

ID: 19253 - *Encuesta: Censo al teatro de grupos. Primer Acto*, 1974, 170-171: (julio-agosto), pp: 96-106

ENCUESTA/CENSO AL TEATRO DE GRUPOS

ENCUESTA REALIZADA POR MOISES PEREZ COTERILLO

CUESTIONARIO

- 1.—Nombre del grupo. Localidad. Fecha de fundación. Fecha de desaparición o inactividad, si hubiera ocurrido.
- 2.—Evolución interna del grupo. Situación actual. En caso de desaparición o inactividad, indicar causas que lo han producido y de qué índole: internas, externas...
- 3.—Entidad de que depende. Local habitual de ensayos. Local habitual de actuación.
- 4.—Formas de subsistencia económica.
- 5.—Extensión geográfica de las actividades del grupo. Número de actuaciones en cada localidad visitada. Relación de giras y tiempo invertido en ellas.
- 6.—Relaciones con universidades, centros culturales, asociaciones.
- 7.—Número de miembros. Grado de dedicación de los mismos. Grado de profesionalidad. Miembros con carnet. Proyectos de funcionamiento en circuitos comerciales. Experiencias en este sentido. Otras formas de afrontar la supervivencia.
- 8.—Métodos de trabajo, tendencias dramáticas seguidas, teoría y práctica.
- 9.—Forma de comprensión del teatro.
- 10.—Montajes y número de representaciones realizadas desde la fundación del grupo hasta hoy, señalando mes y año del estreno.
- 11.—Otros aspectos considerados de interés o no incluidos en las anteriores preguntas.

sidades que se planteen ante un determinado montaje. Todos los miembros tienen carnet. Por el momento nuestra disposición a los circuitos comerciales dependería de las posibles propuestas que se tengan, pero hasta el momento no ha habido ninguna experiencia en este sentido.

8.—El trabajo se plantea de forma colectiva, pues todos los miembros del grupo se conocen a través de los tres años de estudio en la Escuela y tienen una preparación muy similar. De acuerdo con el montaje que nos proponemos utilizamos en su función nuestros conocimientos técnicos.

9.—Entendemos que el teatro, a grandes rasgos, es uno de los medios artísticos más directos y positivos de comunicación crítica a todos los niveles. Creemos que "el arte por el arte" es un concepto vacío cuya aportación a la sociedad es nula, (conclusión nada nueva, por cierto). El teatro, por tanto, es lucha ideológica, compromiso personal sublimado por una envoltura estética y de lógico divertimento.

10.—Montajes realizados

"Los desconocidos" espectáculo montado sobre poesía española joven. "El artista" o "El niño que se convirtió en bruja" Ene-74.

Preparó también un espectáculo crítico sobre café-teatro "Clásicos intrascendentes del planeta tierra, siglo XX" y prepara en la actualidad el montaje de "La presa"

24 cámara-73

1.—Cámara 73. Teatro Independiente. Madrid. Fundado en febrero de 1973.

2.—Este grupo se formó con una serie de alumnos de la Escuela de A.D. de Madrid. En el transcurso de un año sus miembros se han ido acoplado a una unidad de trabajo. La idea de trabajar en un grupo independiente surgió como reacción ante los contactos con el teatro profesional español.

3.—No dependemos de ninguna entidad ni tenemos local habitual de ensayos. Trabajamos en cualquier lugar que reúna unas mínimas condiciones.

4.—La subsistencia se limita a la aportación personal de cada miembro y a las actuaciones.

5.—Hasta el momento no hemos salido de Madrid.

6.—Mantenemos relación con colegios mayores.

7.—El grupo tiene ocho miembros. El grado de dedicación de cada uno de ellos depende de las nece-

25 cátaró

1.—Cátaro. Barcelona. Fundado en 1966.

2.—El Grupo Cátaro se creó en el Instituto del Teatro de Barcelona como proyección del aula en busca de nuevas formas por el camino de la experimentación. El resultado de siete meses de intensa búsqueda en la que valoró de manera especial la expresión corporal, fué el montaje de dos espectáculos en los que se eliminó de la escena cuantos elementos pudieran ser sustituidos por el actor y la imaginación del público —siempre colaborador activo de los sucesos planteados— en la idea de una simplicidad de medios, una pureza escénica, que dió, en el aspecto formal, nombre al grupo. En la actualidad —después de una pérdida económica importante— en el montaje de *Tiempo del 98*, de J.A. Castro, se trata de buscar soluciones para poner en marcha el grupo. En cuanto se logre ahorrar, en cuanto se logre un caba-

llo blanco que tire a rojo más que a azul, en cuanto se encuentre una obra que nos guste y, también, a la censura, en cuanto, en fin, se produzca un milagro ateo, con nombre humano y surja la ocasión propicia, los Cátaros volverán a aparecer. Mientras tanto, unos escribimos y dirigimos, y los actores ocasionales actúan, con mayor o menor ética, en compañías profesionales o grupos independientes, a la espera que la diáspora cese.

4.—Lo que se sacaba por las representaciones que hacíamos.

5.—En ciudades y pueblos de Cataluña y en muchas ciudades españolas.

7.—El número de componentes del Grupo variaron según las necesidades del montaje de cada obra abordada, por ejemplo, en nuestra última experiencia con **Tiempo del 98** había 14 actores, esto cuando decidimos profesionalizarnos. Antes ya habíamos tenido experiencias con el teatro profesional al colaborar con Marsillach y el Bululú en el montaje de **Marat-Sade**, una experiencia que siempre nos pareció válida.

8.—Los cátaros nos hemos definido más por nuestro estilo que por nuestro contenido, aunque este haya sido siempre un intento de crítica social a partir de las actitudes personales de los componentes del Grupo y el decidido propósito de hacer reflexionar al público, activándole, destruyendo su caparazón individualista y obligándole a tomar partido a favor o en contra de nuestras proposiciones. Jamás la intención fue un desahogo de diletantes —si exceptuamos con reparos **Espectáculo Collage** —por eso a nuestro inicio con Artaud en 1966— **La guerra y el hombre** le añadimos más tarde el matiz brechtiano —**Catarocolón**— cumpliendo el proceso que define nuestra actitud: despertar-razonar.

Nosotros iniciamos nuestro trabajo con una idea política: ser sobre el escenario igual que fuera de él, y con una idea estética: devolver al actor toda su primitiva ritual importancia, concederle ocasión para demostrar que su cuerpo posee recursos espléndidos que el teatro al uso había ocultado, adocenando la creatividad artística de los intérpretes. Ambas ideas tuvieron que ser muchas veces puestas en discusión. La primera, demasiado personal, obligada a una inquisición intolerable; era mejor, por lo tanto, confiar en la honestidad de cada uno. La segunda, donde se obtuvieron frutos más óptimos —**Marat-Sade**—, por ejemplo, nos sigue pareciendo válida. Nuestro estilo, pues, se orienta al empleo del coro como elemento principal, usando de cuantos recursos físicos pueda disponer: voz, gesto, danza, canto...

