



**X^e FESTIVAL DE TEATRE
SITGES**

14-23 octubre 1977

X.è FESTIVAL DE TEATRE SITGES

**Aquest programa ha estat editat
amb la col·laboració de
“LA CAIXA”**

Premi

Santiago Rusiñol

al millor text de teatre.

Premi

Artur Carbonell

al millor espectacle teatral.

14 - 23 d'octubre 1977



Ho patrocinen : Ministeri de Cultura.

Il·lustríssim Ajuntament de Sitges.

El Patronat del Festival de Teatre de Sitges agraeix l'especial col·laboració de:

per VENEÇUELA:

C.O.N.A.C.
FUNDARTE
MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO (Dirección de Cinematografía)
MINISTERIO DE FOMENTO (Dirección de Industria Cinematográfica)
RELACIONES CULTURALES DE LA CANCELLERIA VENEZOLANA
MINISTERIO DE EDUCACION
SERVICIOS GENERALES DEL MINISTERIO DE LA REPUBLICA

per PORTUGAL:

SERVICIO INTERNACIONAL DE LA FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN

per ESPANYA:

CABILDO INSULAR DE CANARIAS (Illes Canàries)
EXCMO. AYUNTAMIENTO DE PAMPLONA (Navarra)

— coberta: *Negatiu*, Oli d'Artur Carbonell.

— coberta posterior: Pintura mural de la façana del Teatre Prado, d'Agustí Ferrer i Pino.

PATRONAT DEL FESTIVAL DE TEATRE DE SITGES

President: Vicenç Ibáñez Olivella,
Alcalde de Sitges.

Carles Candel
Isabel Coll
Josep M.ª Castellet
Salvador Corberó
José Donoso
Luis M.ª Iturri
Enrique Llovet
C. Martí Farreras
Joan B. Mirabent
Josep Montanyès

Rafael Monzó
César Oliva
Jordi Pañella
Jacint Picas
Ramon Planes
Juan A. Quintana
Francisco Sitjà
Josep M. Soler
Jordi Teixidor
M.ª de la Luz Uribe

Representant del Festival de Teatre de
Sitges a Veneçuela: Nicolás Curiel

Exposició Artur Carbonell: Isabel Coll

Relacions públiques: Biel Moll

Prensa: Montserrat Lago

Allotjament: César Verdejo

Col·laboració tècnica:

Lluís Jou
Noemi Hostench
Esther Millán

Coordinació: Vinyet Pañella

Direcció: RICARD SALVAT

Presidència de la Delegació Llatino-americana:
Miguel Otero Silva
Miguel Enrique Otero

PRESIDENT D'HONOR: VENTURA GASOL

Premi SANTIAGO RUSINOL

al millor text de teatre :

JURAT

Josep M.^a Castellet
Jorge Díaz
Enrique Llovet
C. Martí Farreras
Ricard Salvat
Francesc Sitjà
Jordi Teixidor

Premi ARTUR CARBONELL

al millor espectacle teatral :

JURAT

Salvador Corberó
Antonio Gala
Luis M. Iturri
Enrique Llovet
José Monleón
Lauro Olmo
Ricard Salvat



Programació 14-23 d'Octubre, 1977

Divendres, 14, nit

Dissabte, 15, tarda

» » nit

Diumenge, 16, tarda

» » nit

Dilluns, 17, nit

» » »

Dimarts, 18, nit

Dimecres, 19, nit

» » »

Dijous, 20, nit

» » »

Divendres, 21, nit

Dissabte, 22, tarda

» » nit

Diumenge, 23, tarda

» » »

Grup RAJATABLA, de Caracas, Veneçuela:
Señor Presidente, segons la novel·la de Miguel Angel Astúrias.
TEATRO CIRCO DE ARTESANS, de A. Coruña:
Os velhos non deben de namorarse, d'A. R. Castelao.
EL LEBREL BLANCO, de Pamplona, País Basc:
Carlismo y música celestial, de Francisco Larraínzar.
Grup RAJATABLA, de Caracas, Veneçuela:
Señor Presidente, de M. A. Asturias.
GALL GROC, de Sitges, Principat de Catalunya:
El Petit Princep, d'Antoine de Saint-Exupéry.
GRUPO BUENOS AIRES, de Barcelona, Principat de Catalunya:
Crónica de un secuestro, de Mario Diamant.
EL LEBREL BLANCO, de Pamplona, País Basc:
La puñeta, de Jorge Díaz.
DAGOLL DAGOM, de Barcelona, Principat de Catalunya:
Plany per la mort d'Enric Ribera, de Rudolf Sirera.
GRUPO TAIGA, de Santa Cruz de Tenerife, Illes Canàries:
Sé que no són pulgas ni gusanos, d'Alberto Omar.
TEATRO FORNOVI, de Madrid, Castella:
Martes Graso de Carnaval, de Eduardo Benito.
TESPIS PEQUEÑO TEATRO, de Màlaga, Andalusia:
La danza de la muerte, d'August Strindberg.
CARROUSSEL PEQUEÑO TEATRO, de Càdiç, Andalusia:
Misa negra y réquiem de sublevados, de Joaquín Morillo.
CIA. EXPERIMENTAL GENTES, de Barcelona, Principat de Catalunya:
Guinyol i quimera de la ciutadana neuròtica, de Pep Albanell.
KADDISH, del Prat de Llobregat, Principat de Catalunya:
NU/retrat d'un jove de vint-i-tres anys..., sobre textos de K. P. Kavafis.
A BARRACA, de Lisboa, Portugal:
Barraca contra Tiradentes, d'Augusto Boal.
A BARRACA, de Lisboa, Portugal:
Historia de Fidalgotes, y Alcoviteiras, Pastores y judeus, meriantes y outros tratantes sem esquecer suas mulheres y amantes, sobre textos de Gil Vicente.
NUEVO GRUPO, de Caracas, Veneçuela:
Los pájaros se van con la muerte, d'Edilio Peña.

La companyia veneçolana RAJATABLA donarà una conferència il·lustrada, **Veneçuela, presente y futuro**, que s'anunciarà oportunament.

El Patronat del Festival de Teatre estudia la possibilitat d'incloure algun altre espectacle, l'actuació del qual s'avisarà prèviament.

Actes Complementaris

Trobades de Gent de Teatre

El futur del teatre a la Península Ibèrica i a Llatinoamèrica

Josep Albanell
Xesus Alonso Montero
Joaquín Benito
Augusto Boal
Alex Broch
Antonio Buero Vallejo
Carla Cristi
Nicolás Curiel
Jorge Díaz
Antonio Gala
Carlos Giménez
Pilar Enciso
Luis M.^a Iturri
Francisco Larrainzar
Enrique Llovet
José Monleón
Jesús Morillo

Lauro Olmo
Alberto Omar
Edilio Peña
Carlos Porto
Juan Antonio Quintana
Rodolf Sirera
Jordi Teixidor
Per l'Assemblea d'Actors i Directors:
Armonia Rodríguez
Per l'Assemblea de Grups de Teatre Independent de Catalunya: Un representant.
Per l'Assemblea de Teatre de Euskadi: Un representant.
Per l'Assemblea de Treballadors del Espectacle: Marius Gas.
Per el Teatre Lliure: Un representant.

Temàtica: Dilluns, dia 17: La situació del teatre a l'Estat Espanyol i a Portugal.

Dimarts, dia 18: La situació del teatre al Principat de Catalunya i Països Catalans.

Dimecres, dia 19: El teatre a Llatinoamèrica.

Dijous, dia 20: Conclusions.

Lloc: Saló d'Or de Maricel.

Hora: 6.30 de la tarda.

★ RECITAL

LUCIA GUILTZ

Concert de cançons veneçolanes, acompanyada al piano per NINA DE IVANEK.

Divendres, dia 21.

Lloc: Saló d'Or de Maricel.

Hora: 6.30 de la tarda.

★ EXPOSICIÓ

ARTUR CARBONELL

Exposició de dibuixos, olis, cartells i figurins de teatre.

Lloc: Estudi Vidal, carrer d'en Bosch

Horari: 18 - 21 h.

★ EXPOSICIÓ

GRUPO ARTE PRESENTE, de Caracas

Régulo Pérez, Luis Guevara Moreno, Antonio Moya y Alirio Palacios.

Exposició de 40 serigrafies.

Lloc: Sala d'Exposicions de la Societat Recreativa EL RETIRO, carrer d'Àngel Vidal.

Horari: 18 - 21 h.

★ EXPOSICIÓ

LLIBRES VENEÇOLANS

A la Biblioteca Popular «Santiago Rusiñol», a la plaça de l'Ajuntament.

Horari: 10.30 - 12.30, matí.
17.30 - 20.30, tarda.

Llibres cedits per Editorial Monte Avila.

★ Pel·lícules enviades per la DIRECCION GENERAL DE CINEMATOGRAFIA DEL MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO, de Veneçuela, i per la DIRECCION DE INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA DEL MINISTERIO DE FOMENTO, Veneçuela.

Araya, de Margot Benacerraf.

El pez que fuma, de Roman Chalbaud.

Fiebre, de Juan Santana.

Expropiación, de Mario Robles.

Canción mansa para un pueblo bravo, de Giancarlo Carrer.

Cuando quiero llorar, no lloro, de Mauricio Wallerstein.
S'avisarà oportunament la programació.

La X Edició del Festival de Teatre

El Festival de Teatre d'aquest any arriba a la seva desena edició i hi arriba, després de la interrupció d'un any, amb una marcada voluntat de renovació.

Des que va a començar a configurar-se la composició del Patronat del Festival una sèrie de línies d'interessos i de comportaments s'anaren definint. Hi havia en tots nosaltres una clara voluntat de mantenir l'essència del que havia estat el nucli clau del Festival: la seva dedicació a la tasca de descobrir nous valors en el camp de la literatura teatral i dels diversos replans que componen el món de l'espectacle. Aquesta preocupació cabdal es manté, naturalment, en l'edició d'aquest any tot mirant de potenciar-la amb la inclusió de grups i autors que fan la seva feina o escriuen en les cinc llengües que es parlen a la Península i també amb la inclusió de grups pertanyents a les diverses nacionalitats i terres de l'Estat Espanyol i de la Península. Així, comptarem amb la presència de conjunts que no són habituals a les cartelleres de Madrid i Barcelona i que, rarament, actuen fora de la seva nació o regió. D'aquesta manera podrem veure mostres del teatre que es fa a Pamplona, a Galícia, a les Illes Canàries, Màlaga, Cadis, Lisboa i, naturalment, al Principat i a Castella.

Però si bé ens va preocupar de continuar el que s'havia fet fins ara teníem, tots plegats, el desig de donar una nova dimensió al Festival. Ens preocupava de trobar noves perspectives i que es pogués atènyer, també, un cert nivell internacional, element que, d'una manera un xic sorprenent hem aconseguit en un important aspecte. Ni el temps de què disposàvem, ni les nostres possibilitats ens permetien, ara per ara, de fer una veritable mostra internacional. Ens va semblar més útil de centrar-nos en un país concret i determinat, tot dedicant unes sessions monogràfiques al teatre i, per extensió, a la cultura de la nació elegida. Vàrem triar Veneçuela perquè creiem que poseeix una de les dramàtiques més interessants de tota Latinoamèrica i per les possibilitats extraordinàries de futur que posseeix. Aquestes possibilitats quedaren escatides i molt ben analitzades en els col·loquis del CELCIT de Caracas de finals del mes de juliol i en la taula rodona que tingué lloc

a l'Ateneo de Caracas organitzada per l'esmentada entitat.

Una sèrie de gent de teatre entre els que es trobaven Nicolás Curiel, Luis Molina, Orlando Rodríguez, Humberto Orsini, Manuel Galich, Mario Rodríguez Alemán, Juan Carlos Gené, Sergio Arrau, Angel Facio, etc., analitzaren els camins de futur del teatre latinoamericà i de la dramàtica de Veneçuela. Recordem que Humberto Orsini va explicar que el dramaturg argentí Osvaldo Dragún havia profetitzat que dintre de dos a cinc anys hi hauria una gran explosió teatral a Veneçuela. Aquestes paraules ens van recordar unes declaracions, que quatre a cinc anys, endarrera feu Carlos Fuentes a la revista italiana «Sipario» on el gran novel·lista mexicà deia que havia arribat l'hora del teatre per Llatinoamèrica. Em sembla que tan una asseveració com l'altra estan plenes de raó, i que després del gran moment poètic de finals del segle passat i primer quart d'aquest, la novella sudamericana ha assolit la maduresa i riquesa que tots coneixem i ara, a partir dels anys setanta, ha començat a sonar l'hora del teatre. I sens dubte, un dels països on més aviat aquest fet arribarà a concretitzar-se d'una manera esplendorosa serà Veneçuela, per la rica tradició cultural que recolza el moment actual i per la situació de llibertat de què frueixen els creadors d'avui. No oblidem que la majoria d'exiliats que escapa de les dictadures de l'anomenat «cono sud» han anat a refugiar-se a Veneçuela, i això fa sentir, ja, els seus resultats positius i benefactors sobre el món del teatre, del cinema i de la cultura en general.

Posats, doncs, a donar notícia d'alguns aspectes del teatre veneçolà ens ha preocupat, també, de donar informació de l'alt nivell assolit en altres camps de la cultura. Així hem mirat d'organitzar una exposició del grup «Arte Presente», unes projeccions dels films més recents i més importants, un recital de cançons sudamericanes i una exposició del llibre veneçolà.

