DIDO PEQUEÑO TEATRO DE CÁMARA DE MADRID (i 2a PART)

Barbara Bloin

ANY DE LA MEMÒRIA
Ricard Salvat

POSEM FI AMB AQUEST SEGON LLIURAMENT A L'ANÀLISI DE LA TRAJECTÒRIA DE «DIDO, PEQUEÑO TEATRO». AMB LA PUBLICACIÓ D'AQUESTA PART I DE L'ANTERIOR —PUBLICADA AL NÚMERO 54-55 D'AQUESTA REVISTA— HEM MIRAT D'HOMENATJAR LA PERSONALITAT DE JOSEFINA SÁNCHEZ PEDREÑO I DE TOT EL SEU EQUIP, SOBRE ELS QUALS SEGUIM INVESTIGANT I BUSCANT MATERIALS DE LA SEVA APORTACIÓ FONAMENTAL QUE ESPEREM PUBLICAR EN UNA EDICIÓ FUTURA. MENTRESTANT, CREIEM OPORTÚ DE RECORDAR UNA REPRESENTACIÓ MEMORABLE QUE VA TENIR LLOC SORPRENENTMENT L'ANY 1948 EN ELS ANYS DEL MES DUR FRANQUISME. JUAN GERMÁN SCHROEDER, AJUDAT PER JOSÉ MIGUEL VELLOSO, ESTRENÀ *HUIS CLOS* AMB UN REPARTIMENT FORA DE SÈRIE: ANA MARÍA NOÉ, UNA DE LES ACTRIUS MÉS PREPARADES I D'ALTA CATEGORIA INTERPRETATIVA DE LA DÈCADA DELS ANYS QUARANTA I CINQUANTA, MARÍA PURA BELDERRAIN, ADOLFO MARSILLACH I VICENTE SOLER.

SERIA MOTIU DE GRAN SATISFACCIÓ PER A ASSAIG DE TEATRE PODER PUBLICAR TOTA LA FEINA DUTA A TERME PER L'ENTITAT TEATRO DE ESTUDIO I PRESENTAR LA LLARGA I ADMIRABLE TRAJECTÒRIA COM A DIRECTOR D'ESCENA DE JUAN GERMÁN SCHROEDER. ESPEREM PODER-HO FER EN EL MOMENT QUE LA REVISTA TINGUI ACCÉS ALS SEUS MATERIALS.

EN TOT CAS CAL RECORDAR QUE L'ESTRENA D'*HUIS CLOS* VA COMPORTAR UNA FITA DE COMPLICITAT COL·LECTIVA, DE LLUITA PER LA MODERNITAT, DE VALENTIA I RISC QUE OBLIGA A REPLANTEJAR-SE D'UNA MANERA MOLT ESPECIAL LA HISTÒRIA DEL TEATRE DE BARCELONA.

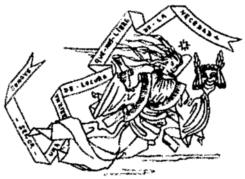
ÉS MOLT URGENT RECORDAR I COMENÇAR A RECUPERAR TOT EL QUE VA SUCCEIR DURANT LES DÈCADES DELS ANYS QUARANTA I CINQUANTA DEL SEGLE PASSAT.

TEATRO DE ESTUDIO

DIRECCIÓN

JUAN - GERMÁN SCHRÖDER

JOSÉ - MIGUEL VELLOSO



11.ª

SESIÓN

TEATRO COMEDIA

VIERNES 12 DE MARZO 1948 - BARCELONA

V ANIVERSARIO DE LA CREACIÓN DEL TEATRO DE ESTUDIO

Se cumplen, el cinco de este mes, cinco años de la fundación del Teatro de Estudio. No es necesario hablar de la labor realizada, pues ella, nos ha llevado a la conversión del Teatro de Estudio en entidad privada y el entusiasmo con que ha respondido el público, demuestra el interés con que se ha seguido nuestra actuación. Cerrado este primer lustro de ensayo en el que de sus cuadros directivos o escénicos el Teatro de Estudio ha ofrecido al campo profesional personas de gran valer como Marta Font, quien actualmente, llamada por el Teatro Español de Madrid, colabora con Cayetano Luca de Tena, José Luis Udaeta, quien, desde Madrid también, ya en el Español ya en el M.ª Guerrero, da la batalla como coreógrafo y bailarín, o, como actrices, Montserrat Casas, pasada al campo profesional, Asunción Balaguer, y Graciela Crespo, gran actriz de nuestro cine, el Teatro de Estudio, con la colaboración totalmente desinteresada de prestigiosos artistas profesionales, se dispone a comenzar una nueva etapa en la que piensa hacerse eco de los más importantes acontecimientos teatrales mundiales, dar a conocer autores y actores noveles o bien obras de los ya consagrados que por su carácter no puedan ser presentadas por las formaciones profesionales, y seguir, como siempre, en su intento de infundir nueva vida e inquietud a la escena española.