9.—El teatro debe ser siempre político en el sentido de participación en la cosa pública, de compromiso ante la realidad que el Grupo quiere influir.

10.—Montajes realizados más destacados

Cátaro 67, que comprendía **La guerra y El hombre** (conjunto de temas escenificados en los que se trataba de aquello que preocupaba a los miembros del Grupo: dirigismo, conflicto generacional, servicio mi-



litar, píldora anticonceptiva, miedo a la guerra, el hambre en la India y las matanzas del Vietnam)

Catarocolón, Premio "Guipuzcoa" y I Premio en el Festival de Sitges de 1968. Premio en el Festival de Teatro de Alicante.

Colaboración en **Marat-Sade** (1970) y Premio Especial del XI Ciclo de Teatro Latino al interpretar el coro de locos en la obra de Peter Weiss.

Tiempo del 98, de J.A. Castro (1972)

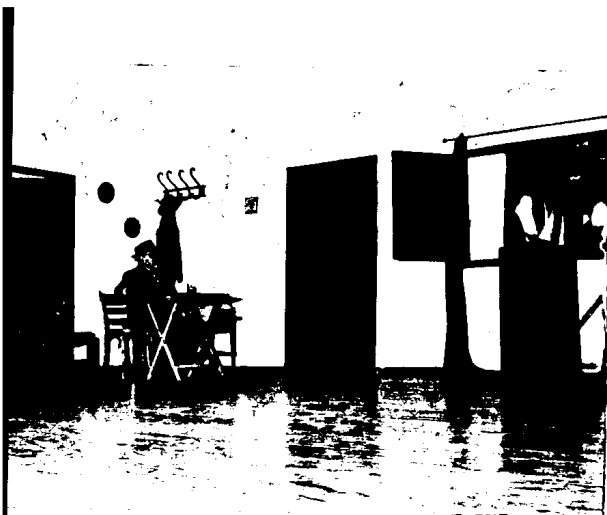
26 clunia

1.—"CLUNIA", Teatro de Cámara. Aranda de Duero (Burgos). Fundado en 1967.

2.—El grupo fue puesto en marcha por unos amigos —12 para ser exactos— que una vez dados a conocer con sus dos primeras obras, reunieron a unos 30 miembros que en la actualidad se han convertido en 50. Hace un año se formaron los grupos juvenil e infantil que han venido representando desde su fundación obras relacionadas con su mundo de forma ininterrumpida. A parte del teatro hemos organizado también otros actos culturales: recitales poéticos, musicales, conciertos, exposiciones de pintura y artesanía...

3.—Es un grupo totalmente independiente. Los ensayos y las representaciones las hacemos en local propio, desde 1970, fecha en que dejamos de mendigar local para nuestras representaciones. Ahora, gracias al esfuerzo de todos tenemos un local con capacidad para 330 personas. Las obras que consideramos comerciales procuramos representarlas en el Teatro Cine Aranda, debido a su gran capacidad y en busca del pan económico para la subsistencia del grupo.

4.—Económicamente, el grupo depende de sí mismo, se autofinancia. Estos dos últimos años hemos



"La zapatera prodigiosa" de Lorca

podido contar con un pequeño apoyo económico del Ayuntamiento.

5.—Extensión reducida a la provincia de Burgos, con una representación por localidad visitada. Nuestra primera gira y última, por razones ajenas al grupo fue el mes de mayo de 1970. Visitamos Castrojeriz y Salas de los Infantes con la obra "**Tierra baja**" de Guimerá y Burgos con "**La noche de los asesinos**" de Triana.

6.—Casi desde la fundación del grupo hemos mantenido, y seguimos haciéndolo, contactos con diferentes universidades, centros y asociaciones "independientes". Así las universidades de Valencia, Valladolid, Madrid, Instituto de Cultura Hispánica, Dep. Cultural de la Embajada Italiana, Juventudes Musicales...

7.—Actualmente el grupo cuenta con 110 miembros divididos en tres secciones: infantil, juvenil y senior. La dedicación de cada miembro es completa dentro de la programación de su sección y siempre que sea compatible con sus estudios o trabajos. El grado de profesionalización sólo puede medirse desde el punto de vista de la dedicación y como tales hay que considerarles a juzgar por su comportamiento y honradez hacia el público. Los miembros carecen de carnet pues la intención e idea del grupo es totalmente democrática y sin ningún signo externo de atadura.

8 y 9.—No seguimos un método definido de trabajo ni nos circunscribimos a una sola tendencia debido a las circunstancias que nos rodean. Somos el único grupo y el público muy variado. Por otra parte al ser un grupo tan numeroso es difícil contar con una sola dirección y por eso hay varios directores con distintas visiones del teatro, como puede quedar reflejado en el historial del grupo y sus representaciones. De todas formas podemos considerar que el grupo desde su fundación ha comprendido el teatro como un servicio al pueblo creando una conciencia culta e inquieta.

10.—Montajes realizados

"**Esquina peligrosa**" de Priestley. Feb-67. 2 R.; "**Pigmalión**" de Shaw. Abr-67. 2 R.; "**Ud. puede ser un asesino**" de Paso. May-67. 3 R.; "**El cuidador**" de Pinter. Feb-68. 3 R.; "**La mordaza**" de Sastre. Mar-68. 2 R.; "**Juego de niños**" de Ruiz Iriarte. May-68. 2 R.; "**Perlimplim**" de Lorca. Dic-68. 2 R.; "**Fando y Lis**" de Arrabal. Mar-69. 2 R.; "**Escuadra hacia la muerte**" de Sastre. May-69. 2 R.; "**Las galas del difunto**" de Valle-Inclán. Nov-69. 2 R.; "**Las sillas**" de Ionesco. Mar-70. 2 R.; "**Qué sólo me dejas**" de Paso. Abr-70. 3 R.; "**Tierra baja**" de Guimerá. May-70. 4 R.; "**El Inocente**" de Calvo Sotelo. Jun-70. 2 R.; "**La noche de los asesinos**" de Triana. Nov-70. 3 R.; "**La cigüeña dijo sí**" de Llopis. Mar-71. 4 R.; "**El pelícano**" de Strindberg. Abr-71. 2 R.; "**Teatro de Títeres-Guñol**" Jul-71. 5 R.; "**La pequeña cabaña**" de Roussin. Set-71. 3 R.; "**D. Juan Tenorio**" de Zorrilla. Nov-71. 3 R.; "**Esperando a Godot**" de Beckett. Dic-71. 2 R.; "**La zapatera prodigiosa**" de Lorca. Mar-72. 3 R.; "**El cartero del Rey**" de Tagore. Abr-72. 16 R.; "**Los bajos fondos**" de Gorki. Set-72. 3 R.; "**Phuf, el fantasma**" de Machado. Set-72. 4 R.; "**El rapto de las cebollitas**" Machado. Set-72. 4 R.; "**Viaje de Pedro el Afortunado**" de Strindberg. Ene-73. 6 R.; "**Cuatro corazones con freno y marcha atrás**" de J. Ponce. Abr-73. 3 R.; "**El médico a palos**" de Moliere. May-73. 4 R.

