta difusión en la prensa local y ofrecen un repertorio en sus lugares de origen. Raramente consiguen representar sus montajes fuera de sus propias regiones. La creación de los respectivos Centros Dramáticos ha supuesto un paso adelante en este proceso. Al mismo tiempo, se ha producido un destacado esfuerzo por restaurar teatros históricos que habían perdido su primitiva función. Así pues, podríamos resumir sus constantes en:

—Un aumento de la oferta teatral, condicionada principalmente por la celebración de festivales.

—Una destacada incidencia en la vida teatral de la región de los Centros Dramáticos creados hasta el momento, bien con producciones propias, bien con espectáculos co-producidos con algunos grupos de la propia comunidad. Entre éstos, el Centro Dramático Galego, el Centro Dramático de Extremadura, el Centre Dramàtic de la Generalitat de Valencia, el Centro Dramático de Aragón y el Instituto de Teatro del Principado de Asturias.

—La constante convocatoria de festivales y muestras como medio de ofrecer montajes internacionales, obras de compañías del resto del país o de los propios grupos de la región, al público de cada comunidad. A lo largo del año se celebran un sinfín de éstos, tanto en las grandes ciudades como en las localidades más pequeñas. Destacan el *Festival de Teatro Clásico de Mérida*, el *Festival Internacional de Teatro de Granada*, la *Muestra Internacional de Valladolid* y el *Festival de Teatro Clásico de Almagro*.

Sin posibilidad de detenerme a analizar todos los aspectos de este extraordinario resurgir, ni ofrecer la evolución de los grupos de teatro o el esfuerzo realizado por los responsables de los organismos públicos,¹⁶ voy a pasar a comentar brevemente algunos de los estrenos más significativos, advirtiendo que por las limitaciones de espacio, este panorama es sólo un primer paso.

Tomando como punto de arranque las distintas comunidades, querría poner de relieve:

En ANDALUCIA, *Así que pasen cinco años*, de Federico García Lorca, en versión de «Atalaya», una pieza difícil resuelta con un interesante trabajo de escenografía, luminotecnia e interpretación, con la que se unen al interés despertado por esta figura en el cincuentenario de su muerte; *La marquesa Rosalinda*, nueva versión de la obra de Valle, dirigida por Juan Carlos Sánchez e interpretada por el grupo «Esperpento», donde se percibe un trabajo de dramaturgia dentro de las coordenadas de la *Commedia dell'Arte*; *Kar-men*, estrenada a finales de la temporada pasado, última versión de la *Cañen*, de Merimé, con numerosos elementos tomados de la actualidad y cierta ironía hacia los tópicos más arraigados sobre el pueblo andaluz; *El envenenador público*, un montaje sobre la incapacidad del individuo para adap-

tarse a la sociedad en la que vive, a partir de una idea de Juan Maldonado y Alfredo Lombardo; *Don Juan*, recreación del mito de don Juan, que vuelve a tener vigencia en la versión, en esta ocasión, de «Esperpento», bajo la dirección de Pedro Alvarez-Osorio, que realiza un proceso de dramaturgia sobre los donjuanes literarios, buscando revitalizar su figura: *El cruce del Niágara*, galardonada con el Premio Casa de las Américas 1969, un ejercicio teatral en torno a la relación de dos funambulistas, interpretado por «La Jarana»; *Literonautas*, espectáculo de «Los Mongolos de la Muerte», ganadora del premio Hermanos Machado, que plantea una incursión en el mundo de la literatura en un proceso de recreación de mitos.

En ARAGON, *La luna en el charco*, una co-producción de «Tabanque-Imagen 3» con el C.N.N.T.E., dirigida por Antonio Malonda a partir de una idea de Joan Casas, donde se aborda desde una óptica realista la problemática de varios jóvenes, relacionados por su común propósito de llevar adelante un pequeño club cultural: *Tierra de voces*, último espectáculo de «Teatro de la Ribera», presentado en la exposición *Cronicas de juventud*, un trabajo de dramaturgia de Mariano Anós que pretende ofrecer una visión de cuarenta años de poesía aragonesa; y *Un día de libertad*, de Pedro Mario Herrero, obra de carácter pacifista en torno a las acciones de una serie de ancianos contra el ejército que ha sitiado su pueblo, interpretado por «La Taguara».

En BALEARES, *Benet Steve*, drama histórico de Gabriel Sabrañín sobre las germanías en Baleares entre 1521 y 1523, dirigido por Pere Noguera.

En CANARIAS, *Tristeza sobre un caballo blanco*, adaptación teatral de dos novelas de Alfonso García Ramos, *Gaud* y *Tristeza sobre...*, realizada por el grupo «San Borombóm», donde se vislumbra una gran preocupación por llevar a escena las claves de identidad canarias y sus problemas.