També ens hem preocupat que Portugal hi fos present, amb una companyia que no havia viatjat mai fora del país i amb el treball de dos homes de teatre de solvència indiscutible i dels que un d'ells, Augusto Boal, por donar-nos un interessant lligam



TEATRO DE ARTE

de

Marta GRAU y Arturo CARBONELL

Presentación en sesión de Gala y patrocinada por la Comisión de Cultura del Excmo. Ayuntamiento y la Delegación comarcal de Educación Popular de la comedia mitológica en 3 jornadas, de CALDERÓN DE LA BARCA :

ECO Y NARCISO

TEATRO PRINCIPAL



6 de Mayo de 1944, a las diez y cuarto de la noche

IMP. FLOTATA-TARRAGA

Cartell d'un dels muntatges d'Artur Carbonell

amb el teatre del Brasil, al qual ha estat vinculat durant llargs anys, fins que fou abocat als camins de l'exili.

Amb tot, la preocupació fonamental que ens ha mogut ha estat la de donar un caire absolutament sitgetà al Festival, que porta el nom de la nostra Vila. Per aquest motiu hem volgut homenatjar dues de les personalitats tan íntimament lligades a la vida cultural de Sitges: Santiago Rusiñol i Artur Carbonell, donat que tan l'un com l'altra s'ocuparen del teatre i un d'ells, Artur Carbonell, en moments difícilíssims de la vida del país. Aquest any hem volgut retre un especial homenatge a la figura i alta personalitat d'Artur Carbonell perquè creiem que hom ha estat molt injust amb la valoració de la seva tasca dintre el món teatral i a la plàstica en general. Artur Carbonell, a través del «Teatro de Arte» que

dirigia amb Marta Grau va omplir un dels moments més dificultosos de l'espectacle teatral barceloní, i el va omplir amb gran sentit del risc estètic i amb l'alegria de l'aventura de crear i de produir espectacles en el sentit més actual del terme al llarg dels negres anys quaranta quan molt poca gent podia entendre'l. Tot recollint algunes de les seves teles, alguns dels seus figurins, decorats i cartells desitjaríem que el públic d'avui retrobés la trajectòria humana i artística d'un dels sitgetans més il·lustres d'aquests darrers anys.

Aquestes són les línies determinants del treball d'aquest any, que voldríem que fos considerat, només, com una prefiguració del que ha de ser el Festival de Teatre de Sitges del futur, el gran Festival de Teatre que tots desitgem per a aquesta Vila.

Ricard Salvat.



CARICATURA DE SANTIAGO RUSIÑOL

Capitell de l'entrada del Teatre Prado, obra de l'escultor Pere Jou.

El teatre a Sitges

Collectivament, les petites poblacions no van rebre de seguida la claror de la Renaixença. Aquell enlluernament fou reservat als cenacles ciutadans. Els habitants dels poblets ignoraren, de moment, l'Oda del senyor Aribau i les poesies del Gaiter del Llobregat. Però surava en l'aire un neguit, una frisança fins a aleshores desconeguda. Caminant a les palpentes, però certament a la recerca d'una ascensió espiritual, amb ganes de fer-se seva una forma de cultura, els sitgetans —l'any 1842— bastiren l'edifici d'un teatre: el que més tard fou conegut pel «Teatre vell», que deu anys enrera encara existia, i on es posà en escena «Don Joan de Serrallonga», «Don Juan Tenorio», «La Passió» i «Els Pastorets».

Més tard es representà molt de teatre en els casinos «Retiro» i «Prado», sobre tot en aquest darrer on, en ocasió de les Festes Modernistes, tingueren lloc dues estrenes a les quals farem al·lusió més endavant. De moment és important de saber que al «Prado» es constituí una companyia d'aficionats denominada «L'Artística», a la que succeí «Lo Rebrot». «L'Artística» representà obres de Pitarra, Camprodon, Feliu i Codina.

Fou en temps de «L'Artística» quan vingué a Sitges, per primera vegada, Santiago Rusiñol. Els aficionats que, pel fet d'ésser-ho, eren gent d'un nivell cultural per damunt del terme mig, sabien bé qui era l'hoste de Sitges i l'acolliren amb tota cordialitat. Rusiñol es trobà bé en aquell ambient, es lligà d'amistat amb aquells homes enamorats del teatre, i a les vetllades d'hivern els de «L'Artística» feien penya a l'entorn del 'autor de «L'alegria que passa». Rusiñol, fins i tot prengué part activa en les funcions dels aficionats. Sabem que intervingué en la representació de «Cinc minuts fora del món», «Celos d'un rei» i «El cantador». No és arriscat d'afirmar que gràcies a aquell caliu, Rusiñol arrelà a Sitges i aquí presentà «La Intrusa» i «La fada». Altra ment, l'alegria hauria passat enllà.

La formació següent, que ja hem esmentat, «Lo Rebrot», tingué per base del seu repertori les obres de la famosa trinitat Guimerà-Rusiñol-Iglésies. El tres autors eren molt admirats, tant pels seus intèrprets com

pel públic de Sitges. Ara, entre Rusiñol i els seus amics s'establí un llaç de fonda simpatia. Ells admiraven el treball de l'escriptor, però aquest, al seu torn, sentia verader afecte pels actors. Rusiñol volgué endur-se'n al «Romea» el primer actor de «Lo Rebrot», Manuel Montfort. Aquest, però, s'estimà més no moure's del seu ambient.

Perquè es veu que els del «Rebrot» ho feien molt bé. «L'escorçó», per exemple, un drama d'Ignasi Iglésies, l'interpretaven amb tant de verisme que en acabar-se el tercer acte el públic s'alçava de la cadira i cridava, indignat: «Mata'l, aquest traïdor!».

La gran aportació que, de Sitges estant, feu Rusiñol al teatre català fou l'estrena, en ocasió de la Segona Festa Modernista, el 10 de setembre del 1893, i al teatre «Prado», de la traducció catalana per Pompeu Fabra, de «La Intrusa», de Maeterlink. La importància d'aquella data és doble: pel fet que Rusiñol acceptés un text que li va presentar Fabra, text que contenia una obra que, si bé ens pot fer pensar en les «Oracions», és cert que queda lluny de l'autor de «El místic», pecant, en tot cas, per altra banda, per excés de contenció; i important també perquè l'idioma de què es valia Fabra, dit des d'un escenari, podia pesar molt en la normalització i l'enriquiment de la nostra llengua.

El cert és que l'estrena de «La Intrusa» va despertar gran expectació. Les cròniques de l'època deien que «...ocupaba la mitad de la platea el todo Barcelona artístico de ley, el que hace arte con sinceridad, y los vecinos de Sitges acabaron de llenar el teatro, formando la gran masa de público, un público sincero, sin influencias extrañas, dispuesto a expresar con sinceridad absoluta sus impresiones».

Amb sinceritat, Melcior Font, en un article a la «Revista de Catalunya», reportava la coneguda anècdota: «Diu que mentre durava la representació, passà un pare amb un nen a la mà, que plorava amb plor inextingible. El pare, en passar per davant del teatre del «Prado», on es representava **La Intrusa**, va dir-li amenaçador: «Si no calles, et faig entrar aquí dins!».

El que quedà, però, és el que va dir-ne Maragall: «...aquella poesia enfermiza se apoderó del público, de todo el público, desde el primer momento, manteniéndole suspenso con escasas intermitencias hasta el sobrecogedor final en que lo levantó en una nerviosa aclamación seguida de atronadores aplausos».

No parlarem ara de l'estrena de «La fala» (14 de febrer del 1897), drama de J. Massó i Torrents, música d'Enric Morera, perquè «La fala» és això, un drama líric, que fuig del terreny on es col·loquen els Festivals que anem a reviu.

Acabem aquesta revista, en al qual hem ressenyat els fets més destacats de teatre en aqueta Vila, amb la representació, al

teatre «Prado», d'«Orfeu», de Jean Cocteau, en la traducció de Maria Carratalà. Fou en la nit del 31 d'agost del 1930. Artur Carbonell en fou l'animador i el director. També, com en la nit de «La Intrusa», el teatre bullia, i no tant sols ploraven els nens dolents, sinó que, a dintre, els crits i xiulets ofegaren la poesia que intentava manifestar-se a l'escenari. Amb tot, ja es tractava d'això: la gresca adversa desaparegué per l'escotilló, mentre que els mots, xops de poesia, perduren.

Aquests són els fets més destacats. Només ens cal desitjar que aquests Festivals d'ara siguin dignes de la bella tradició teatral de Sitges.

Ramon Planes.

Artur Carbonell

Els primers anys del segle XX, l'art va evolucionar d'una manera ràpida i intensa: és el moment de l'afiançament del Cubisme, de l'esclat del Futurisme, de l'existència d'un Expressionisme... Són uns anys de gran importància pel món de les arts. En mig d'aquesta lluita naixerà un home de pau: Artur Carbonell i Carbonell.

Artur Carbonell neix a Sitges en una casa del carrer de l'Illa de Cuba, uns dels carrers de més personalitat de la Vila de Sitges. Es una casa de les anomenades «d'americanos», és a dir: fetes per la gent que tornava amb diners de Cuba. Si mai una casa es pot dir que és reflex de l'home que l'habitava, aquest cas del qual parlem n'és, sens dubte, una bona mostra... Al caràcter tímid, melancònic i somniador de Carbonell li va com anell al dit la casa dels pares que habita. Es sentia plenament identificat amb els seus avantpassats; inclús jo recordo com a mi de molt petita em sorprenia —quan treia el cap per una finestra de les Mercedàries— veure un senyor estirat en una «hamaca» lligada d'arbre a arbre del seu jardí, que o bé llegia, o bé dormia, però que mai, tot i sabent que l'espia, havia alçat els ulls per a somriure'm. Potser estava tip de que li trenqués la pau per ell tan desitjada.

Carbonell, però, també desitjava molts cops trencar-la, aquesta tranquil·litat, i sortir vers la civilització per a conèixer noves coses; ja de molt petit —encara no tenia deu anys—, anà a Madrid per conèixer «el Prado» i les representacions dels ballets russos, que tant èxit havien tingut a París, Londres i Viena.

Són uns anys en els quals es prova de fer canvis dins el teatre. Cap a 1917, Erik Satie, Pablo Picasso i Jean Cocteau, montaren a París el Ballet «Parade», teatre dins el qual participen varietats i Jazz a la vegada que s'incorporen elements Cubistes i Dadaïstes, i que portà una aureola d'audàcia, escàndol i llibertat. Així, doncs, veiem que els anys de l'adolescència de Carbonell són uns anys de canvi, de superació, de redescobriments, que incitava als artistes a anar més enllà de la pintura de caballet i buscar nous oficis, tal com anys més tard li passarà a Carbonell.

En aquesta època Carbonell estudià el batxillerat, i vol començar la carrera d'arquitecte, carrera que tingué que deixar per les assignatures de física i matemàtiques, mentre que en dibuix artístic treia notes immillorables. A partir d'aquest fet es dedicarà de plà a la pintura. La primera exposició en la qual participà, va ésser la que

organitza l'entitat «Els Amics de les Arts», dirigida per Soler i Formant. El títol de l'exposició va ésser «II exposició històrica de l'Art Sitgetà». Estem a 25 d'agost de 1925, el mateix any en què Carbonell estrenava «Hamlet» en una sessió íntima al celler de la seva casa. En aquesta «II Exposició» hi participaren Picasso, Bagaria, Pitxot, Utrillo...

Seguirà fent exposicions per tota la comarca del Penedès, fins que, el 1927, participà a l'exposició inaugural de les Galeries Dalmau amb dues figures que serien reproduïdes a la «Gaceta Literària» i a «La Nova revista». L'any 1929 participa a l'exposició d'Art Internacional...

Carbonell no deixà mai d'investigar. Aquest mateix any 1929 a París va conèixer el «Louvre» i les galeries més avantguardistes de la ciutat del Sena. A més aprofità per a seguir les lliçons que donaven Sacha Guitry i Georges Pitoëff.

Després d'aquesta anada a París tornà a Sitges amb ganes de fer coses noves tan

en teatre com en pintura. Els anys que van de 1930 a 1936, són els anys més interessants de l'obra de Carbonell.

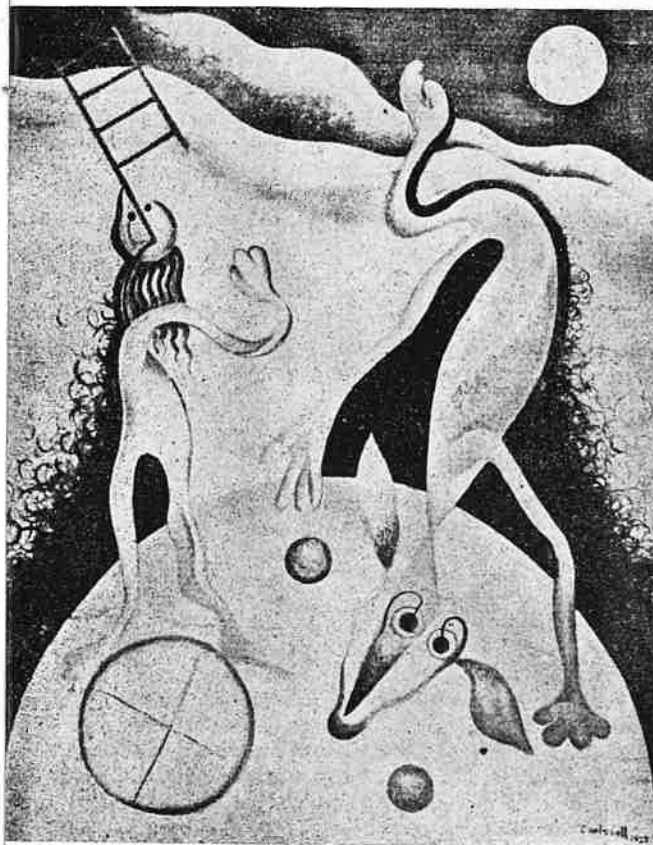
Fins 1950 Carbonell es va anar movent dins un clàssic mediterranisme. Ara coneixerà que el somni es una segona vida, i que pot tenir tanta importància com la vida real. Aquest fet es convertirà en punt de partença de la recerca minuciosa de cada instant amb la intenció de transformar les maneres de sentir i de concebre el món: és l'any que posa en escena «Orfeu», de Jean Cocteau, i és l'any que la seva pintura deixà d'ésser classicista per anar a cercar a les portes del somni la clau de l'inspiració. Es una època en la que del pinzell de Carbonell surt una sèrie molt interessant de pintures que tendeixen cap el surrealisme. Hem de dir que, malgrat les obres d'aquesta etapa siguin avantguardistes, en mantenen dins la tradició de l'escola catalana.