27 cobaya

1.—"Cobaya". Teatro cósmico. Bilbao. Fundado en 1970.

2.—Empezamos en la Escuela de Ingenieros bajo el método de dirección única dictatorial que seguía el elemento físico más fuerte, quién decía, además, entender de teatro. A partir del segundo montaje se produce una crisis en torno a la forma de concebir el teatro, desapareció la dirección única y se formó la dirección colectiva en la que participaban todos los elementos en la concepción y forma de la obra. A esta fase siguió una nueva crisis provocada por el surgimiento incontrolado e incommunicado de individualidades, problema no resuelto todavía, completamente.

3.—Dependemos jurídicamente y en el local de ensayos al Ateneo de Bilbao. Locales de actuación: peregrinaje.

4.—Subsistencia por medios ajenos al teatro.

5.—Extensión, por el País Vasco y provincias limítrofes. En cada visita se hace una actuación ya que se realizan los fines de semana y puentes.

6.—Procedemos de la Universidad —la mayoría so-

mos ingenieros o estudiamos esta carrera—. Solemos actuar en facultades, escuelas técnicas y en institutos de Enseñanza Media.

7.—Trece miembros, con fluctuaciones de músicos, pintores y adheridos ocasionales. Se ensaya todos los días de 7 a 10 de la noche. A veces toda la tarde del sábado y algunos domingos, a veces. Nadie posee carnet de actor.

8.—Al ser trabajo colectivo, la improvisación tiene preponderancia. En las últimas representaciones se ha utilizado un método propio denominado para nosotros, "método ubesco". Funcionando dentro de dicho método, el actor, por medio de una liberación energética logra una comunicación grotesco-vivencial con la sala y con los demás actores. En un principio practicábamos un teatro racional y didáctico, posteriormente, al producirse la crisis de dirección, entramos en la investigación de lo deforme, de lo sub, de lo negro, en el mundo de la deformidad consciente, provocadora, cómica, grotesca, cruel. No hay teoría, sólo surge la práctica basada en la vivencia interna y con relación al medio ambiente del grupo.

9.—El teatro, un rito grotesco-visceral.

10.—Montajes realizados

"La excepción y la regla" de Brecht. 1970. "Cuatro farsas contemporáneas" de Martínez Ballesteros. 1971. "Ubu rey" de Jarry. 1972. 12 R.; "Ubu rey" (nueva versión) 1973. 17 R.

Trabajamos en la actualidad en una obra basada en algunas ideas de "Ya no hay firmamento" de Artaud.

6.—Tenemos mucho contacto con el Instituto del Teatro de Barcelona y con los centros donde vamos a representar, pero no es nuestro fuerte las relaciones con "asociaciones", "universidades", etc. Relaciones personales, bastantes. Quizá cuando estemos más institucionalizados, quien sabe...

7.—Somos siete, 3 chicas, 4 chicos. Durante este curso hemos dedicado 3 horas diarias más las representaciones. Nos queremos sacar el carnet de profesional y actuar lo más a menudo posible.

8.—El método de trabajo nuestro es "trabajo". Nuestras tendencias dramáticas seguidas teórica y prácticamente no sé como explicártelas. Nos gusta el espectáculo, el circo y... otra vez, ¡lo espectacular! (Lo grande, ruidoso, los contrastes, las sorpresas, la fantasía...) Más que definimos por lo que queremos hacer podríamos decir lo que si sabemos que no queremos hacer.

9.—El teatro, que sea vivo y generoso.

10.—Montajes realizados.

"Non plus plis" Jun-72. 34 R.;

11.—Es una pena que tengamos que contestarte ahora ya que seguramente dentro de unos meses, como máximo, sabremos más de nosotros mismos. Tenemos unos planes un poco ambiciosos que no queremos explicar hasta que no sean un poco realidad.

Nota: A los datos de la encuesta contestada por Comediantes hace varios meses conviene añadir un nuevo espectáculo "Catacroc" y un lanzamiento en extensión que ocupa todo el país. Razón por la que estos datos son incompletos si se toma como fecha tope 1973.

28 comediantes

1.—COMEDIANTS. Barcelona. Diciembre 1971. Todavía no hemos desaparecido.

2.—No tenemos palabras para explicar nuestra evolución pero sí podemos decir que es ascendente. Ahora estamos estables porque hemos sufrido cambios de personas y períodos de adaptación de las mismas.

3.—Dependencias, de momento, ninguna. Local de ensayos en Estudis Nous. No tenemos local habitual de actuación.

4.—Mantenemos el espectáculo a través de lo que cobramos en las representaciones, pero queremos llegar a mantenernos nosotros. Este año pensamos dedicarnos por entero a ello y será nuestro (...casi) único medio de subsistencia.

5.—Cataluña y ciudades de la península. También en el sur de Francia. Los días más solicitados son las vísperas de fiesta y los fines de semana. Hasta este momento hemos hecho 34 representaciones (junio-73)

29 corral de comedias

1.—"Corral de Comedias". Valladolid. 1957.

2.—Desde que se fundó por iniciativa de D. Antón de Santiago (Delegado de Información y Turismo) ha pasado por tres etapas. 1ª, bajo la dirección de L. Maté, de cara a un tono más festivo y oficial con representaciones conmemorativas y populares. 2ª, bajo la dirección de Carmelo Romero en la que se inicia una tendencia de ensayo y experimentación, con montajes de Ionesco, refundición de textos de distintos autores, etc. El espectáculo más destacado de esta etapa es "Ubu, rey" de Jarry. En el grupo entra una corriente de gente nueva y universitaria, al lado de los tradicionales actores aficionados de la ciudad, que poco a poco se van desplazando ante el nuevo teatro, pendiente de las últimas tendencias tea-

trales que se van imponiendo en el grupo. 3ª, bajo la dirección de Juan Antonio Quintana en la que se intenta un paso hacia la profesionalidad. (Ya el hecho de incorporarse Quintana, traído de Valladolid por C. Romero antes de su dimisión, con sueldo y dedicación de media jornada al grupo, responde a esta pretensión). En la actualidad este sistema se va extendiendo a todos los elementos que lo integran, a medida que las posibilidades económicas lo van permitiendo. En esta etapa el grupo ha desarrollado una mayor capacidad de trabajo, dedicando su atención a los siguientes sectores: Cursos de teatro que sirven para enriquecer a los elementos fijos del grupo y captar otros nuevos; los montajes encaminados a una investigación y búsqueda de ese tan difícil "teatro popular"; los montajes de teatro infantil; y los montajes experimentales que han permitido en las dos últimas temporadas aumentar la proyección del grupo a nivel nacional.