En EUSKADI *Doña Elvira, imagínate Euskadi*, de Ignacio Amestoy, un intento de explicar la problemática política y social del País Vasco a partir de la representación de las dos últimas horas de la vida de Lope de Aguirre y el diálogo establecido con su hija, interpretado por «Geroa» y con la dirección de Antonio Malonda: *Las carabinas*, montaje en euskera sobre la emigración vasca durante el período del Carlismo, basada en una novela de Marc Legasse e interpretada por «Maskarada»; *Sangre de toro*, última obra de José María Rodríguez Méndez, alegoría sobre la situación política española, estrenada en Bilbao con música de Miguel García Velasco y coreografía de Julia Grecos; *Euskadifrenia*, irónica y divertida reflexión sobre el carácter y las costumbres vascas y su relación antagónica con el resto de las colectividades del Estado, abordada desde un tratamiento naïf en decorados y anécdotas a partir de una dramaturgia de «Kolektibo Karraka»; y *P-7*, exponente de la implantación del «teatro de imagen» entre los grupos españoles, en este caso en el «Teatro Studio de Bilbao», que, con un fondo musical, ofrece su propia visión de las

relaciones humanas y la elección de la violencia como elemento aglutinador.

En EXTREMADURA, *Alicia en el país de las maravillas*, dirigido por Antonio Corencia, segundo montaje del Centro Dramático de Extremadura, escenificación de algunos pasajes de la obra de Lewis Carroll, a través de un montaje musical, en el que la expresividad se consigue por medio de la utilización de máscaras y luces.

En GALICIA, *Gulliver F.M.*, montaje de corte surrealista, obra de M. Reixa e interpretación de «Artello», donde una serie de personajes, elementos de una emisora de radio, emiten un conjunto de discursos y juicios, aparentemente sin relación, en los que se aprecia una constante ironía sobre numerosos temas de la actualidad gallega: *Ahl Karallo Light*, una presentación irónica y humorística sobre la movida post-moderna con dramaturgia e interpretación de «Máscara 17»; y *A maravillosa historia de Marly, a vampira de Vila de Cruc*, reflexión sobre los límites del teatro y de la realidad, en la adaptación de Manuel Lourenzo de la obra de Carlos Queiroz.

En NAVARRA, *Cuatro mujeres*, una obra de Pamel Gems sobre la problemática de la concienciación y emancipación femenina en interpretación del «Teatro Estable de Navarra», que fue representada en la sala San Pol de Madrid.

En el PAIS VALENCIANO, *Como gustéis*, de William Shakespeare, en versión de Manuel Angel Conejero, director del Instituto Shakespeare de Valencia, una personal visión de Pierre Constand que pone de relieve algunos aspectos no vislumbrados de la obra, como su homosexualidad subyacente, al dirigir a unos jóvenes actores, algunos de los cuales realizaron un excelente trabajo corporal, destacándose Angeles Castilla; *V-36/39*, creación de Edison Valls, para «Ananda Dansa», un exponente del teatro-danza, que muestra la reacción de unos niños ante la guerra civil, recogiendo tradiciones levantinas, a partir de tres cuadros, muy influidos por técnicas cinematográficas, con una sencilla y sugerente escenografía de Carlos Montesinos e idóneo vestuario de Francis Montesinos; y *La primera de la clase*, una reflexión sobre el paso del tiempo, obra de Rudolf Sirera, producida para el «Teatro Estable del País Valencià».

NOTAS

1. Vid. María Francisca Vilches de Frutos, «La temporada teatral española 1984-1985», *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 10 (1985), 181-236; «Aproximación a la temporada teatral española 1984-1985», *Gestos*, I (1985), 173-77 y «El teatro español en los años 80. Tendencias predominantes», *Insula*, 480 (1986), 14-15.

2. Véase a este respecto Eduardo Haro Tecglen «Una inflación», *El País*

(7-IX-1985), p. 5; Lorenzo López Sancho «El Festival de Teatro de Madrid, en perspectiva», *ABC* (31-III-1986) y (2-IV-1986); Alberto Fernández Torres «Competencia desleal: El Festival de Otoño no tiene la culpa», *El Público*, 22 (XII-1985), 60-63; y María Francisca Vilches de Frutos «El Teatro español en los años 80. Tendencias predominantes», *op. cit.*

3. Vid. un tratamiento más detenido del tema en mi artículo de *ALEC* dedicado a la temporada anterior.

4. Hay que poner de relieve el interés del I.N.A.E.M. por la creación de una «Compañía de Teatro Clásico», encomendada a Adolfo Marsillach, cuyo debut se realizó en la Primavera, primero en Argentina, y posteriormente en Sevilla.