Carbonell seguirà fent exposicions i seguirà viatjant per Europa per a conèixer les arts que ell tant estima. En tornar d'Holanda, Alemanya... posa en escena «Têtes de Rechange», de Victor Pellerin; participa en el primer «Saló d'Independents», dóna conferències al F.A.D. sobre l'evolució de la pintura i la seva relació amb el teatre.

Formà part en aquests anys del grup A.D.L.A.N. (Amics de l'Art Nou). Aquest grup li va organitzar una exposició a les «Galeries Syra», de Barcelona, inaugurada el dia 9 de març de 1933. El detall curiós és que solament estava oberta de 10 h 4' a 12 h 4' de la nit. És un moment molt important dins la vida de l'artista. Tant en l'aspecte pictòric com en el teatral, Carbonell no es conformava amb la cosa fàcil; les seves obres, tant en una art com en l'altra, donen testimoni de la seva aportació dramàtica-pictòrica, reflexe d'una època que serà un graó en el camí de les idees.

En teatre en aquests anys posà en escena Bontempelli, Bernard, Pirandello... En Pintura fa Surrealisme, Fauvisme, Expressionisme... Vers l'any 1935 és quan Carbonell dins «A.D.L.A.N.» té les millors crítiques pictòriques. D'aquest moment tenim unes figures que posseeixen una presència, una densitat humana que va més enllà d'un intent de virtuosisme i que revelen una autèntica emoció.

La primera etapa de la vida de Carbonell es tancarà en que l'art pictòric amb l'exposició de Primavera. De 1936 a 1939, la guerra trencaria tota font d'inspiració de Carbonell.



ARTUR CARBONELL: El Circ.

En acabar la guerra posà en escena al «Casino Prado», «El conte del Llop», de F. Moldar. Al cap de poc temps —3 de gener de 1940— la Diputació Provincial l'anomenà professor de dibuix i de realitzacions escèniques de l'Institut de Teatre.

La primera exposició que farà dins aquesta segona etapa de la seva vida va ésser la que es va inaugurar el dia 4 de maig de 1940 a les «Galeries Pictòria». Hi exposà 12 olis i 6 dibuixos. L'any següent, a les Galeries «Syra» exposa una sèrie de pintures sobre «Ambients de Barcelona». Dins de l'aparent simplicitat que mostrava, Carbonell es feia accessible a tots els públics, sense tenir que defensar-se dels canvis de moda ràpids o bé sense la necessitat de sotmetre's a ella.

És el moment que el seu art, després d'haver anat travessant corrents clàssiques, surrealistes..., li permet una varietat de temes, tècniques i dimensions. Molts cops, però, el seu joc prendrà un accent més patètic i la fantasia li aportarà una emoció més profunda.

Passaren uns anys en els quals Carbonell deixà la pintura una mica de banda, per a dedicar-se molt més al teatre. Fins l'any 1945 no fa cap exposició. Aquest any a les Galeries «Xarmeda» ens donarà una visió de totes les seves possibilitats en el camp de la pintura: bodegó, retrat, paisatges, il·lustracions i dibuixos. Exposició organitzada per «L'Amic de les Arts».

Cada setembre tenien lloc a Sitges les «Festes Setembrines», espectacle on tot hi cabia; era la mostra de l'incansable impuls artístic d'en Carbonell que el mourà a cercar distraccions més audaces.

L'espectacle que es feia, cada any el mes de setembre era totalment dirigit per Carbonell i alhora que dirigia feia els decorats, dissenyava els models dels actors i de les actrius, etc... Es pot ben dir que era tot obra d'en Carbonell.

Aquestes festes el feien molt popular a la Vila de Sitges, més que no pas la pintura; la gent el recorda per aquestes «festes setembrines», festes que hi participava tot el poble de Sitges.

L'any 1947 se'n va a Madrid a fer-se càrrec dels diorames i objectes que l'Institut de Teatre de Barcelona aportava a l'Exposició de Teatre Espanyol.

El teatre absorbeix ara quasi per complet la vida de Carbonell; pinta cada vegada menys, trobem alguns retrats fets dins el any cinquanta que segueixin tenint tota la seva aspiració cap a la puresa i sinceritat que tenien els realitzats els anys 30.

L'any 1957 faria el seu últim muntatge teatral.

Els anys seixanta són anys de repós dins la vida de l'artista, anys que comença a perdre les forces a causa d'una llarga i progressiva malaltia.

El dia 12 de desembre a de 1971, a 3/4 d'onze de la nit se li fa un homenatge al «Casino Prado», amb motiu d'haver-se-li concedit la medalla del mèrit de l'Institut del Teatre. També va rebre la Medalla d'Argent al mèrit cultural de l'Ajuntament de Sitges.

El dia primer d'abril de 1973, Carbonell moria a Sitges, i amb ell acabava tota una època que encara és enyorada pels que la van conèixer.

Isabel Coll.

* * *

De Teatre; Frigorífics i altres coses supèrflues

Intentar vendre teatre, en aquest país nostre, és com intentar vendre frigorífics a Groenlàndia.

Em direu potser que els frigorífics que s'ofereixen no funcionen, o que hi ha una competència excessiva, o que el mercat està saturat, o que la inflació ha minvat el poder adquisitiu de la parròquia. No res, fred.

Em parlareu potser de la manca de promoció, o del fet que els models poden ser antiquats. Fred, fred!

Pensareu potser que el problema està en els esquimals mateixos: són gent d'una cultura molt peculiar. Per exemple, en lloc d'ulleres de sol de vidre fumat, com tothom, es posen una mena de semiesferes amb una escletxa. Doncs no, res de tot això no explica perquè és tan enravenxinadament difícil.

El problema, diguem-ho sense embuts, és que a Groenlàndia, un frigorífic és un article absolutament superflu.

Em direu potser que certs venedors, amb sort o més eixerits, aneu a saber, hi han fet l'agost, venent frigorífics a Groenlàndia. I jo us hauré de replicar que una flor no fa estiu, amic meu, i molt menys a Groenlàndia. El qui us parla us en podria explicar de tots colors, d'estius sense flors a Groenlàndia. I això que no es pot queixar: un any la flauta li va sonar per atzar, sabeu? Deixem doncs les excepcions de banda i quedem-nos amb la regla ben confirmada.

És penós d'admetre, ho sé, tanmateix, cal fer el cor fort. Au, conformeu-vos, i no em mireu de mal ull. Al capdavall, quan us dic, amic, no us feu il·lusions, vendre frigorífics a Groenlàndia no serà mai negoci, us estic obrint

els ulls a la realitat. Ara, si voleu perdre bous i esquesques... precisament tinc una obra al calaix, i en sembla que...

Au, bon vent! I si prop de l'afany de lucre us quedava espai per a un bri d'amor a l'art, us diré que no us amoïneu, i que tot arribarà. Les circumstàncies canvien, sabeu? Fins i tot el clima. Algun dia, a Groenlàndia, l'estiu serà de debò, amb flors, i violes, i romani, i tot. No cregueu, però, que arribi mai a fer tanta calor que tothom en vulgui, de frigorífics, no. És més, els esquimals s'hi afeccionaran de mica en mica. Primer caldrà canviar alguns esquemes, mentals i dels altres, i hauran de comprendre que vivim per a les coses supèrflues. Sí, sí, ja ho sé que de vendre coses supèrflues en sabeu un niu, sí... Però desenganyeu-vos d'una bona vegada: a Groenlàndia, vendre frigorífics, no serà mai negoci, ja us ho he dit. Tanmateix, de frigorífics, els esquimals en tindran, en podeu estar ben segur. Sempre n'han tingut, d'altra banda. Pocs, improvisats, modestos, antiquats, simples neveres, si voleu.

Ara, quan vulguin frigorífics de debò, d'aquells moderns, d'aquells que dignifiquen una cuina i que un hom ensenya orgullosament als veïns, d'aquells que un hom posseeix simplement per plaer, també podeu estar segur que, aleshores, tampoc serà negoci vendre frigorífics a Groenlàndia. Serà un servei públic, em compreneu el sentit de la paraula?

Què? Una inversió a llarg termini? Ara? No em feu riure! Ara, ara ja és massa tard!

Jordi Teixidor.

«SEÑOR PRESIDENTE»

«Señor Presidente», no es una teatralización de la novela homónima de Miguel Angel Asturias, sino un trabajo libre inspirado en la misma. Hemos extraído del texto original, el tema central de la novela, conservando la columna vertebral del argumento y sus personajes principales. Partiendo de esta base hemos intentado realizar un trabajo teatral sobre el fascismo latino-americano, los mecanismos del poder y las dictaduras de nuestros Continentes. Hoy más que nunca, el tema está vigente. Con ligeras variantes (el perfeccionamiento y la sofisticación de los mecanismos represivos), el panorama continúa siendo el mismo, el retardo social, la asfixia política y la injusticia económica.

«El Señor Presidente», representa el símbolo y brazo ejecutor de ese sistema. Su imagen puede ser claramente reconocida en cualquiera de los actuales dictadores de América Latina.

La acción ha sido concentrada en un solo espacio: La Sala de Banquetes del «Señor Presidente». El folklorismo desaparece y es a través de la intimidad doméstica del Dictador, donde podemos representar y denunciar rigurosamente los mecanismos utilizados para el ejercicio del poder.

La acción «realista», ha dado paso a un doble juego: La historia es representada por el servicio doméstico del «Señor Presidente». De esta forma los actores asumen una doble caracterización; representan las circunstancias individuales de los personajes de la novela (Camila, Canales, Cara de Angel, Vázquez, etc.) y son al mismo tiempo los miembros de un cuerpo social al servicio del «Señor Presidente». Dentro de esta estructura luchan por liberarse y surgen entonces todas las contradicciones, tanto individuales como colectivas.

La República donde el «Señor Presidente» es

el «Gobernante Constitucional respaldado por el Departamento de Estado», es simplemente esto: Una Sala de Banquetes con un «servicio humano», del que puede disponer libremente mientras sea fiel a los intereses de los auténticos patronos. Las traiciones, fugas, muertes, rebeliones, corrupciones y asesinatos, llegan a su climax y obtienen plena justificación cuando, al final de la obra, el «Señor Presidente» envía al doble de Cara de Angel (su hombre de toda confianza a quien acaba de condenar) a una misión al «Gran País del Norte». El pequeño Patrón tiene que rendirle cuentas a los verdaderos propietarios del negocio.

El montaje y las interpretaciones tratan de crear la atmósfera de miedo y silencio que origina la muerte. La muerte es como un hecho diario. La muerte como respuesta a cualquier intento de reivindicación humana.

En nuestros pueblos oprimidos y subyugados la alegría es un acto interior, una esperanza que aún no se ha perdido. A su alrededor reina el orden establecido y la amenaza permanente.

Durante la obra, el «Señor Presidente», marca los cambios de acción (los cuales controla) con una pequeña campana. Estos cambios incluyen la persecución de sus enemigos, la violencia y traición entre sus gobernadores y el servilismo de sus colaboradores, etc.

«El Señor Presidente», sabe que hay algo que se escapa a su poder y esto lo llena de miedo. El también espera que sus amos toquen la campana llamándolo al orden.

La música, expresión popular difícilmente reducida al silencio, está presente en la obra como un elemento de transgresión humorística. La canción popular desmistifica con su ironía el orden feliz anunciado por el «Señor Presidente».

RAJATABLA



TEATRO CIRCO DE ARTESANS
A Coruña, Galiza.

Dissabte, 15, 6,30 tarda

Teatre PRADO

Os vellos non deben de namorarse

de A. R. Castelao

Interpretació:

Xan M. López Eirís
José Manuel Vázquez
Manuel Lourenzo
Leni Rilo
Charo Barrio
Amparo Gómez
Luisa Merelas
César Menéndez
Anxos L. Oliver
Antón Lama-Pereira
Pablo Menéndez

realització
posta en escena
TEATRO CIRCO

dramaturgia

I

direcció

MANUEL LOURENZO

Equip Tècnic:

Xaquín Marín
Xoan González
Anos I. Oliver
César Menéndez
Armando Herrero
Xosé F. Fernández
Xan M. López Eirís
Miró Casabella

O 14 de agosto de 1951 estrenábase en Buenos Aires OS VELLOs NON DEBEN DE NAMORARSE, única peza teatral de Castelao, considerada clásica no teatro galego. O autor declarara daquela que a súa obra fora «maxinada por un pintor e non por un literato»; daí que ha posta en escena, dirixida polo propio Castelao, agarimara especialmente a parte plástica, o que había na peza de pintura animada, de dibuxo cooreado en movemento.

Orabén, a pouco que se mire, no fondo deste magnífico deseño, latexa un drama autente: o das xentes das nosas aldeas, que sofren nas súas carnes, día a día, o asoballo do cacique.

Teatro Circo coidou que compría desvelar este drama da vida e da morte, aínda que se perdera esa parte espectacular ou trocara de signo, entendendo que así pagaba un tributo doado ao pensamento teatral do autor, que aínda sigue vixente.

Nin sería posíbel nin tería sentido repetir a experiencia impar do estreno, acontecido hai cáseque corenta anos. Mais compría, endebén, tirar do esquecemento al gúns aspectos merecentes de pasar a un plano superior.