3.—Depende de la Delegación Provincial de Información y Turismo y cuenta con el Teatro Valladolid para sus ensayos y actuaciones.

4.—Desde hace dos años —en que el Ministerio de I y T. no otorga la subvención anual que venía concediendo— el grupo se mantiene exclusivamente de los beneficios que le dejan sus actuaciones.

5.—Prácticamente nuestra actuación se extiende a todo el país desde hace dos años. Normalmente las actuaciones se reducen a una o dos en el mismo día, ya que es imposible permanecer fuera más de dos o tres días debido a las otras actividades que, hasta que no se alcance la profesionalidad completa, tienen que desarrollar sus miembros.

6.—Precisamente a través de estos organismos es como nosotros vamos a actuar fuera.

7.—En este momento somos 13 miembros los que nos dedicamos prácticamente la media jornada (tarde) al teatro, estamos haciendo gestiones para conseguir el carnet profesional. Las escasas experiencias con empresas comerciales han sido negativas. Ahora tratamos de buscar una forma de dependencia —tal vez la municipal— que nos permita crear un verdadero "teatro estable".

8.—Previamente se realiza un estudio a fondo del texto, que nos ocupa unas tres semanas. Luego comenzamos una serie de ejercicios encaminados a encontrar los personajes de una forma libre y orgánica, partiendo del Método. Cuando tenemos suficiente material acumulado realizamos el montaje definitivo, que suele totalizar los dos meses y medio que venimos invirtiendo generalmente en el montaje de cada espectáculo.

9.—Entendemos el teatro como la expresión de nosotros mismos, de nuestros problemas y preocupaciones, siempre que consideramos que estos problemas afectan a la sociedad en que vivimos. Buscamos una estética hispana que nos sea propia y que llegue al público netamente. La "forma" es nuestra actual preocupación principal.

10.—Montajes realizados:

1ª Etapa: (1957-1963):

"El Caballero de Olmedo". "El hospital de los locos" (Valdivieso).

Varias obras de Jardiel... etc.

2ª Etapa: (1963-1969):

"La lección" y "La cantante calva" (Ionesco). "La última chita" y "Comedia" (Beckett). "Tío Vania" (Chejov). "Ubú rey" (Jarry). "El esclavo" (LeRoy Jones). "La zapatera prodigiosa" (Lorca).

3ª Etapa: (1970-1973):

"Entremeses" (Cervantes). "Los acreedores" (Strindberg). "Anacleto Morones" (Rulfo). "Raíces" (Wesker). "Delaciones sobre la degollación de Villal" (S.J. Sáiz). "La Piedad" (Fernando Herrero). "El abanico" (Goldoni). Cuatro espectáculos de T. Infantil entre los que destaca "Erase una vez... y siempre será" (Tonino Conte, del Píccolo)

30 dionysos

1.—Dionysos. Cartagena. Fecha de fundación 1965. Fecha de desaparición 1971.

2.—Actualmente inactivos por falta de tiempo y, sobre todo por falta de local. La existencia del grupo fue siempre intermitente con temporadas de actividad seguidas por otras de paro y muchas veces también con bastante desorientación. De todos modos hemos conseguido cosas importantes, unas a nivel interior nuestro y otras, con proyección externa. Lo más importante es que conseguimos interesar a mucha gente en el teatro y que las veces que hemos tenido oportunidad de participar en el certamen "Mar Menor" de San Javier, hemos conseguido premios y también invitaciones para actuar en otros lugares que hubieran ayudado nuestra proyección si no nos lo hubieran impedido obligaciones de familia, trabajo y estudios.

3.—No dependemos de ninguna entidad, si bien nuestros principios fueron en la Casa Municipal de Cultura, donde hemos trabajado y ensayado habitualmente, pero actualmente no está a nuestra disposición.

4.—Nos pagaban los gastos de representación y un año tuvimos subvención del Ministerio de 25.000 ptas. No hemos vuelto a solicitar subvenciones porque no podemos comprometernos a una continuidad.

5.—Murcia, San Javier, La Unión, Molina de Segura y Alicante.

6.—Sin contestación—

7.—Nueve miembros fijos, tres de ellos cursan estudios en el Conservatorio de Murcia. Tenemos el teatro como algo complementario por lo que la dedicación es mínima.

8.—Todo ha sido un proceso de investigación, pero siempre desorientados.

9.—Nos interesa el teatro como vehículo de comunicación, medio cultural, y nos interesa más el teatro psicológico que el socio-político.

10.—Montajes realizados:

"Los Justos" de Camus. Cuatro piezas cortas de T. Williams. "Así que pasen cinco años" de Lorca. "Ana Kleiner" de A. Sastre —conferencia con escenificaciones sobre la tragedia griega. "Cargamento de sueños" de A. Sastre. "La enamorada del Rey" de Valle-Inclán. El grupo también realizó algunas sesiones de teatro radiofónico.

31 ditea

1.—Ditea. Teatro de Cámara. Santiago de Compostela. Fundado el 10 de octubre de 1960.

2.—Fundamentalmente ninguna. Continúan los veteranos al lado de los jóvenes que se van incorporando con ideas renovadoras; la situación actual es satisfactoria.

3.—Independiente. En el mismo local social. Teatros y salas de actos de la ciudad.

4.—Subvenciones, cuotas de protectores y algún "cachet".

5.—Toda la región gallega y ocasionalmente otros lugares de España. Una o dos actuaciones por localidad visitada. Se han hecho giras a 45 poblaciones.

6.—Ninguna.

7.—57 miembros, incluyendo a los integrantes del equipo técnico. Horas libres. Ninguna. Ninguno. No existen. Ninguna.

8.—Propios, basados en las teorías de Stanislavski, Brecht, Grotowsky, etc. Ninguna en particular.

9.—Creemos que el teatro es, ante todo, un poderoso vehículo cultural al servicio de quien lo practica y de aquel que lo presencia.