5. Véanse los balances proporcionados por la revista *El Público* en relación a Madrid, transcritos globalmente en el número de septiembre de 1986, pp. 62-3.

6. Vid. el interesante artículo de Eduardo Haro Tecglen «El escenógrafo como di-vo», *El País*, (14-V-1986), p. 35.

7. Entre las numerosas actividades promovidas por el C.N.N.T.E, que demuestran la coherencia de sus planteamientos y su labor de cara a sentar las bases para un teatro vanguardista de calidad, he de reseñar sus dos producciones propias, *Los abrazos del pulpo*, de V. Molina Foix, y *Negro seco*, de Marisa Ares; 11 coproducciones con diferentes organismos y grupos de teatro, entre las que querría destacar *Suz o Suz*, de «La Fura dels Baus», *Doña Elvira imagínate Euskadi*, de Ignacio Amestoy, y *Mozartnu*, de Iago Pericot; la continuación de sus ciclos *Joven Escena Libre*, con la participación de «Bao Teatro», «Teatro del Alba» y «Teatro Estudio de Gijón»; *Fronteras del Teatro 85*, que llevó a escena *Vianants*, *Eco*, *P7*, *Las Maletas*, *Las novias* y *La boqueta amplificada*, y *El Ciclo de Autores Españoles Actuales*, con obras de Jesús Alviz, Antón Reixa y «Karraka»; la convocatoria de 16 talleres de investigación y cursos, sobresaliendo en su presentación sobre escena en el *Festival de Teatro Clásico de Almagro*, *Acción*, *movimiento*, *texto: Un trabajo a partir del personaje de don Juan*, dirigido por Guillermo Heras, una recreación a partir de los diferentes donjuanes literarios, y *La profesión de actor*, coordinado por Manuel Angel Conejero; la celebración de una *Muestra de Nuevo Teatro Español* en Modena con representación de obras de «La Fura dels Baus», «Vitore i Gina», «Teatro Estable de Navarra», «Bekereke» y «La Tartana»; una *Muestra de Nuevo Teatro Joven Español*; y la continuación de la publicación de sus dos colecciones, dedicadas al nuevo teatro español.

8. Vid. Alberto Fernández Torres «Balance de la temporada 84-85. Taquilla: 2000 millones», *El Público*, 25 (X-1985), 60-63; S.E. «Auge del teatro español», *ABC* (11-X-1985), p. 75; Rosana Torres «La recaudación de los teatro madrileños aumentó la temporada pasada un 23%», *El País* (5-XI-1985), p. 33. Una valoración diferente de los datos puede encontrarse en Eduardo Haro Tecglen «Lo que indican

las espectadores», *El País* (5-XI-1985), p. 34.

9. Cuando me refiero a este tipo de salas incluyo los teatros municipales (Centro Cultural de la Villa de Madrid y Español), los teatros nacionales (María Guerrero, sala Olimpia y Comedia), los teatros regionales (Real Coliseo Carlos III), los teatros de la Comunidad (Albeniz) y los teatros privados (Alcázar, Bellas Artes, Círculo de Bellas Artes, Calderón, Cómico, Espronceda 34, Fígaro, Fuencarral, La Latina, Lara, Maravillas, Marquina, Martín, Monumental, Pavón, Príncipe Gran Vía, Progreso, Reina Victoria, sala Cadarso, sala El Mirador y sala San Pol.

10. Véase Dru Dougherty y María Francisca Vilches de Frutos «Un lustro de teatro en Madrid 1919-1924», *Siglo XX/20th Century*, 5 (1987-88). Este trabajo reúne parte de las investigaciones que en la actualidad estamos realizando sobre el teatro español del período 1919 hasta 1936.

11. Existe una excelente edición preparada por Mariano de Paco en la colección *Cuadernos de Teatro de la Universidad de Murcia*.

12. Al redactar estas líneas, he tenido la ocasión de presenciar *El médico de su honra*, de Lope de Vega, trabajo que juzgo positivamente.

13. Este apartado de *Opera y zarzuela* ha sido realizado por Elena Santos Deulofeu.

14. Este apartado ha sido realizado por José Ibáñez.

15. En relación a las doctrinas presupuestarias, vid. «1986: El teatro de las autonomías, a marchas forzadas», *El Público*, 34-35 (VI-VIII-1986), 89-108.

16. Espero poder ofrecer la relación de todos ellos en un amplio ensayo publicado como libro que incluirá también el trabajo realizado sobre *La temporada teatral española 1984-1985*, que al redactar estas páginas todavía no ha sido publicado.