Cáseque pode decirse que non hai grupo galego que non puxera algunha vez OS VELLOs. Existe unha tradición á que se suma hoxe TEATRO CIRCO. E faino, sabedor da súa responsabilidade ao se enfrentar con unha obra que xa é parte da nosa cultura colectiva.



Carlismo y música celestial

de Francisco Larraínzar

UNA APROXIMACION AL CARLISMO

«Carlismo y música celestial» no pretende ser una historia del carlismo, y menos un alegato a su favor o en su contra. El autor, que no es carlista, ha encontrado en los innumerables textos sobre este movimiento, juicios los más extremados y contrapuestos, como suele ocurrir al historiar cualquier enfrentamiento entre adversarios de la misma vecindad. Y tirando, tirando de los dos hilos extremos, ha sacado la conclusión de que el laberinto carlista (con su ya siglo y medio de existencia), tiene su arquitectura más o menos oculta, pero suficientemente bosquejada para guía de forasteros curiosos.

Y esto es lo que ha querido hacer «Carlismo y música celestial»: sacar a la luz de las candelas lo que podría ser el perfil interior, la doble silueta del carlismo, desde su nacimiento hasta hace pocos días. Con esa intención, y tras las primeras escenas de la Corte, en las que se ironiza sobre su posible nacimiento de la lucha entre dos ideologías (más que entre dos dinastías), se presenta el movimiento popular como defensor de los fueros y libertades del campesino —«en el principio estaba el fuero»—, frente al centralismo liberal de corta visión. Y al alimón con él, ese otro carlismo paralelo, el de las camarillas que utilizan la lucha del pueblo buscador de libertades para defender sus intereses amenazados en años de cambios y revolución; terminando el primer acto con la primera guerra carlista, en cuya génesis aparece la originalidad mayor de la causa tradicionalista, el ser «intrínsecamente foral», junto a la constante traición de sus dirigentes que provocan la guerra o hacen la paz según convenga a sus provechos egoístas.

En el segundo acto, y cuando el carlismo pierde su protagonismo, mezclando con otros fenómenos ascendentes

en España, y/o cuando cae definitivamente en manos de la línea aristocrática y espúrea, se ha hecho hincapié en la pérdida progresiva de la personalidad de nuestro pueblo, y en los nuevos intentos carlistas de lucha armada o acción parlamentaria por recuperar aquélla; junto a otros sucesos contemporáneos que absorben y desvanecen al carlismo, tales como el abusivo centralismo de Madrid (con ritmo de chotis zarzuelero), la samba de los alternantes cambios de gobierno tan típicos de nuestro siglo XIX, la elección de don Amadeo de Saboya con la conclusión explícita del pretendiente carlista, y el silencio impotente del campesino ante la dictadura del cacique local o nacional. Se llega así a la decisiva participación del carlismo en la guerra civil del 36 y por los viejos y conocidos motivos a los que alude el título de la obra con eso de la «música celestial»; para terminar prudentemente con un alcance, apenas insinuado, de los últimos acontecimientos que todavía están calientes entre nosotros.

Hecho con amor, el que pedía Unamuno para estudiar el carlismo, este trabajo que el espectador contempla hoy, servido por el esfuerzo calidísimo (de calidez y no menos calidad) de El Lebré Blanco, no quiere ser más que una aproximación ni demasiado respetuosa ni tampoco desapasionada, y quizá por eso mismo incompleta y parcial, al talante de este fenómeno tan complejo como intrigante que es el carlismo de nuestros mayores.

Doctores tiene el partido, pero el autor sospecha que su trabajo no anda muy lejos de la tesis que sustenta hoy la fracción mayoritaria del movimiento carlista. A ellas se remite para curarse en salud y ¡ahí se las den todas!

Fco. Javier Larraínzar.

CRONOLOGIA CARLISTA

1833. Muere Fernando VII. María Cristina rege y su hija Isabel II proclamada reina.

— Primer levantamiento en Talavera de la Reina (Toledo) en favor del infante Carlos Isidro, primer rey carlista con el nombre de Carlos V. Otros levantamientos en toda la península. Santos Ladrón de Guevara en Navarra.

— Zumalacárregui es nombrado jefe militar en el país vasco-navarro.

1834. Los carlistas dominan las provincias vascas, pero no sus capitales.

— Sistema de represalias que hace de esta guerra una de las más crueles.

— Don Carlos entra en España.

— Comienza a relacionarse la causa de don Carlos con la defensa de los fueros.

1835. Muere Zumalacárregui en el sitio de Bilbao.

— Cabrera es nombrado jefe del Bajo Aragón. Pronto fusilarán a su madre.

1836. El general Gómez inicia la vuelta carlista a España.

1837. Victoria carlista en Oriamendi. Roban a los ingleses vencidos la música del famoso himno.

— Frustrada «expedición real» de don Carlos a Madrid, llegando hasta las tapias del Retiro, y vuelta al norte.

1839. Maroto, nuevo jefe carlista del norte, pacta con Espartero el Convenio de Vergara, que pone fin a la guerra en Vascongadas.

1840. Entrada de Cabrera en Francia y fin de la guerra.

1841. Espartero decreta la abolición de los Fueros.

— Ley paccionada para Navarra.

1845. Carlos V abdica en su hijo Carlos VI conde de Montemolín. Se inicia la evolución del carlismo.

1846-47. Comienzo de la 2.ª guerra carlista, llamada «dels matiners», los madrugadores. Escaramuzas fracasadas en el país vasco.

1848. Vuelve Cabrera y obtiene algunas victorias por tierras catalanas.

1849. Cabrera, herido y acosado, repasa la frontera, y acaba esta guerra.

1857. El Ministerio de Instrucción de Madrid ordena que la enseñanza se imparta en castellano.

1860. Fracasa el levantamiento del general Ortega para proclamar a don Carlos VI. Este es capturado y obligado a renunciar a sus derechos. Desterrado en Francia, se desdice de su renuncia forzada.

1861. Muere misteriosamente don Carlos VI, su esposa y un hermano. Se habla de envenenamientos.

— Le sucede su hermano don Juan III, de ideas liberales y muy alejado del carlismo.

1868. Triunfa la revolución, llamada «la gloriosa».

— Las filas carlistas se llenan de infiltrados, conservadores e integristas de la burguesía católica. El carlismo controla más de 100 periódicos.

— El pueblo va perdiendo su protagonismo y se desvirtúa el espíritu de la causa carlista, en manos ahora de los infiltrados Aparisi y Guizarro, Nocedal, Navarro Villoslada, etc.

1869. El pretendiente carlista es marginado, tras no aceptar la proposición de Prim y Sagasta de ser rey en lugar de la depuesta Isabel II, pero ofreciendo la corona a la sanción del sufragio nacional.

— Es traído don Amadeo de Saboya.

— Los carlistas recaudan fondos para echarse al monte, aunque obtienen 20 escaños en el Parlamento.

— Fracasa en Pamplona y otros lugares una intentona de sublevación.

1872. Don Carlos VII, el más mitificado de los reyes carlistas, ordena el alzamiento en toda la península. Entra en España por Vera del Bidasoa.

— Restablecimiento de los fueros para Aragón, Valencia y Cataluña.

— Derrota carlista en Oroquieta, y don Carlos huye a Francia.

1873. Auge de la 3.ª guerra carlista.

— Don Amadeo de Saboya abdica. Se proclama la 1.ª República Española.

— Don Carlos vuelve por Dancharinea y convierte a Estella en corte y capital del carlismo.

— Batalla y victoria de Montejurra. Los carlistas organizan más de 22 hospitales.

1874. Nuevo sitio de Bilbao, que nunca tomarán los carlistas.

— Conquista de Cuenca, que abandonan a los cuatro días.

— Restauración de la monarquía borbónica en la figura de Alfonso XII. Los infiltrados en el carlismo, y la Iglesia, apoyan al nuevo rey, abandonando su apoyo al carlismo. También Cabrera desde Inglaterra reconocerá a Alfonso XII.

1875. Victoria carlista en Lácar.

— Don Carlos VII jura los fueros vascos en Guernica.

— Don Alfonso XII en Navarra.

— La Universidad de Oñate ha concedido en dos años 45 títulos académicos.

1876. Primo de Rivera conquista Estella y finaliza la 3.ª guerra carlista.

— Don Carlos pasa a Francia diciendo: «¡Volveré!». Le siguieron 10.000 voluntarios.

— Abolición definitiva de los fueros.

1893. Muere doña Margarita de Parma, la reina más amada de los carlistas.

1897. Acta de Loredan: Principios básicos del carlismo. Tono integrista.

1909. Muere don Carlos VII. Le sucede su hijo don Jaime de Borbón.

— El «jaimitismo» dura 22 años y se produce una apertura hacia posiciones más liberales y federalistas. No obstante, se unen al carlismo nuevos infiltrados integristas que chocarán con el monarca.

1918. Escisión «mellista» dentro del partido.

1923. Dictadura del general Primo de Rivera.

— Continúa en el movimiento carlista la vieja influencia de los Balmes, Donoso, Nocedales y Mella, alejándose del sentimiento del pueblo, al que convierten en defensor del Trono y del Altar.

— Pero el titular carlista, don Jaime, se opone a la Dictadura.

1930. Los carlistas elaboran el proyecto del Estatuto de autonomía para Cataluña. Las éi-

tes del partido atacan a don Jaime y redactan en Madrid un manifiesto con sabor a «antiguo régimen».

1931. Proclamación de la 2.ª República española.

— Muere don Jaime, empecinado soltero, y le sucede su tío don Alfonso Carlos, octogenario que hace retroceder al carlismo a posiciones de ultraderecha y de fanatismo religioso, deteniendo la evolución carlista.

— El nuevo rey rechaza la República que en principio había aceptado su antecesor.

— Retornan a la causa los mellistas y otros integristas alfonsinos, que controlan fuertemente el partido.

— Mitin en Pamplona contra la República

— Estatuto de Estella, preparado con los nacionalistas, pero más derechista y clerical que el catalán del año anterior.

1932. Nuevo Estatuto que se vota en Pamplona. Los carlistas en contra, apartándose de los demás partidos vascos. La camarilla dirigente ya está conspirando contra la República.

— El partido carlista se llama ahora «Comunión Tradicionalista».

1936. En enero, don Javier, sobrino y sucesor del regente don Alfonso Carlos, aprueba un decreto de corte integrista aunque con timidasimas exigencias forales.

— En junio, Fal Conde, el dirigente de la causa carlista, coordina con Mola, cerebro de la conspiración militar, la acción de las milicias

carlistas con los militares que se van a sublevar.

— 100.000 requetés colaboran en la sublevación, con el pretexto de que la República persigue a la religión y la Iglesia.

1937. Franco, jefe único de los rebeldes, publica en abril el Decreto de Unificación de carlistas y falangistas (FET y de las JONS), por encima de las opiniones de ambos. Fal Conde está a punto de ser fusilado, y el falangista Hedilla es encarcelado.

— Don Javier denuncia públicamente el fascismo franquista.

1952. Proclamación de don Javier como jefe de la dinastía.

1957. Don Carlos Hugo de Borbón y Parma comienza su actuación público-política en España para realizar la tarea de renovar el carlismo. Misión que hace con la doble representación de ser rey de los carlistas y presidente del partido, al abdicar don Javier en él todos sus derechos.

— Queda separada del carlismo el ala derecha e integrista, presidida por don Sixto, y que desde 1932 ocupaba los puestos de dirección.

1968. Expulsión de España de la dinastía carlista.

1971-72. Congresos del partido en Francia.

1976. Don Carlos Hugo llega al aeropuerto de Barajas, pero es detenido y obligado a volver al exilio.

— Sangrientos sucesos en Montejurra, todavía no aclarados oficialmente, y protagonizados por la facción que dirige don Sixto.

juicio personal e intransferible quien lo juzgue. Esa es su misión, su participación en el espectáculo.

El Lebril Blanco ha pretendido crear un divertimento lúdico sobre un tema que está ahí, candente, un divertimento festivo, porque el teatro ha de ser juego, fiesta.

Hemos pretendido recoger los tratamientos teatrales y encajarlos en cada uno de los periodos, pero por un método deductivo, no apriorístico. Desgraciadamente estos últimos 150 años dan abundantes posibilidades de multiplicidad de tratamientos. Esperpento, bufo, realismo práctico, decimonónico, distanciamiento defendido por Brecht, teatro circo, comedia musical, incluso aquel tratamiento, tan español, utilizado en el género zarzuelero.

La obra da juego, y la mezcolanza sirve para sorprender más si cabe, subrayando los pasajes que merecen ser tratados de forma diferente.

No existe unidad de acción, ni de tiempo, ni de lugar, las normas clásicas que sirvieron a un teatro que interesó en un momento histórico, coartan

las posibilidades imaginativas de cualquier autor. Los espacios escénicos han de servir de igual manera de alcorque de rey que de plaza de pueblo, de oficina ministerial o de cumbre de Montejurra, así de simple y así de complicado.

Pretendemos que queden en la memoria de muchos las ideas más profundas de la historia que contamos. La Alfonso Ortiz compuso 12 canciones que yo me atrevería a denominar de culinarias, útiles y pegadizas: baladas, alegres, sátiras musicales.

En la orquesta, Ardaiz (órgano), Rojo (batería) y el propio Ortiz en la guitarra acústica.

El vestuario es del grupo, después de una composición de bocetos que sobrepasaron, con mucho, los dos centenares.

Sagrario Azpilicueta es quien manda en la luz y el sonido, e Ignacio Aranguren quien me ayuda en la dirección.

Ahí está. El resultado quedará a juicio de ustedes. Lo que no ha faltado es intención de agradar.

Valentín Redín.

* * *

EL PETIT PRINCEP

GALL GROG,
del Casino Prado, Sitges

El petit Príncep

d'Antoine de Saint-Exupéry

(un conte per la gent gran)
Traducció al català de Joan Xancó

(Els drets d'autor d'aquesta obra han estat cedits gentilmente per l'editorial Lala, S. A., carrer Constitució, 18-20 (Barcelona).