10.—Montajes realizados

"Milagro", Manzani. (Dic-60). 2 R.; "El Hospital de los locos", Valdivieso (Jun-61). 2 R.; "Comedia para asesinos", Endhard. (Dic-61). 2 R.; "El pleito matrimonial del Cuerpo y el Alma", Calderón. (May-62). 3 R.; "En la red", A. Sastre. (Dic-62). 2 R.; "Deja que los perros ladren", S. Vodanovic. (mar-63). 2 R.; "La siega", Lope de Vega. (Jun-63). 5 R.; "La razón del poder o el dictador", M. de Heredia. (Feb-64). 1 R.; "La Gran Casa de Austria", A. Moreto. (May-64). 3 R.; "La danza de la muerte", Anónimo del S. XIV. (Feb-65). 4 R.; "El muerto a caballo", H. Chéon. (Jul-65). 4 R.; "Entre bobos an-



"El retablo del flautista" de Teixidor

da el juego", F. de Rojas. (Feb-66). 4 R.; "Donde está la señal de la cruz", O'Neill. (Mar-66). 2 R.; "Pedro Talonario", Mira de Amescua. (Jun-66). 2 R.; "La locura de D. Juan", Arniches. (Nov-66). 5 R.; "Lutero", Osborne. (Ene-67). 2 R.; "Oración", F. Arrabal. (Mar-67). 2 R.; "Seis personajes en busca de autor", Pirandello. (Jun-67). 1 R.; "El hombre de la flor en la boca", Pirandello. (Jun-67). 1 R.; "El pastor lobo y cabaña celestial", Lope de Vega. (Jul-67). 5 R.; "Casamiento a la fuerza", Molière. (Nov-67). 1 R.; "Asia", H. Lenormand. (Nov-67). 1 R.; "L'échappée belle", Garcín y Bouteille. (Nov-67). 2 R.; "La guarda cuidadosa", Cervantes (Abr-68). 6 R.; "El gran teatro del mundo", Calderón. (Jun-68). 3 R.; "Pasos", Lope de Rueda. (Jul-68). 4 R.; "Arlequín, servidor de dos amos", Goldoni. (Nov-68). 4 R.; "El imbécil", Pirandello. (Nov-68). 2 R.; "Sigfrido en Stalingrado", Candoni. (Nov-68). 5 R.; "Farsa y justicia del Corregidor", Casona. (Jul-69). 6 R.; "Milagro en el mercado viejo", O. Dragún. (Nov-69). 2 R.; "Morte e vita Severina", Cabral. (Nov-69). 12 R.; "Requiem por un girasol", Jorge Díaz. (Dic-69). 3 R.; "A comedia da Oliña", Plauto (versión gallega). (Mar-70). 4 R.; "Historia del Zoo", Albee (Mar-70). 3 R.; "Silencio, pollos pelones, ya les van a echar su maíz", Carballido. (Nov-70). 2 R.; "Oratorio", A. Jiménez Romero. (versión gallega). (Mar-71). 7 R.; "La puerta", Miguel A. Rellán. (Feb-72). 6 R.; "Cabalgada cara o mar", John M. Synge (versión gallega). (May-72). 4 R.; "Tren a F...", Bellido. (Dic-72). 2 R.; "El retablo del flautista", Teixidor. (May-73). 4 R.;

32 ditirambo

1.—Ditirambo, Teatro Estudio. Madrid. Fundado en junio de 1970. Inscrito en el Registro de I. y T. en diciembre del mismo año.

2.—Iniciamos el grupo siete alumnos de la Escuela Superior de Arte Dramático que eramos los que durante ese año habíamos mantenido una postura a ultranza en contra de la inconsistente y arcaica enseñanza académica. Con esta mentalidad hemos permanecido en la misma hasta que poco a poco todos estamos consiguiendo el carnet profesional. Del grupo inicial, y por problemas de orden económico, dejaron de trabajar al poco tiempo tres componentes. A los cuatro restantes se les unieron cuatro más que son los que ahora constituimos el núcleo base del grupo. También existen algunos compañeros que colaboran con nosotros en ocasiones y que, o acaban incluyéndose con el tiempo en el núcleo base o siguen su labor por otro camino. El hecho de que busquemos, por encima de la labor teatral, la creación de una verdadera colectividad supone también un proceso de decantación inevitable.

3.—No dependemos de nadie. Local privado. Festivales. Centros culturales, Universitarios... por todo el país.

4.—Ingreso por actuaciones. El que algunos vivamos en colectividad favorece la casi imposible supervivencia.

5.—Viajamos por España de un sitio a otro. Estamos también iniciando representaciones en el extranjero (Alemania, Italia...) Contamos para los desplazamientos con una furgoneta propia. En cada localidad representamos a lo sumo dos o tres veces. En Madrid hacemos muchas más. Las giras hacen perder mucho tiempo, más si —como nos sucede a nosotros— hay que hacer cuatro o cinco representaciones en una semana de gira y tras volver a Madrid, o al poco tiempo, tenemos que volver a lugares cercanos una o dos veces más. De un tiempo a esta parte se está consiguiendo articular un circuito que permita recorrer el país sin perder demasiado tiempo.

6.—Ninguna.

7.—8 miembros (seis hombres y dos mujeres). Seis son actores y 1 visor con función rotativa. La dedicación es plena. Dividimos el tiempo en formación y trabajo. Todos los componentes tienen carnet profesional o están a punto de conseguirlo. Muy pocas experiencias en teatro comercial.

8.—Nuestro método de trabajo tiene su base en lo que llamamos "esquema de transformación". Cada sesión de trabajo (como cada espectáculo) tiene una partitura sobre la que el actor ejerce una tonalización imaginativa. Buscamos alcanzar una "doble teatraliza-

ción" y un abandono de las estructuras "frías". La mecanización es uno de los problemas que más nos preocupan. Nuestro aprendizaje ha sido fundamentalmente autodidacta, pero hemos conseguido hacer nuestra una doble vertiente expresiva que en "Paraphernalia..." y en "Danzón de exequias" se confrontan: la "sacra" y la "de cartón"

9.—El teatro es para nosotros un medio a través del cual una colectividad se manifiesta.

10.—Propuestas de espectáculos:

"La Máquina", ejercicio expresivo. De Jun-70 a Oct. del mismo año.

Representaciones privadas en la Escuela.

"Sabbat", Tríptico de la maldad, con textos de "Las Brujas de Salem" de Miller. 6 R.; y numerosos ensayos privados. Iniciada en Jun-70 la trabajamos hasta Nov-71.

"Sybilla", autopsia de la tragedia. Texto de "Las Euménides" de Esquilo. Desde Nov-71 hasta Set-72, 17 R.

ESPECTACULOS:

"Paraphernalia de la olla podrida, la misericordia y la mucha consolación", de Romero Esteo. Ago-72. 24 R.

"Danzón de Exequias", de Ghelderode, (versión F. Nieva). Nov-73. Actualmente en cartel.

11.—Paralelamente a nuestra labor de práctica teatral hemos editado los Cuadernos de Divulgación Teatral y publicado obras de nuevos autores. Con ellos programamos en la Escuela un "Aula de Nuevo Autor". Pensamos montar, después de "Danzón de Exequias" una nueva obra de Romero Esteo, "Horror vaccui".

33 dyonisos

1.—Dyonisos. Madrid. Octubre 1969.

2.—Poco tiempo después de la fundación se estrenó la primera obra, de escaso interés. Inmediatamente después de este estreno se unió a Dyonisos parte del grupo "Skené", recientemente disuelto, dando con ello una nueva perspectiva al grupo y sus tendencias. En esta segunda etapa salieron montajes de autores del mismo grupo, creaciones colectivas, escenificación de poemas... durante una temporada completa. Con el verano primera crisis y desintegración del grupo. Como causas de influencia: problemas personales, tendencias ideológicas, intentos de profesionalización de alguno de los miembros. En setiembre se comienzan de nuevo las actividades con seis de los 12 miembros que componían el grupo antes del verano a los que se fueron añadiendo hasta llegar a un número de 25. Como punto de partida "La ópera

de perra gorda" de Brecht, con base de improvisaciones en el trabajo. El montaje quedó sin terminar por dificultades económicas. Queríamos crear nuestro propio espectáculo y elegimos una versión de "Antígona" entre las muchas que pasaron por nuestras manos. Tres meses de ensayos buscando la crueldad, la expresión corporal... etc. Tampoco se estrenó esta obra por problemas de censura, de una parte, y por otra el darnos cuenta de que, lamentablemente, y a pesar de la complejidad y posibilidades de la idea, llegabamos claramente al panfleto. El grupo volvió a su crisis cíclica y de los 25 quedamos 6. La causa de esta crisis era lo heterogéneo de las personas que lo formaban: 10 de las 25 personas eran de distintas naciones y también el snobismo y curiosidad que movían a la mayor parte de los componentes.

Comenzamos, los seis restantes, a trabajar "Final de partida" de Beckett, el método fue absolutamente de investigación y llegamos a descubrimientos magníficos. A los tres meses nos dimos cuenta de que el trabajo era excesivamente abstracto para el público al que nos queríamos dirigir (público popular) con lo que la labor fue de nuevo fallida y volvió el verano con sus perniciosas consecuencias: vacaciones, viajes... etc. La tercera etapa comienza en setiembre del 71 en que 20 personas comenzamos a rehacer el grupo con prácticas de improvisación, ejercicios "shock", expresión corporal... y en la teoría dando clases sobre métodos y autores más importantes. El proyecto de un montaje nuestro sobre teatro "del absurdo" volvió a abortarlo otra crisis y el grupo se disolvió por casi unanimidad. Con los cuatro —de siempre— que quedábamos y nuevas gentes que llegaron al grupo trabajamos durante siete meses en una versión libre de "Flor de Santidad" de Valle Inclán. Después de su representación se expulsaron cuatro miembros del grupo; quedan nueve. Las crisis cíclicas en esta temporada no esperan el verano, se producen después de cada estreno y los motivos fundamentales, la falta de compromiso y el desinterés del grupo. Comenzamos los ensayos de un nuevo espectáculo basado en la "Comedia del Arte", creado por la improvisación colectiva sobre el mito de Hamlet en un intento de desmitificación y atracción a nuestros días.

3.—El grupo está inscrito en el registro del Ministerio de I y T. en fecha reciente y no pertenece a ninguna entidad ni organismo. Trabaja en los locales del Centro cultural de Moratalaz y en la Iglesia de los PP. Sacramentinos. Lugares de representación, los mencionados, Ateneo de Vallecas, Ateneo de Ciudad Pegaso...

4.—Couta semanal de 25 pts por cada miembro y recaudación en representaciones.

5.—Una actuación en la Sección Delegada de Villalón de Campos (Valladolid)

6.—Contestada en el apartado 3.

7.—Ocho en la actualidad: Dedicación diaria de 2



"Danzón de exequias". (Foto: Demetrio Enrique).

horas. Director, diez años de experiencias. Actores, desde cinco años a unos meses. Nuestro interés es dedicar toda la jornada al teatro y por lo tanto vivir de ello, ya que en la actualidad todos trabajamos en distintos empleos para poder subsistir. Ningún carnet.

8.—En la actualidad tenemos un método propio en el que se conjugan las teorías más importantes. La línea más destacada sería la de Grotowski, Artaud y Living.

9.—El teatro para nosotros es una forma de comunicación, por tanto una necesidad vital, de denuncia, de búsqueda artística nunca despegada de su medio. Nuestro público, como ya apuntamos, es el público que no va al teatro por diversos motivos, nos fijamos sobre todo en la clase que creemos más necesitada de ello, esto es, la clase trabajadora.

10.—Montajes realizados:

"La sangre de Dios" de A. Sastre. Nov-69. 1 R.; "Poemas anónimos" de distintos miembros del grupo. Dic-69. 5 R.; "La corona del vagabundo" de M.A. Medina y "Después del amor" de J. Jimenez, ambos miembros del grupo. Ene-70. 3 R.; "Poemas escenificados" de Hernandez, Machado y Lorca. Mar-70. 1 R.; "El hombre y la alienación" experiencia de teatro total en creación colectiva. Abr-70. 5 R.; "Flor de santidad" de Valle, versión libr. G. Domínguez-Ros, Dic-71. 1 R.; "Alrededor de Hamlet" sobre el mito de Hamlet, creación colectiva. Abr-73. 3 R.

34 e.a.d.a.g.

1.—"Escola D'Art Dramàtic Adrià Gual del F.A.D.". Barcelona. Febrero de 1960. Sigue en activo.

2.—Se podría hablar de tres épocas de la E.A.D.A.G. del F.A.D. La primera podría durar hasta el año 65. En este año estrenamos "Ronda de Mort a Sinera" espectáculo de Ricard Salvat sobre textos narrativos, poéticos y dramáticos de Salvador Espriu y obtuvimos un éxito nacional e internacional. Esta primera etapa comportó el afianzamiento y consolidación de la Escuela. En este primer montaje trabajamos fundamentalmente el método de Stanislawski e intentamos, sobre todo, plantearnos desde nuestra perspectiva, las lecciones del realismo épico consolidado y ejemplificado por Piscator y Brecht. Intentamos, asimismo, una adaptación de los presupuestos, estéticos, éticos y políticos del realismo épico, al teatro catalán y muy concretamente a la producción de Maria A. Capmany, Espriu y Salvat. En esta primera etapa centramos nuestro interés en dar a conocer el teatro de Espriu.

La segunda etapa podría ir de 1965 a 1970. En año 1966 iniciamos una ampliación de nuestro trabajo en el campo profesional. Creamos la Compañía profesional "Adrià Gual" que funcionó paralelamente a la Escuela y que se nutría, en su mayor parte, de los actores diplomados en la misma. En esta segunda etapa llevamos nuestras experiencias de adaptación del realismo épico al campo profesional. En este sentido podríamos poner como ejemplo "La bona persona de Sezuan" de Brecht, que se montó íntegra, y el espectáculo "Adrià Gual i la seva época" de Salvat. Más tarde investigamos sobre nuevos caminos para salir del realismo épico: por ej. el montaje de "Insults al public" de Handke.