Diumenge, 16, 10,30 nit

Teatre PRADO

«El Petit Príncep», puja a un escenari per descobrir-nos de nou —però d'una manera diferent— la seva visió de l'univers i de les coses menudes, el seu recorregut voltat de situacions ben especials i diferents però que, en definitiva, són poesia de quelcom que ens toca ben a prop, i que també nosaltres hem de trobar en el nostre camí: la vida tan farcida d'actituds, moltes vegades incomprensibles o, fins i tot, inacceptables que potser massa sovint ens limiten la visió més neta i clara de les coses...

I és que «El Petit Príncep» té tota la ingenuïtat però també tota la força posada en els seus mots.

No cal avergonyir-se de la ingenuïtat, si aquesta té la raó que ha tingut i tindrà sempre «El Petit Príncep», i és per la seva força inqüestionable que ens hem decidit a pujar-lo damunt de l'escenari. Creiem doncs que el text és prou vàlid i prou ample com per cercar-li dimensions diferents amb eficàcia...

Si ho hem aconseguit no ho sabem; la nostra feina ha tractat, en realitat, d'acompanyar senzillament i amb respecte el text i no ha volgut, a consciència, redescobrir-lo pretenciosament amb formes diferents.

Queden, en definitiva, forces coses del text que serà bó, que entre tots tornem a escoltar i recordar, i que ens faran, al menys per una estona, enfilars amb més alçaria les nostres perspectives quotidianes...

NOTAS

AL

MONTAJE



Si el teatro ha de ser popular: «recoger los intereses del pueblo, subirlos a las tablas para que sirvan de meditación y divertimento del propio pueblo», «Carlismo y Música Celestial», que cumple perfectamente con la definición propuesta, lo es.

Porque recoge un problema del pueblo, un problema que está ahí desde casi siglo y medio; lo juzga, lo desmenuza, lo presenta y trata de que sobre él se medite aunque no se llegue a conclusión alguna, sino que ha de ser el espectador, cada espectador tras un

Cristina Güell
 Ricard Vila
 Josep M.^a Carbonell
 Montserrat Curtiada
 Maria Guillen
 Josep M.^a Coll
 Sunsi Tort
 Rata Coll
 Mireia Coll
 Jordi Milan
 Maribel Roldan
 Flori Coll
 Mercè Comes
 Magda Coll
 Josep M. Picas
 Sam Barrachina
 Toni del Campo
 Vinyet Carbonell
 Marga Berenguer
 Carles Candel
 Esther Pereira

Música original de:
 Jordi Guardans

Músics:
 Jordi Guardans
 Janio Martí
 Jaume Llorià
 Antoni Vilches

Regiduria:
 Rosa Rodrigo

Assessors:
 Maria Dolors Vilalta

Equip tècnic:
 Carles Guillen
 Josep M.^a Borràs
 Nuri Camps
 Xavier Gimeno
 Josep M.^a Lluís
 Juli Carbonell
 Montse Puig

Llums:
 Isidre Pañella

Escenografia i Vestuari:
 Gall Groc

Direcció i Montage:
 Gall Groc

HISTORIAL DEL GRUP

El grup es formà fa aproximadament dos anys, si bé tots els components han anat variant, a excepció de quatre o cinc d'ells, que han format part sempre del mateix.

Els seus membres tenen procedències molt diverses; uns quants s'hi han incorporat recentment, i aquesta serà la seva primera experiència com a actors, per més que, anteriorment havessin portat a terme altres activitats paral·leles, com dansa, música, expressió corporal, etc. Altres membres posseeixen ja una experiència teatral, perquè han treballat en grups professionals, experimentals, televisió, etc.

Els treballs del grup han estat sempre un treball col·lectiu, improvisant en els assaigs, extreient-ne el que semblava més interessant. No existeix una direcció pròpiament dita, però sí que hi ha qui ho supervisa i valora les decisions de la resta dels components.

Els muntatges realitzats fins ara han estat de temes diversos, però seguint sempre la mateixa línia.

La primera obra representada fou **La cantant calba**, de Ionesco. Seguidament es muntà un espectral sobre textos de Sant Joan Evangelista, d'una gran bellesa plàstica, que donava una gran importància a la il·luminació i a la música. Es va representar més tard, a l'església de Sitges, **El poema de Nadal**, de Josep M.^a de Sagarra, adaptat per Albert Vidal. Posteriorment, va ser una ridiculització-paròdia de **La Verbena de la Paloma**, en play-back, espectacle divertit, amb gran color i amb la participació del públic.

Hem decidit el muntatge actual de **El Petit Princep**, de Saint-Exupéry, perquè el considerem denunciació de la societat buida i complicada en la qual vivim.

* * *

GRUPO BUENOS AIRES
 Compañía Teatral Independiente

Dilluns, 17, 9,45 nit
 Teatre PRADO

Crónica de un secuestro

de Mario Diamant

E L E N C O

Martín	CARLOS MANZONE
Pedro	DARDO GOMEZ
Morel	CARLOS LASARTE
Disposició escènica	ZULEMA CIORDIA
Vestuario y maquillaje	JUANA MARIA IBARRA
Administración	OSVALDO CALATAYUD
Asistencia de dirección	SILVIA PATANIAN
Dirección	ALFREDO ALVAREZ

¿Cuál es el límite entre la culpabilidad y la inocencia? ¿Cuáles las distancias que separan la seguridad de la protección? Entre cualquiera de esos campos un margen amplio de relatividad y angosta elección obliga a los individuos a guardar un angustiante equilibrio.

La situación límite de un secuestro enfrenta a dos hombres sobre ese delicado filo de navaja y dos formas de vida se definen y se defienden exponiendo sobre el tapete las contradicciones del sistema en que habitan.

En un ámbito sórdido, al margen de las reglas instituidas por las convenciones sociales, secuestrado y secuestrador deben enfrentarse a ellos mismos

y, fuera de las seguridades y amenazas de las leyes solventar una respuesta a sus propias vidas. Fiscales y jueces de sí mismos, enfrentan la rigurosidad de un espejo que revela como culpables muchas de las actitudes cotidianamente admitidas y, al mismo tiempo, muestra la hipocresía de una sociedad donde las imágenes pueden servir para disimular las más lastimosas lacras.

Una temática como esta podría servir al simple panfleto político; pero la obra pretende más: enfrentar a cada espectador con sus propias contradicciones y promover una definición.

Alfredo Alvarez.



Plany en la mort d'Enric Ribera

de Rodolf Sirera

A MENA DE PRÒLEG

Mai no he estat partidari d'afegir a les obres explicacions gratuïtes o inútils digressions, que podien estalviar-se massa sovint, car pense que açò és, per una banda, una manera de subvalorar la intel·ligència del lector, o, per l'altra, de confessar la pròpia incapacitat per expressar-hi, per mitjans exclusivament teatrals, allò que hom volia dir de bell antuvi. Mai més que no ara, quan hi sóc sapficat, comprenc allò que va respondre el Beckett a la pregunta: «Què hi voleu dir»: «Justament allò mateix que he dit». Aquest problema hi és, però, molt pregon, i tot aquell que treballa habitualment teatre sabrà el que vull dir: aquells col·loquis de sempre, on la pregunta primera és l'esmentada, malgrat que la resposta, ací i ara, entre nosaltres, no pot ser la mateixa!

Tot això ve a propòsit dels meus dubtes, en tornar a llegir aquest plany que ara us presente. I els dubtes surten no d'alguna de les dues possibilitats que abans us referia, sinó més bé del caire d'experiència —pense que poc corrent— del meu treball, i de l'especial construcció teatral de l'espectacle.

En efecte, el «Plany en la mort d'Enric Ribera» tracta d'investigar en camps correntment no explorats, més enllà de les formes dramàtiques més o menys establides, endinsant-se en uns fons estructurals ben llunyans d'aquestes, com són els de la música. L'obra es diu simfonia biogràfica, i així tasta de ser-ho: la progressió dramàtica, o la narrativa de muntatge del teatre èpic, hi són rebutjades. A l'obertura es presenten els que hauran de ser-ne els «temes» principals, i aquests es combinen, dialeguen, se contraposen o es complementen continuadament durant tot aquest moviment inicial, que conclou amb un organitzat esglaonament de superposicions i contrapunts, fins el clímax final. Després venen els moviments «clàssics» d'un concert; a cadascun d'ells es desenvolupa ú dels temes exposats a l'obertura, i amb tècnica teatral ben diferent, segons les especials característiques

de cada situació. El concert acaba amb una «coda», on es tornen a unir tots els quatre temes, fins els acords darrers.

Per tot això, malgrat al principi de l'obertura es fa una petita explicació tècnica, caldria remarcar-hi el gran problema que representa la notació gràfica d'aquest conjunt. Jo hagués desitjat disposar-hi d'una sèrie de columnes per agrupar els textos que, podem dir-ne, pertanyen a un mateix «instrument» o grup d'instruments, marcar-hi les pauses, indicar la durada dels silencis, explicar el ritme i els contrapunts, però això és, com podeu comprendre, absolutament impossible, almenys ara per ara. Tot el que hi puc fer és assenyar el joc dels solistes, i com a aquests he prescindit de qualsevol tipus de personalització, fins a tal punt que inclús la divisió en parts ha estat eliminada.

Una última indicació, i pense que de gran importància, que volia fer-vos, és el sentit impressionista d'aquest «Plany» i l'aleatorietat dels textos, totalment acronològica, que demanen al públic o al lector, sense amagar-li les dificultats que ho trobara, un treball constant de participació en l'acció, mitjançant-la, moltes voltes feixuga, tasca d'una síntesi constant de les dades que li són oferides, sense cap de relació aparent.

Com un gran retaule, un gran políptic de quadres, que cadascú d'ells, i tots plegats, esperen cobrar vida dins de la retina de l'espectador, que donarà significat lògic als aïllats cops de pinzell —o a les frases aïllades del «Plany»— o, com una composició de Debussy on, melanconiosament i poètica, la música va deixant-nos la impressió d'uns mons a penes suggerits, i en res no plantejats palesament, es desenvolupa aquesta obra, que tracta d'apropar-nos, per un nou camí, a la figura imaginària d'un home que, ell també, és síntesi històrica i vital del nostre passant, sempre present, alhora que reflexió, mesurada i pragmàtica, sobre el quefer teatral.

RODOLF SIRERA.

València, octubre de 1972.

NOTES PRÈVIES

1. Qualsevol semblança dels personatges d'Enric Ribera amb d'altres —vius o morts— no ha estat desitjada intencionadament, i, en tot cas, va més enllà dels objectius de l'autor. Tanmateix, els altres personatges reals que s'hi mencionen, ho són sempre en funció de dades documentades. Per exemple, és històricament cert que el dijous 15 d'octubre de 1936 va tenir lloc al Teatre Principal de València una representació de «Los intereses creados», de Benavente, i que aquest hi intervenia al paper de Crispí. El que no és cert, com és lògic, és que a aquesta representació participassen Enric i Emparo Ribera, personatges tots dos de ficció.
2. Al «Plany» sempra indistintament al català o el castellà, ambdós barrejats, però sempre amb una clara relació dialèctica. Aquest bilingüisme és absolutament necessari per al correcte desenvolupament de l'acció (cal no oblidar el caire documental —malgrat la seua construcció rítmica— de l'espectacle).
3. Per això mateix, a alguns moments de l'obra, emprem textos que no són prò-

piament nostres, però que s'hi insereixen per llur valor documental. Els principals d'entre aquests, són:

- Pròleg de «Los Intereses creados», i escena final de «Santa Rusia», de don Jacinto Benavente.
- Fragment de l'acte III d'«El Trovador», de García Gutiérrez.
- Fragment del poema «Lo temps és tal que tot animal brut...», d'Ausias March.
- Fragments de llibres de lectures infantils dels anys quaranta.
- Fragment del programa del Partit Sindicalista de Catalunya, amb modificacions en el text.
- Ressenyes periodístiques i crítiques teatrals aparegudes al diari «Fragua Social», de València, del segon semestre de l'any 1936, amb modificacions als textos.

4. Respecte a l'escenografia i el actors, es fa una referència prou significativa al començament de l'«Obertura».

* * *

EL LEBREL BLANCO,
de Pamplona, Navarra

«El Palanca», Jesús Idoate
«El Ventorro», José M.^a Asín
«El Boñiga», Manolo Monje
«La Coladilla», Pilartxo Munárriz

LA PUÑETA

de Jorge Díaz

Dimarts 18, 11,15 nit
Teatre PRADO

Esta obra está basada en la creación colectiva del Grupo Aleph «Erase una vez un rey» (Chile 1972) y contiene fragmentos de poemas de Nicanor Parra seleccionados por Jaime Vadell y José Manuel Salcedo bajo el nombre de «Hojas de Parra» (Chile 1976).

Banda Sonora: TIC TAC
Vestuario: Lebrél Blanco
Bocetos de Decorado: Alfonso Ortiz
Luz: Manolo Almagro
Dirección: Valentín Redín

LA PUÑETA, de Jorge Díaz

Jugar a interpretar la realidad.
Mover voces en el escenario que la mayoría de las veces son estereotipos, a veces son yo mismo y muy pocas veces son personajes ingenuos, desengañados, marginados. El soplo anárquico de mi propio escepticismo frena los momentos más apasionados pero, a veces, los personajes me mandan a hacer puñetas y se cabrean de verdad.
La Puñeta no es más que una propuesta poética con claves en nuestra más esperanzada y desesperanzada realidad.

JORGE DIAZ

46 años.
Nacido en Argentina.
De padre asturiano y madre donostiarra.
Nacionalidad chilena hasta el año pasado en que recupera su nacionalidad de origen: la española.