La tercera etapa va desde 1970 hasta ahoy. En este periodo la mayoría de nuestros espectáculos no son autorizados por censura. Así montajes totalmente acabados como "Kux, My Lord", de J.M^a Muñoz Pujol, "La preso de Lleida" de A. Artís Gener, "Homo dramàticus" de A. Adellach, "Otras revoluciones celestes según Copérnico" de M. Reguera Saumell, no pueden llegar a estrenarse. Así mismo L. Matilla nos prohíbe la representación en Madrid de "El adiós del Mariscal". Todas estas dificultades comportan un grave descalabro económico para la E.A.D.A.G. Asimismo, al cambiar el F.A.D. de local nos vemos obligados a dejar la Cúpula del Coliseum y trasladarnos a la calle Brusi 45. Por razones de organización del F.A.D. pasamos un año, en 1970, sin local fijo. Nos acogen al Cercle Artístic de San Lluc y L'Escola Isabel de Villena. En el nuevo local de la calle Brusi no poseemos local para representar. Perdemos, por tanto el maravilloso espacio de la Cúpula del Coliseum y la posibilidad de dar espectá-

culos allí. En los años 69-70 iniciamos una serie de experiencias dentro del campo del teatro subjetivista. Decidimos llevar a cabo estas experiencias por el temor de incurrir en un cierto dogmatismo brechtiano. Tres de nuestros colaboradores obtienen una beca para estudiar en Nancy: E. Gomá, M^a T. Lorés y P. Planella. Allí trabajan con una alumna directa de Grotowski y a su vuelta dan unos cursos en la Escuela siguiendo las enseñanzas del gran creador polaco. "Edip Rei" de P. Planella fue el espectáculo que surgió de estas experiencias. Un año antes, en 1969, J.C. Uviedo había trabajado en un sentido parecido, al que con más rigor llevaron a cabo Lorés, Gomá y Planella. Uviedo montó en la Escuela "El casamiento" de Gombrowicz aplicando los métodos subjetivistas de interpretación y creación teatral.

Después de estas experiencias mencionadas intentamos una vuelta al realismo y a los trabajos de dramaturgia. En 1970 ingresa, como profesor en la Escuela, Reguera Saumell como profesor de dramaturgia. Reguera continúa en la Escuela sus experiencias dramáticas iniciadas en Cuba. En esta época hemos montado "Las pericas", de N. Dorr, bajo la dirección de M. Cariñena. Este montaje, que en parte fue el paralelo del trabajo hecho por Cariñena anteriormente, en el Teatro de Cámara de Zaragoza, podría servir de ejemplo de esta etapa de transición, ese momento que va del realismo épico a otras formas de realismo. Seguirán luego "La casa vieja" de Estorino, "Dos viejos pánicos" de Piñero, "Otras revoluciones celestes según Copérnico" y "La sogá al cuello" de Reguera Saumell.

En la tercera etapa prácticamente no actuamos ante el público habitual más que en contadas ocasiones. El hecho de no tener teatro propio, las dificultades de censura y los problemas económicos, nos impiden un regular contacto con el público. Por ello acentuamos en esta época nuestra actividad pedagógica. Organizamos cursillos teatrales en Granollers y nos hicimos cargo durante dos años, 1970-71, 1971-72, de la Escola de Teatre de L'Orfeo de Sans. También montamos cursos teatrales para el Instituto de Enseñanza Media "Boscán". Nuestra situación actual se ha, de nuevo, estabilizado. Las grandes deudas que habíamos contraído en los últimos 4 años, están prácticamente pagadas. Nos hemos acostumbrado a no tener local propio y a actuar como cualquier grupo, un poco en donde podemos.

Quisieramos señalar que E.A.D.A.G. es, ante todo, una Escuela de Teatro, absolutamente independiente. Las clases se imparten de 7,30 a 10 de la noche. Paralelamente funciona un grupo independiente experimental que ensaya de 10 a 12,30 de la noche y normalmente sábados y domingos por la tarde. Este grupo experimental trabaja a dos niveles: el de Workshop o laboratorio teatral y el de espectáculos cara al público. En el workshop experimentan los alumnos de dirección. Estos trabajos sólo se representan en la Escuela y en el Instituto Boscán. En caso de que el directivo de dirección encuentre algu-



“Primera historia de Esther”, de S. Espriu

no de estos trabajos lo suficientemente maduros para ser presentados ante el público, se pasan a dar en un teatro.

El colectivo de dirección de la Escuela es el mismo que en 1960: C. Serrallonga, R. Albert, M. Trilla, J. Salvat y R. Salvat. Reguera Samuell ha sustituido, en este colectivo, a M^aA. Capmany. La dirección general corre a cargo de R. Salvat. La secretaria de la E.A.D.A.G. es, desde su fundación, Natalia Solernou.

3.—Dependemos del Fomento de las Artes Decorativas desde la fecha de la fundación. El F.A.D. nos cede un local y hasta 1970 un espacio teatral. El local habitual de ensayos es nuestro local social. Solemos ensayar asimismo en el Colegio Isabel de Villena. Hasta 1970 nuestro local habitual de actuación fue la Cúpula del Coliseum. Era un espacio escénico circular adaptable a todo tipo de teatro. En la actualidad actuamos donde podemos.

4.—Nuestras formas de subsistencia económica son: la cuota que pagan los alumnos, la cantidad que se puede ganar en las representaciones cara al público y una subvención de la Diputación Provincial de Barcelona que oscila entre las 25.000 y las 40.000 pesetas. Esta subvención es anual. Algunos años nos hemos quedado sin subvención. Quisiera hacer constar que en 14 años de existencia no hemos tenido **ningún** otro tipo de subvención. Es habitual que alguno de los miembros del colectivo de dirección tengan que poner dinero.

5.—Dado que nuestro grupo depende de la Escuela solemos montar un tipo de espectáculos en el que puedan intervenir el máximo de actores. Esto hace que nuestros desplazamientos no sean rentables. Solemos limitar nuestra actividad a Cataluña. Por lo general damos una sola representación en cada localidad. Nuestras giras son más bien escasas: Valencia, Granada, París, Reggio-Emilia (Italia), Perpignan, Prades, Euzkadi, Madrid. Nuestras giras, como máximo, han durando una semana.

6.—Nuestras relaciones con la Universidad son directas. C. Serrallonga, Reguera y R. Salvat, son profesores en la Universidad Central. Este último dicta el curso de “Historia del Arte Dramático”, y algunas de las clases prácticas de dirección se dedican a los alumnos de Historia del Arte Dramático. Nuestra relación con centros culturales y asociaciones es también bastante directa. Como hemos dicho antes trabajamos muy en relación con los Institutos de Enseñanza Media Oficiales y Privados y muy concretamente con los Colegios Isabel de Villena, Francesc Eximenis (que dirigen C. Serrallonga y R. Albert), y el Boscán.

7.—En la actualidad la Escuela consta de 39 miembros. El grado de dedicación es, en la actualidad, no profesional. Tendemos a que, gracias al meritaje en la Compañía Adrià Gual, los alumnos obtengan el carnet profesional. Solemos incorporar como profesores algunos alumnos diplomados en la propia Escuela, por ejemplo, M^aJ. Andany y J. Ruiz Lifante. La mayoría de alumnos que han acabado la Escuela poseen carnet profesional. Algunos de estos ex-alumnos suelen colaborar en los montajes, si sus compromisos profesionales se lo permiten. En la actualidad, y después de la experiencia de la Compañía Adrià Gual y del Grupo “Josep Rpbrenyo” formado exclusivamente a base de exalumnos, no tenemos proyectos de funcionamiento en circuito comercial, antes al contrario, funcionamos en circuitos marginados, con todos los inconvenientes que ello puede comportar. Insistimos que, dado que tendemos a los montajes de amplio reparto, la supervivencia del grupo sólo se plantea en la actualidad a base de trabajar en otros menesteres no teatrales.

8.—Los métodos de trabajo que hemos utilizado se pueden deducir de la pregunta número dos. Insistimos en que el método Stanislavski, que explica Trilla, está en la base de nuestras investigaciones. El primer curso de la Escuela se basa fundamental en el método del maestro ruso. Nuestro interés fundamental, de todas formas, son los eslabones que han

conseguido crear la forma teatral de la Nueva Objetividad. Creemos fundamentalmente en el valor del realismo y hemos intentado encontrar una vía catalana para llegar a la del Realismo épico, pretendiendo siempre no caer en el sainete. Si en algunos momentos hemos experimentado sobre actitudes subjetivas de la creación teatral, ha sido para volver más convencidos por los caminos del realismo. Nuestros teóricos son: Zola, Gorki, Stanislawski, Meyerhold, Tairov, Piscator, Brecht... Nuestras prácticas se han orientado a experimentar algunos de los aspectos preconizados por estos autores. Trabajamos asimismo los textos de Adrià Gual y Ricardo Baeza.

9.—Creo que nuestra comprensión del teatro se puede deducir de las preguntas hasta ahora contestadas. Para nosotros el teatro es un lenguaje artístico independiente del lenguaje literario. A través de este lenguaje, que pretendemos que posea el máximo nivel estético, intentamos comunicar con nuestro público. Dada nuestra voluntad de servir al teatro en lengua catalana, intentamos hacer un teatro arraigado al máximo a nuestra circunstancia. Tal vez no creamos que el lenguaje teatral pueda cambiar la sociedad pero sí estamos convencidos de que puede ayudar a transformarla. El teatro es, para nosotros, un vehículo de concienciación histórica. Las muchas dificultades que hemos tenido a lo largo de nuestro trabajo nos han venido a demostrar que no andábamos muy errados en nuestra visión del teatro.

10.—Es prácticamente imposible contar el número de representaciones realizadas desde la fundación del grupo hasta hoy. Algunos de los espectáculos que hemos estrenado como grupo luego han pasado a las compañías profesionales. A partir del año 1970 hemos montado: "Edip Rei" Planelles, "El Casamiento", Uviedo, según Gombrowicz. Feb-71; "El Taller de la fantasía", J.M. Benet. May-71. "Las Pericas", N. Dorr; "El adiós del Mariscal", L. Matilla (no autorizada por el autor). Oc-71. "La mujer del abanico", "El velo de misa" y "La bella y el poeta", Mishima. Dic-71. "Josefina atiende a los señores", Cabrera Infante y "Monólogo", de L.M. Levinsoh. 1972. "La preso de Lleida", Artís Gener y "Otras revoluciones celestes según Góméxico", Reguera (no pueden representarse publicamente); Jun-72. "América Hurra", J.C. van Itallie; Ene-73. "La Mandrágola", Maquiavelo; Mar-73. "Les forces de l'amor i de la Magica", Adrià Gual; May-73. "La casa vieja", A. Estorino (en esta ocasión se estrenó la obra completa, una versión reducida de la misma se había dado a conocer en Junio del 71); Ago-73. "La pell de brau", S. Espriu, (reedición del espectáculo de 1960); "Homo Dramaticus", A. Adellach (no autorizada, representada sólo privadamente en los locales de la escuela); Feb-74. "Mots de ritual per a Electra", J. Palau i Fabre; Feb-74. "Pluft, el petit fantasma", de M.C. Machado; Mar-74. "La sogra al cuello", de M. Reguera Saumell. Sesiones de workshop: 70-71 "Dos viejos pánicos", Piñero; "Auto-da-fe" de T. Williams; 1971-72 "La mujer judía", Brecht. "Homenaje a Picasso" de Alberti. "Oración", Arrabal. "Vuelo nº 5",

de M.J. Roig y J. Costa. 72-73 "Los saludos", Ionesco. "El soplón", Brecht. "El hecho", Mrozeck. "Paria", Strindberg. 1974 "La mes forte", Strindberg. "Cuanto cuesta el hierro", Brecht. "La doncella, el marinero y el estudiante", G.Lorca. "La Comedia que no acaba", M. Aub y "Canto a los hornos crematorios", de P. Weiss.

11.—Uno de los aspectos que quizás cabría destacar es la condición bilingüe de nuestro trabajo. Esta situación ha creado algunos conflictos y que creemos en la actualidad, bastante resueltos. Cuando actuamos en barriadas obreras solemos hacerlo en castellano. Por lo general nuestro trabajo está al servicio del teatro catalán.

(Viene de la página 33)

¿Habremos encontrado las claves para responder a las cuestiones que antes nos planteábamos? Quizá sí. Quizá podamos decir ahora que en la segunda parte de "Mambrú se fue a la guerra" existe una posibilidad de "acercamiento" para el público español que no se da en la primera, más ligada a la presentación "externa" de los personajes. Que estas posibilidades o imposibilidades de acercamiento están contenidas en el texto y en el tratamiento del problema por el dramaturgo, siendo contraproducente cualquier intento de la puesta en escena o de la interpretación encaminado a violentar lo que viene objetivamente impuesto. Y que la "progresión" establecida por Rabe, la investigación de la fachada, primero, del interior, después, tiene, dentro de su lógica, un peligro: pasar de la destrucción esquemática, del ataque virulento, y primario a los "patrones del paternalismo familiar" a un plano mucho más agudo de la realidad, cuya significación quizá nos habría resultado a nosotros más precisa, más siniestra y más exacta, en contraposición a una fachada "decorosa" en lugar de corresponder a un edificio que descubre por todas partes su cochambre. Si Rabe no hubiera tenido tanta prisa en revelarnos sus enemigos, si la demolición hubiera comenzado tras presentarlos entre confortables argumentaciones, si al sucio desván se hubiera suido por una escalera de mármol, creo que el método de investigación nos hubiera parecido más coherente. El descubrimiento del desván más substancial. Y, probablemente, no hubiéramos sentido la disonancia entre las dos partes de la obra.

Aunque, en definitiva, ese es un juicio totalmente condicionado por nuestro marco social y cultural. Y David Rabe piensa que en los Estados Unidos ya no se pintan ni siquiera las fachadas. Sólo que entonces resulta obvio y no hay que subir la escalera para saber que habrá arañas en el desván.

J.M.