¡Qué lío!
No escribe poesías en su adolescencia, ni esconde cuentos en su escritorio.
No va al teatro.
Le gusta la Arquitectura.
Termina la carrera y se dedica a trabajar como arquitecto 10 años.

Y, de pronto, un día... «Oye, ven por aquí a echarnos una mano para terminar de pintar un decorado... como eres arquitecto».

Esa tarde es picado por el virus del teatro.
Se transforma en un enfermo crónico.
Deja la arquitectura.
Deja Chile.
Se dedica exclusivamente a escribir teatro.
Se le considera irrecuperable.

Ha estrenado 21 obras para adultos y 10 obras infantiles.

En España sus obras más conocidas son: «El Cepillo de Dientes», «Réquiem por un Girasol», «El lugar donde mueren los mamíferos», «La Pancarta».

Si las autoridades lo permiten y el tiempo lo acompaña estrenará aquí su obra más conocida fuera de España «Topografía de un desnudo».
Si antes no lo mata el bicho del teatro.

* * *

TEATRO FORNOVI,
de Madrid

Martes Graso de Carnaval

de Eduardo Benito

Dimecres, 19, 9,45 nit

Teatre PRADO

* * *

GRUPO TAIGA,
de Santa Cruz de Tenerife
(Illes Canàries)

Dimecres, 19, 11,15 nit

Teatre EL RETIRO

Sé que no son pulgas ni gusanos

REPARTO

Microbio y Mujer Pilar Rey
Gusano y Hombre Antonio Abdo
Alberto Alberto Omar
Escenografía ... Agustín de León y Alberto Omar
Vestuario y Ambientación ... Yamil Omar
Máscaras Eladio González de la Cruz
Filmaciones Diego García Soto
Colaboradores Daniel S. Alonso
y Manuel Tauroni
Luminotecnia Félix Galván Baute
Dirección Alberto Omar

EL BLA, BLA, BLA... DEL AUTOR Y DIRECTOR

A la hora de plantearme un montaje teatral siempre lo he hecho partiendo del texto escrito. Elemental, se dirá. Pero quiero decir que no me hago imposiciones previas, fijas, que hubieran de «colocarse» en el montaje cueste lo que cueste. Digamos que mi planteamiento estático, a la hora de ver un texto literario teatral como potenciabile hacia la escena, es inocuo. Así me encuentro «mejor preparado» para recibir las informaciones funcionales que el propio texto quiera enviarme. Una vez allí (ese allí desconocido), es decir, ya inmerso en el agua fuerte de los signos icónicos se me adentran en los poros un cosquilleo de sandunga que me horadan los sesos... Y no oigo darle vueltas y más vueltas (quiero amiga que me digas, ¿son de alguna utilidad?) a la silla hipofisaria (es la silla del despacho de los pensamientos), a la médula, que se trenza como una coleta china..., las circunvoluciones se centuplican, la duramadre se transforma en pista de baile donde corretean, deslizándose, los dimes y diretes de los verbos, sustantivos..., los axones latiguan restallando ideas...

Y ya no hay paz... la violencia ha hecho su entrada triunfal...

¿Pueden imaginarse eso mismo, pero sabiendo además que la obra de estudio y puesta en escena es propia? ¡Oh, qué dolor!... ¡Y qué juerga!... «SE QUE NO SON PULGAS NI GUSANOS...» fue escrita en una sola tarde con bolígrafo y en una libreta a cuadros chiquititos... ¿Se imaginan lo que es escribir en una

libreta a cuadros chiquititos?... En cada cuadro: un fonema, y cada diez cuadros: una idea... El esfuerzo se centuplica, y ello en una tarde sola... ¿Qué puede, o debe, saber el director de escena (que en este caso es el propio autor) de las intrincadas redes que condujeron, hicieron o desfacionaron, a la creación de un texto literario con funcionalidad icónica? Es como unir las dos partes de una actitud esquizoidea, así por las buenas...

Y ya en esa tesitura el director, el mise en escena, ha de morir cada segundo, hacerse el tuerto, restañar sangres, pelearse con sí mismo, desjarretar, trampillar y trapolondear con el autor. Así, en una lucha constante, entre el dolor, las aspirinas, la imaginación abierta, desmadrada (tiránica si se impone, melosa e inútil si es que se aúpa a lomos de la fantasía) entre el autor y el señor director, aunados, enfrentados, sudorosos, descuajaringadas las esperanzas, sajados los pensamientos, sale, por fin, la obra puesta en pie (imaginense un recortable, ¡háganse niños y recuerden esas láminas con puntitos a los bordes: cojan tijeras, recorten los personajes, luego péguenlos en una cartulina, ¡todo en pie!: eso es el final del montaje)... con los actores... Porque los actores son los soldaditos que hacen la guerra de teatro. Sépanlo, queridos amigos lectores, sin actores nunca, de nunca, de jamás, para siempre, podrá realizarse el hecho teatral... esa «comunicación» pretendida entre público y texto primitivo...

Alberto Omar.

PRESENTACION

Dos mundos, o mejor, dos concepciones del mundo, se enfrentan en «Sé que no son pulgas ni gusanos...». La huida y la integración. La evasión y el compromiso. O bien el enfrentamiento de dos diferentes estadios de la personalidad: El Ello y el Super-Yo. Las dos personificaciones en Pedro y Juan —Gusano y Microbio— son deterministas, trágicas. Son incasables... La lucha por la individuación toma el alimento de la misma fuente en la que toma sus fuerzas la lucha por la participación. Es trágico el enfrentamiento, porque trágica es la claudicación del individuo de sí mismo para una disolución en la generalidad, y trágico es el camino reversible; trágicos los elementos independientes; trágico el enfrentamiento; trágico el final. La primera parte la he concebido como un juego casi de niños, con haula poética desusada, con rotuécenos sobre los que pesa el hálito del mundo bullicioso interior que late por emerger. En la segunda parte —que sin haber cortes por actos con objeto de que la bajada de la montaña juegue el papel de forma, lento pero inexorable, con respecto al contenido espiritual al que también se va descendiendo y que acabará por florecer en toda su crueldad— los enfrentamientos se dan lugar en un ambiente crudo, tajante, del Yo, tintándose todo por la prevalencia de los impulsos de Muerte.

Nos merece con respecto al director de escena que hubiere en su día, si a ello se da lugar, poner en escena «Sé que no son pulgas

ni gusanos...» concederle la libertad más absoluta con respecto a las innovaciones que quiere imponer en el desarrollo de la obra. Como por ejemplo: canciones, pequeñas escenas de la vida cotidiana (ya muy cercano a la ciudad), filmaciones de documentales sobre discursos, guerras, etc..., sin ningún otro fin que el de «hacer más real» el enfrentamiento entre los dos personajes principales, que ya no son solamente dos personajes, sin el conglomerado multitudinario de sus representatividades.

Concibo el acto teatral, y esto me parece esencial a la hora no sólo de leer la pieza dramática sino también cuando el director piensa en ella como teatro hacia su puesta en escena, como un conjunto de elementos en la base de los cuales se encuentra la palabra dramática, pero la palabra ya potenciada hacia la dimensión espectacular.

Leer, o pensar hacia la escena, una pieza teatral, sin tener en cuenta la importancia de todo el mundo exterior, o forma de expresión teatral con el que se ha de exponer el contenido (escenografía, música, canciones, libertades del director, actores con todas sus facultades a pleno rendimiento, luces, «ambiente» interpretativo, etc...) sin creer que la palabra escrita sólo es —y no es en modo alguno poco— un elemento potenciado para el logro de un «habla» teatral definitiva, creo, pienso, y no es un decir, que es mejor no leer teatro.

El Autor.

* * *

CARROUSSEL PEQUEÑO TEATRO,
de Cádiz.

Misa negra y Requiem de sublevados

de Joaquín Morillo

Dijous, 20, 11,15 nit

Teatre PRADO

Personajes:

Quita-Pena (madre del Julepe)
Cascá (hija de Quita-Pena)
Embolao (Gallo pión)
Mala-Sombra (ladrón de camino)
La Troná (prima de Quita-Pena)
Juncas (asesino a sueldo)
Rosa la ventera
María-orejas (sierva del amo)
Don Julián (amo de las tierras)
Aceituna
Castrada (bruja de cuevas)
Rubio (mancebo de Don Julián)
Don Refreno (cura del pueblo)
Jorobeta

Actores:

Miguel A. Butler
José Oliva
Juan Ríos
Jesús Fuentes
José M. Silva
José A. Sabino

Vestuario:

Pizarro

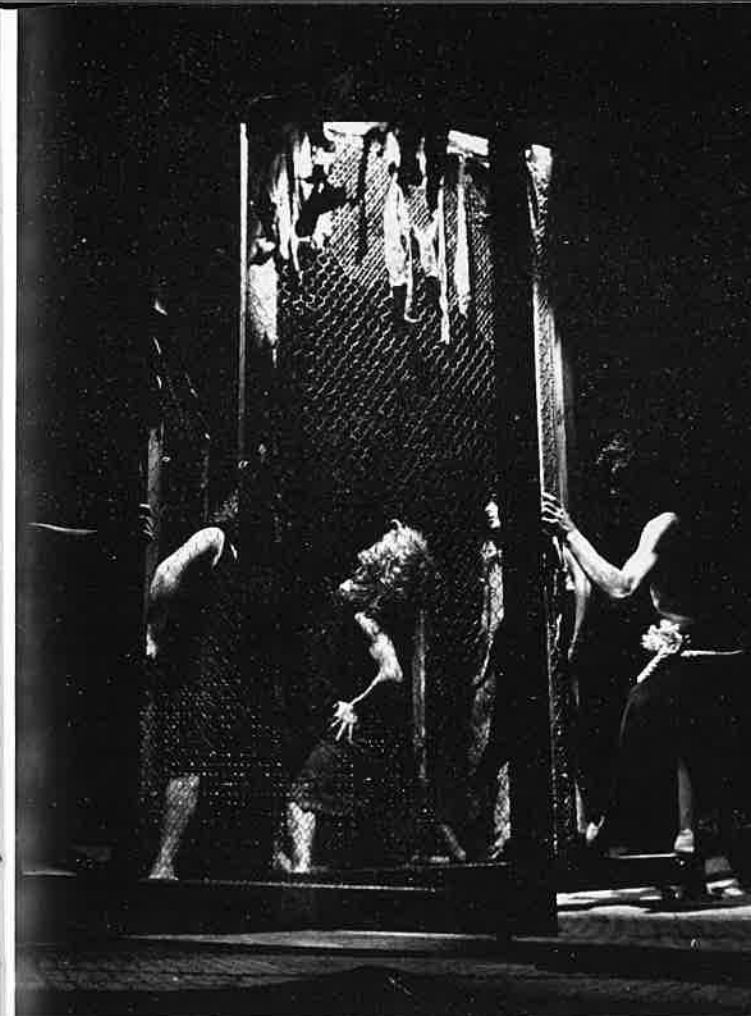
Maquillaje:

Diana

Iluminación y sonido:

J. Moncada

Montaje y Dirección:
«Carroussel Pequeño Teatro»



«Misa negra y Requiem
de sublevados».

taciones. Con esta obra acompañada de un revolucionario montaje, el grupo ganó diferentes premios en Certámenes de grupos independientes. Tras esta experiencia se intenta una adaptación y puesta en escena de «Nôtre Dame des fleurs», del mismo autor, que se nos prohíbe terminantemente y sin ninguna clase de argumento. Surge un paréntesis en el grupo que concluye con su primer texto propio LA BALADA PERDIDA, obra de uno de sus miembros y trabajo colectivo

del grupo. El universo asfixiante, y el clima áspero de denuncia que rodea a la obra, es el entorno de un tema, que partiendo de la búsqueda de la libertad, deja a su paso una serie de preguntas, que culmina en una incógnita final tan hiriente como cruel. Es un abanico de respuestas y probabilidades que ninguno de los personajes se atreve a abrir o a cerrar.

Con esta obra de nuevo el grupo obtiene distintos premios y menciones, pero prácticamente sigue siendo un grupo desconocido en España. En el teatro como en tantas cosas se nos ha puesto las suficientes trabas como para que no llegue de una punta a otra del mapa. A partir de entonces la trayectoria del grupo está ya lo suficientemente trazada y ya se sabe el camino a seguir. El grupo no desechará a otros autores, pero sí hará lo posible por llevar ellos mismos sus ideas y las de los demás a través de sus propios textos. Seis meses de consecutivos ensayos y un alto presupuesto es la consecuencia final de ROMANCE DE UN PUEBLO OLVIDADO. En esta obra, el grupo se la juega toda por toda, se arriesga dinero, ideas, se trata de romper con todos los moldes, todas las líneas teatrales quedan desechadas y se vuelca de lleno en un espectáculo de un «Patético estetismo» y un no menos hermoso y bello texto de denuncia contra el caciquismo y sus consecuencias. Es en resumen una obra con la cual CARROUSSEL PEQUEÑO TEATRO, empieza su alternativa a lo largo de todo el país.

HISTORIAL DE CARROUSSEL PEQUEÑO TEATRO

En Cádiz, hace tres años se reunieron varios actores procedentes de distintos grupos independientes y de esta unión nació CARROUSSEL PEQUEÑO TEATRO, por aquellos tiempos no había coordinación ni madurez para crear algo propio y colectivo, por lo tanto el grupo se estrenó de la mano de A. Camús. Con LOS JUSTOS el grupo se limitó a una puesta en escena de la obra, sin más aportación que la de un montaje y una interpretación que proyectó la insatisfacción y la ideología de un Camús que en estas tierras prácticamente todo el mundo desconocía. El segundo paso, con Genet, fue diferente, en LAS CRIADAS, desechamos el texto-autor y nos introducimos en el trasfondo de la obra, es decir en el propio Genet, puesto que a nuestro juicio esta obra constituye casi una radiografía de su propio subconsciente. La obra fue representada tal como él la escribió, es decir interpretada por adolescente, los actores y no actrices tomaron el texto sólo como punto de partida hacia una meta mucho más alta, quizás hasta el punto en que el autor hubiera querido llevarla, ya que según sus propias palabras «No sé exactamente lo que he creado, pero quizás alguien al llevarlo a escena sepa interpretarlo mejor que yo», nos daba la clave para no estancarnos en el texto o en sus aco-

Un submundo atormentado y áspero donde mueven y arrastran su existencia unos hombres y mujeres colgados en el primero y remoto nudo de la evolución, es el escenario sombrío y supersticioso de esta obra impregnada de una extraña religiosidad. Olvidados de un dios sordo y poderoso, ellos se entregan a una actitud vigente hoy, y desprovistos de cualquier gesto inútil desnudan el espíritu hasta el último pellejo. Se abre la inmensa jaula. Toda la potencia animal se extiende en una obscura grandeza para cerrar nuevas cadenas. No es una farsa, es una radiografía con todas sus consecuencias. El escándalo deja de ser una anécdota para ocupar un primer plano, «porque esta obra es esencialmente escandalosa». El escándalo de la coacción. De la compra y venta de unos valores, el escándalo final de una liber-

tad físicamente asesinada pero por debajo de un triunfalismo ideológico, vivo.

«El poder y el dominio del falo en toda la extensión de la palabra, viene a imponer su ley sobre la pureza magnífica e intemporal de unos seres de siempre».

Este pueblo olvidado quizás en la última habitación de nuestra casa, en cualquier rincón de nuestro recuerdo, en los comedores colectivos, en la sordida disciplina de los trabajos, en los retretes públicos... nos viene a recordar hoy, que el hombre está aquí. Que existe. Que es algo más cuando quiere y cuando no un animal rugiente y sexual, dejando olvidado atrás todo. «Desde la ley honda y profunda de su principio, hasta el misterio y la belleza de su creación.

J. Morillo.

* * *

TESPIS PEQUEÑO TEATRO,
de Málaga

Dijous, 20, 11,15 nit

Teatre EL RETIRO

La Danza Macabra

d'August Strindberg

Intervienen:

Leo Vilar
Victoria Avilés
Francisco Díaz Sierra
Manuel Almendros
Angel G. Baena
Pedro Fernández
Aurora Gil
Mary Paz Redoli
M.ª Angeles Rosado
José M.ª Rueda
Maribel Valladares
Paloma Luque Luque
Virginia Téllez
Juan Cabello Nuño
Ignacio Casado

Adaptación, Dirección y Puesta en Escena:

Luis Jaime Cortez

Asistente Técnico:

José María López

PRESENTACION

DANZA MACABRA es una obra del autor sueco Augusto Strindberg (1848-1912). Es muestra de una época, de un medio y de una idiosincrasia propia de ese medio. ¿Qué importancia tiene hoy, teniendo en cuenta las motivaciones que dan pie a su puesta en escena?

1. En un momento concreto de la vida española, momento de cambios, el enfocar la problemática del matrimonio, célula de una sociedad en permanente crisis, hace al entorno social de verdaderas instituciones que afectan al ser humano: Asumir el rol real y su compromiso.

2. Compromiso que plantea afrontar los hechos y sus consecuencias: ¿Hasta dónde la pérdida de la individualidad y el mantenimiento de una estructura generalmente impuesta?

3. Hecho humano y su realización artística. Esta no puede apartarse de la realidad real, pero para ser una concreción estética deberá apartarse en la medida de un código, del lenguaje de esa realidad y adquirir una dimensión propia.

4. Individuo, producto de un entorno. Hecho artístico, hecho social. Aproximar con una densidad actual una obra lejana en tiempo pero no en consecuencia. ¿Pero tan sólo aproximar, o realizar con el peligro que eso significa, una búsqueda de planteamientos éticos, sociales y artísticos? Esto supone una clara actitud de una Escuela que debe formar y paralelamente «deformar», consciente del peligro que eso significa, pero auténtica en su intención y en su riesgo.

Aquí está, juzgue usted.

* * *

COMPANYIA TEATRE GENT,
de Barcelona.

Autor: **Pep Albanell.**

Guinyol i quimera de la ciutadana neuròtica

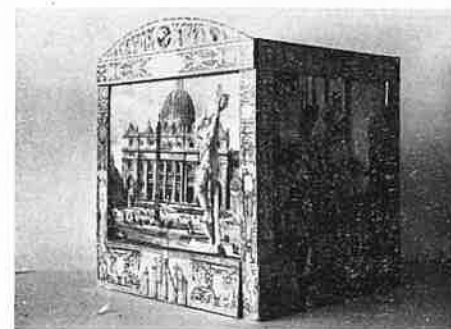
de Pep Albanell.

ACTORS

DONA SOLTERA ... Pepa Palau
XICOT JOVE ... Albert Díaz
NOIA JOVE ... Núria Domènech
XICOT MACO ... Isidor Barcelona
DOBLE XICOT MACO ... Gal Soler
COL·LEGIALA ... Roser Contreras
CAP OFICINA ... Joan Subatella
MONJA ... M. D. Duocastella
PARE ... Josep Sánchez
MARE ... Carme Masriera
JOVE ... Jordi Castrillón
Veus, Guitarra, Percusió ... Carles Miras
Percusió i acústica clarinet ... Pep Pasqual
Flauta traversera ... Dany Soteras
Violí ... Jordi M.ª Macaya
Música i cançons ... Carles Miras
Escenografia i figurins ... Ramon Ivars
Realització pintura ... Mario Añños
Luminotècnia ... Tomas Muñoz
Coreografia i ajudant direcció ... Roser Contreras

Divendres, 21, 9,45 nit

Teatre PRADO



Maqueta de l'escenografia, de Ramon Ivars.

Direcció:

Pere Daussà

PEP ALBANELL

Vaig néixer a Vic el mes de desembre de 1945. Em vaig criar a La Seu d'Urgell. Ara visc a Barcelona, on hi he estudiat la carrera de Filosofia i Lletres a la Universitat Central. He publicat «Les parets de l'insomni», «Compreu-vos una neurosi i si-gueu feliç», «Si fa no fa, fals» i «Qualsevol-cosa-ficció», reculls de contes. I les novel·les «Pinyol tot salivat» i «El barcelonau-ta». M'han editat, també, un llibre de poe-sia: «Tractat de vampirologia». «Guinyol i quimera de la ciutadana neuròtica» és, en realitat, el meu primer intent de text teatral.

GUINYOL I QUIMERA DE LA CIUTADANA NEURÒTICA

Aquesta obra la vaig escriure pensant que havia de ser una farsa amb ribets esperpèntics. La imagino giravoltant sobre el seu protagonista femení que, en certa manera, voldria que fos un arquetipus, més o menys caricaturitzat, d'aquella mena de fantasme que és la majoria que calla en públic i esgaripa en la intimitat. I que, a més, no és conscient que és, alhora, víctima d'una societat repressora i botxí d'ella mateixa. No puc evitar de sentir per aquest personatge una certa compassió ja que imagino que el seu patiment és, pel cap baix, tan intens



com la seva estupidesa de ninot de guinyol que és capaç de destruir-se abans de mossegar les mans que el manipulen. I és que li han destruït tan profundament el sentit de l'orientació que s'anhiquila en lloc de redimir-se, pensant, precisament, que es redimeix. I és que li han fet creure que és així com han d'anar les coses. I s'ho creu. I això és el més gros de tot.

H I M N E

Nosaltres som els cossos llançats a l'aventura que fem que tot trontolli, que caiguin estaments. Ens han barrat la porta, sotmès a la tortura, però tindrem, un dia, les rutes resplendents. Del fons dels segles munten mil veus amb incertesa i ens nega tota senda la gola de la nit. Però volem que regni per l'ampla terra estesa la nova que germina de dins del nostre pit. És cert que cal remandre pinyats com una soca i no sentir vergonya del nostre front nafrat. Així veurem atònits el mur que s'enderroca i assolirem la fita que mena aquest combat. Nosaltres som els cossos llançats a l'aventura que fem que tot trontolli, que caiguin estaments. Ens han barrat la porta, sotmès a la tortura, però tindrem, un dia, les rutes resplendents.

Anton Carrera.

Vilatorra, 26 de septiembre de 1977.

GRUP KADDISH.

del Prat de Llobregat, presenta:

Dissabte, 22, 6,30 tarda

Teatre EL RETIRO

NU/Retrat d'un jove de vint-i-tres anys, fet per un amic seu de la mateixa edat, aficionat.

Muntatge de poemes de K. P. KAVAFIS (Alexandria, 1863-1933) traduïts per Carles Riba i Joan Ferraté.

amb: Olga Alvarez, Manuel Armas, Francesc Josep Cazorla, Alex Chacón, Fernando Domínguez, Maribel Fernández, Josep Gallofré, Conchita García, Josep Gilbert, Amparo Gómez, Juan Lara, Amelia Macías, Antonio Maroño, M.^a Teresa Martínez, Josep Meizoso, Carles Muchart, Nini Puigventós, Emiliano Ruiz, Julio J. Silva.

música: Juan Cebrian

músics: Juan Cebrián, guitarra
Jaume Cabistany, piano
Kike García, bateria.

llums: NOSTOCK

dramatúrgia, espai escènic i direcció:
Josep Costa.

El GRUP KADDISH neix a El Prat de Llobregat, el 16 de novembre de 1975; de llavors ençà ha realitzat els següents muntatges:

«MUJERCITAS»: «El bello indiferente», Coc-teau; «Antes del desayuno», O'Neill;
«Auncio», Arreola. Febrer, 1976.
«PROLEG», muntatge col·lectiu. Febrer, 1976
«CRIATURAS», Adellach. Juny, 1976.
«NU/Retrat d'un jove de vint-i-tres anys, fet per un amic seu de la mateixa edat,

aficionat», poemes de Kavafis. Juliol, 1976.

«JOHNNY REX CIRCUS», muntatge col·lectiu/espectacle de carrer. Setembre, 1976.

«PREGUNTES», muntatge col·lectiu/espectacle de carrer. Juny, 1977.

«DONES»: «Carta», Malina; «La mujer judía», Brecht; «Háblame como la lluvia y déjame escuchar», Williams; «Entreviu», Monroe; «L'Amèlia», Moix. Juliol, 1977.

Actualment estem preparant «POETA EN NUEVA YORK», de Federico García Lorca.

INCÒGNITES

A la suma total dels meus fets i els meus dits que no hi vagi ningú a descobrir com era.

Un obstacle hi havia, i alterava els actes i la guisa del meu viure.

Un obstacle hi havia, i molt sovint em va aturar quan anava a parlar.

Es dels meus actes més poc remarcats i el més poc coneguts dels meus escrits només a partir d'ells, que em comprendran.

Però potser no val la pena de gastar tant de zel i d'esforç a examinar-me.

Més tard —en alguna altra societat més íntegra—, algú, constituït igual que jo, certament sortirà i obrarà lliurement.

K. P. KAVAFIS

«SAPIEN-HO: EM DIC NINGU, I NINGU M'ANOMENE», «Odissea».

A BARRACA,
de Lisboa, Portugal.

Dissabte, 22, 10.30 nit
Teatre PRADO

Barraca contra tiradentes

de Augusto Boal y Gianfrancesco Guarnieri.

Director:
Augusto Boal

Text:
Augusto Boal y Gianfrancesco

Músics:
Caetano Veloso
Gilberto Gil
Carlos Moniz
Sidney Miller
Theo de Barros

Escenografia:
José Froufe

Actors:
Fernanda Lapa
Jorge Gonçalves
José Manuel Osorio
Luis Lello
Manuel Marcelino
Maria do Céu Guerra
Mário Viegas
Paula Guedes

Colaboração musical de:
Carlos Moniz
Maria do Amparo
Samuel

QUIXOTES E HEROIS

Hoje em dia os heróis não são bem vistos. Deles, falam mal todas as novas correntes teatrais, desde o neo-realismo, neo-romantismo da dramaturgia recente americana, que se compraz na dissecação do fracasso e da impotência, até o novo brechtianismo sem Brecht.

No caso americano é pacífico o entendimento dos objetivos ideológicos-propagandísticos da exibição de fracasso: é sempre bom mostrar que no mundo há gente em pir situação do que a nossa - isto tranquiliza as plateias mais cordatas que facilmente agradecem a Deus a disponibilidade financeira que lhes permitiu comprar um ingresso de teatro, (ao contrário dos personagens que não o poderiam fazer), ou agradecem sua pequena felicidade caseira (ao contrário dos personagens atormentados por taras, esquizofrenias, neuroses e outras enfermidades do trivial psicanalítico). O herói, seja qual for, traz sempre em si o movimento e o não, e o teatro americano deve sempre dizer que sim - sua missão principal é sedativa e tranquilizante.

No caso do neo-brechtianismo o problema se complica. Cabe perguntar: foi Brecht quem eliminou os heróis, ou foram as interpretações de alguns exegetas mais afoitos? O estudo de alguns casos concretos talvez ajude a discussão.

Num dos seus poemas Brecht conta histórias de heróis, entre eles, São Martinho, o caridoso. Conta-se que uma noite caminhando pelas ruas geladas do rigoroso inverno encontrou um pobre morrendo de frio e,

heroicamente, não hesitou: rasgou sua capota em dois e deu metade ao pobre - os dois morreram gelados juntos. Ficou claro: São Martinho foi herói ou, digamos moderadamente, em atenção à sua santidade, teve um gesto «impensado»? Nenhum critério de heroicidade recomenda a irreflexão. O heroísmo de São Martinho não é desmistificado por uma simples e bastante razão: não é heroísmo.

Noutro poema, também sobre heróis, Brecht enfatiza o fato de que quando um general vence uma batalha, ao seu lado combatem milhares de soldados; quando Júlio César atravessa o Rubicon leva consigo um cozinheiro. Evidentemente não depõe contra o herói não saber cozinhar, nem contra o general lutar acompanhado. Brecht amplia o número de heróis, sem destruir nenhum.

Porém, afirma-se que Brecht deseroiciza. Cita-se como exemplo Galileu diante do Tribunal da Inquisição, «covardemente», negando o movimento da terra. Dizem os exegetas que se Galileu fosse herói, heroicamente teria continuado afirmando que a terra se move, e mais heroicamente ainda suportaria as chamadas. Eu prefiro pensar que para ser herói não é absolutamente indispensável ser burro - ouso até imaginar que uma certa dose de inteligência é condição básica. Atribuir heroicidade a um ato de estupidez é mistificação. O heroísmo de Galileu foi a mentira, como dizer a verdade teria sido tolice.

Brecht não fustiga o heroísmo «em si»

pois tal não existe, mas apenas certos conceitos de heroísmo e cada classe tem o seu. É ainda um poema que afirma que o homem deve «saber dizer a verdade e mentir, esconder-se e expor-se, matar e morrer». Soa bem o instante do herói de Kipling, do «serás um homem meu filho». Soa bem próximo às táticas guerrilheiras do maoísmo: «Só se deve atacar o inimigo de frente quando se é proporcionalmente dez vezes mais forte do que ele». Ouvindo Mao, certamente Orlando ficaria bem mais furioso do que costumeiramente ouvindo o tio. O heroísmo de Amadises e Cides era determinado por estruturas de vassalagem e suzerania, e quem pretender reeditá-lo fora dessas estruturas deverá necessariamente pelejar contra moínhos de vento e pipas de vinho diante de olhares curiosos de prostitutas, outrora castelãs. Tal foi a sorte de D. Quixote e tal sempre será. Sempre os heróis de uma classe serão os Quixotes da classe que a sucede.

O inimigo do povo, Dr. Stockman, é um herói burguês. Em que consiste seu heroísmo? Se necessário, ele é capaz de optar por fazer desaparecer sua cidade, pois considera honrada apenas a atitude de denunciar a poluição das águas das termas, única ou principal fonte de renda do Município. No texto de Ibsen revela-se a contradição entre a necessidades de crescimento burguês da cidade os valores morais que os cidadãos apregoam possuir. Stockman fica com os valores e comete o erro da pureza - aí reside seu tipo especial de heroísmo. Podemos condená-lo por sabermos que a solução verdadeira (desde que se considere a verdade de outra classe que não a burguesa) não é a que Stockman propõe, e nem sequer não está contida nos termos do problema que a peça expõe. Porém, se o condenamos, não condenaremos o seu heroísmo, apenas, e sim a burguesia e todas suas estruturas, inclusive morais.

O heroísmo de Stockman é determinado e avaliado pelas estruturas burguesas que o patrocinam e informam. Cada classe, casta ou estamento tem seu herói próprio e intransferível. Portanto, o herói de uma classe só poderá ser entendido pelos critérios e valores dessa classe. Ou poderão as classes dominadas entender os heróis das classes dominantes, enquanto permanecer a dominação, inclusive moral. Heroicamente o Cid Campeador arriscou sua vida em defesa de Afonso VI, e heroicamente suportou a humilhação como recompensa. Hoje, e

ainda heroicamente, o Campeador teria processado seu Senhor na Justiça do Trabalho, e organizado piquetes em porta da fábrica, enfrentando gás lacrimogênio e cassetete. Não foi tolo o Cid-Vassalo por ter feito o que fez, nem o seria o Cid-Proletário por fazer o que faria. Foi e seria herói.

Lidando com heróis, pode a literatura diferentemente apresentá-los como seres humanos reais, ou mistificá-los. A forma de usá-los deve depender tão somente dos fins a que cada obra se propõe. Júlio César sofria várias doenças: isto pode ser revelado no personagem, como pode-se também, ao mito, fazê-lo gozar esplêndida saúde.

O mito é o homem simplificado - contra isto nada se tem a objetar. Porém a mitificação do homem não tem necessariamente que ser mistificadora - pois contra isto muito se pode e deve objetar. Em nada nos aborece o mito de Espartacus, embora saibamos que talvez não tenha sido tão enorme a sua valentia. Nada nos aborrece em Caio Graco e sua Reforma Agrária. Porém o mito de Tiradentes nos perturba. Por quê?

O processo mitificador consiste em magnificar a essência do fato acontecido e do comportamento do homem mitificado. O mito de Caio Graco é muito mais revolucionário do que deve ter sido o homem Caio Graco, porém é verdade que o homem distribuiu terras aos camponeses e foi por isso morto pelos senhores da terra. A diferença entre o homem e o mito é, aqui, apenas de quantidade, pois a essência do comportamento a dos fatos é a mesma: magnificam-se os dados essenciais e eliminam-se os circunstanciais. Seus cozinheiros, seus vinhos e seus amores, por exemplo, não integram o mito, embora possam ter integrado o homem. Para a instituição do mito Caio Graco é irrelevante saber se o romano tinha amantes ou se gostava delas, como para a instituição do mito Tiradentes é igualmente irrelevante acrescentar-lhe sua filha ilegítima e sua concubina, embora para Joaquim José pudessem ser as duas relevantes - o que em nenhum momento duvidamos.

Se a mitificação de Tiradentes tivesse consistido exclusivamente na eliminação de fatos inessenciais, nenhum mal haveria. Porém as classes dominantes têm por hábito a «adaptação» dos heróis das outras classes. A mitificação, nestes casos, é sempre mistificadora. E sempre é o mesmo o processo: eliminar ou esbater, como se fosse apenas circunstância, o fato essencial, pro-

movendo, por un lado, características circunstanciais à condição de essência. Assim foi com Tiradentes. Nele, a importância maior dos atos que praticou reside no seu conteúdo revolucionário. Episodicamente, foi ele também um estóico. Tiradentes foi revolucionário no seu momento como o seria em outros momentos, inclusive no nosso. Pretendia, ainda que românticamente, a derubada de um regime de opressão e desejava substituí-lo por outro, mais capaz de promover a felicidade do seu povo. Isto ele pretendeu em nosso país, como certamente teria pretendido em qualquer outro. No entanto, este comportamento essencial ao herói é esbatido e, em seu lugar, prioritariamente, surge o sofrimento na força, a acei-

tação da culpa, a singeleza com que beijava o crucifixo na caminhada pelas ruas com barão e pregação. Hoje, costum-se pensar em Tiradentes como o Mártir da Independência, e esquece-se de pensá-lo como herói revolucionário, transformador da sua realidade. O mito está mistificado. Não é o mito que deve ser destruído, é a mistificação. Não é o herói que deve ser empequelecido; é a sua luta que deve ser magnificada.

Brecht cantou: «Feliz o povo que não tem heróis». Concorro. Porém nós não somos um povo feliz. Por isso precisamos de heróis. Precisamos de Tiradentes.

A. Boal.

* * *

A BARRACA
de Lisboa, Portugal

Diumenge, dia 23, 6,30 tarda

Teatre EL RETIRO

**História de fidalgotes e alcoviteiras,
pastores e judeus, mariantes
e outros tratantes sem esquecer
suas mulheres e amantes**

sobre textos de GIL VICENTE.

Adaptació i direcció:

HELDER COSTA

* * *

NUEVO GRUPO
de Caracas, Venezuela.

Diumenge, 23, 10,30 nit

Teatre PRADO

Los pájaros se van con la muerte

de Edikio Peña

Madre: María Escalona
Hija: Chela Atencio

Dirección: Blanca Sánchez
Producción: Ester Bustamente.

NOSOTROS Y EL TEATRO

(Del libre Dedicado al Nuevo Grupo de Caracas, en ocasión de los 10 años de su fundación)

Nosotros comenzamos por el final, pero estamos todavía en el principio.
Nosotros, los desdichados «clowns» de este arte de quienes todos se ríen piadosamente. Extienden la mano y nos dan cuatro centavos para poder reírse, para poder llorar con nosotros.
Nosotros, los desamparados de la fortuna, que se guarda en los bancos, se juega a los caballos y se derrocha en la muerte.
Nosotros, orgullosos de nuestras palabras dichas en las tablas, disfrazados de reyes poderosos, que tienen al público colgado de su garganta.
Nosotros, los santos pecadores, en el nombre de Shakespeare, en el nombre de Molière, en el nombre de Bernard Shaw.
Nosotros, inútiles... ¡pero allí en el corazón de la inconsciencia!
El telón es un largo sudario de muerte y de hambre.
El telón es una frivolidad asexual y un temblor frío de miedo a lo hondo y verdadero que de pronto podemos significar.
Nosotros, en un pedazo de Latinoamérica, rodeados de contrastes, un contraste mismo, una flecha nos señala: «El mundo que nace», y nosotros nos sentimos morir por dentro como si también estuviéramos naciendo.
Nosotros y el público que no viene.
Nosotros y el talento que no hay.
Nosotros y la cultura que no se toma en serio.
Nosotros y la impotencia.
Nosotros con los bolsillos vacíos, llenos de proyectos, que nadie se atreve a patrocinar, ¡porque no hay una real seguridad de que el talento sea como el europeo o el norteamericano!
Nosotros y las risitas y los cocktails y las marionetas de carne a quienes tenemos que darles las gracias.
Nosotros y las sonrisas falsas.
Nosotros y las lágrimas falsas.
Nosotros y la utilería ridícula y la escenografía ridícula y el texto que se queda sin aprender y el subtexto que se queda sin madurar.

Nosotros y la improvisación.
Nosotros y el trópico.

¿Pero para qué bloques de hielo y matemáticas?

Una mano se extiende de vez en cuando.
El telón se alza.

Nosotros aparecemos. Lástima o aplausos.
Nada demasiado cálido, pero tampoco nada demasiado frío.

Dentro de la corteza cerebral de cada uno hay un telón, y detrás de ese telón un maquillaje, y detrás de ese maquillaje unas barbas postizas y detrás el ruido de una tramoya incesante que parece no terminar nunca.

Nos conocemos demasiado.

Nosotros somos demasiado conocidos.

O nadie nos conoce. ¿Qué cosa es peor?

¡Ah, sí, fulanito!: hace teatro.

Y buscamos el respeto con las manos crispadas.

Y comprendemos que debemos comenzar por nuestro propio respeto.

Todo se confunde entonces.

Todo se achica.

Y volvemos al comienzo.

Aunque quisiéramos estar en el final.

«Si yo hubiera nacido allí mismo, en México» —me dice una muchacha que quiere ser actriz— «ya sería la primera figura, me contratarían, vendrían a buscarme, y no tendría que mendigar».

Nosotros estamos mendigando.

Vestidos de príncipes, mendigando,

Para poder entrar en el club lujoso, en la casa con pasado respetable, en el círculo de dinero respetable.

A Molière lo contrataron.

Esta máscara de payaso puede aparecer en los avisos económicos.

Es nuestra cara.

Nosotros somos así.

Con toda la dignidad.

El telón se seguirá alzando. Quieran o no quieran. Malo o bueno. Aquí estamos.

Detrás del telón.

Pero el telón se alza.

Román Chalbaud.

* * *



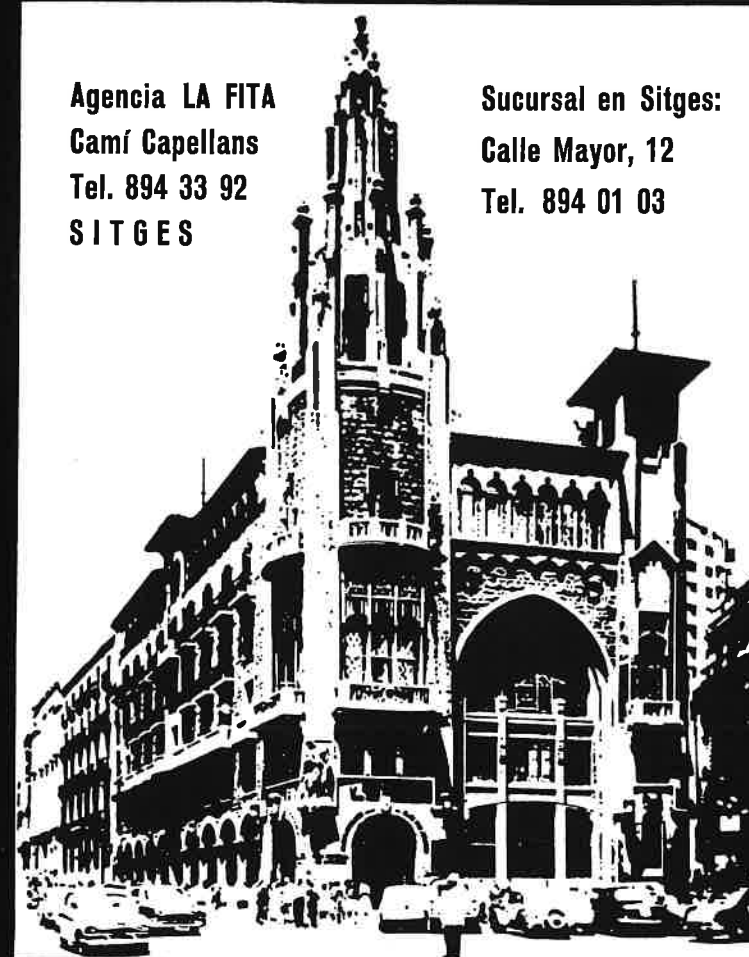
CAJA DE PENSIONES
PARA LA VEJEZ
Y DE AHORROS

“la Caixa”

de Catalunya i Balears

Agencia LA FITA
Camí Capellans
Tel. 894 33 92
SITGES

Sucursal en Sitges:
Calle Mayor, 12
Tel. 894 01 03



oficinas centrales: Via Layetana 56-62 Barcelona 3

La més important organització de l'estalvi
a Espaya.