Superadas todas las dificultades, hoy ofrecemos la primera realidad de esta segunda etapa. Desde aquí nos complacemos en demostrar nuestro agradecimiento a cuantos nos han apoyado y alentado y a todos los actores y actrices que han aceptado colaborar con nosotros.

La tarea que se ha impuesto el Teatro de Estudio no tiene nada de fácil, pero podemos garantizar que haremos todos los posibles para no defraudar a nuestros asociados. Después de *Huis Clos*, prepararemos *Júpiter en Provincias* de R. Betsy, que por causas totalmente ajenas a nuestra voluntad no pudimos representar el día en que estaba anunciada, luego seguirán obras de Giraudoux, Wilder, Priestley, Kafka, etc. Solamente pedimos que se siga teniendo confianza en nuestra labor; es el mejor pago a que podemos aspirar.

JUAN GERMÁN SCHRÖDER *JOSÉ-MIGUEL VELLOSO*

Gráficas [illegible] S. A. · Valencia, 80 · Teléfono [illegible] · Barcelona

A PUERTA CERRADA

HUIS CLOS

DE

JEAN PAUL SARTRE

Traducción de M.ª Luz Regás y Juan Roberto Mombrives

Dirección.

JUAN - GERMÁN SCHRÖDER

REPARTO

(Por orden de aparición en escena)

Garcin	VICENTE SOLER
Un Camarero	ADOLFO MARSILLACH
Inès	ANA M.ª NOÉ
Estela	M.ª PURA BELDERRAIN

Decorados y Figurines: Mancho Montañola.

Los vestidos de las Srtas. Noé y Belderrain han sido confeccionados por Modas Latour.

Los decorados han sido realizados por J. Torres.

El mobiliario es de la Casa Las Columnas

Regidor de Escena, C. Batiste

Secretario de Dirección: A. de Cobo

El Teatro de Estudio es una entidad privada, en la que todos sus [illegible] directivos, [illegible] y [illegible] colaboran desinteresadamente.

Si la postguerra 1914-1918 se dispersó en una estrella de ismos trepidantes, la postguerra 1939-1942 se ha ahincado en un poco problemático y profundo. Aquello nos deslumbró; ésto, nos acongoja.

Un patético buceo interior plantea los interrogantes más graves. A la filosofía reposada en el culto de los conceptos substituye una filosofía cuyo primer problema es la existencia misma. Y, enseguida, la existencia «situada» entre las cosas alrededor: el *ser-en-el mundo*. Y, enseguida, la existencia en función del más allá: el *ser-para-la muerte*. Y ante esta problemática la conciencia que es sencillamente la voz de la angustia.

El portavoz actual de esta ideología que viene ya del irracionalismo romántico, pero que cuajó en Kierkegaard y en Heidegger, es Jean-Paul Sartre, una de cuyas obras representativas, *Huis-clos*, ofrece esta noche, ardidamente el *Teatro de Estudio*.

Por su obra le conoceréis: Esta tremenda «danza general de la muerte» sin justicia última, pero con toda la tremebunda fuerza del más allá y, lo que es más patético, con toda la perversa, sencilla y dramática realidad del más acá. Teatro de la angustia para un mundo cada vez más profunda y trágicamente angustiado.

GUILLERMO DIAZ - PLAJA

Programa de mà d'Huis Clos.

XXVI. *Mirando hacia atrás con ira*, tres actos (segundo y tercero divididos en dos cuadros) de John Osborne. Traducción: Antonio Gobernado. Adaptación: Victoriano Fernández-Asís. Dirección: José María de Quinto. Ayudante: Juan Antonio Ildefonso. Reparto:[1] German Cobos (Jimmy Porter), Julio Navarro (Cliff), María Luisa Romero (Alison), Margarita Lozano (Helena Charles) y, en el papel del Coronel Redfern, Felix Dafauce (primera sesión) o Francisco Ruiz (sesiones posteriores). Escenografía: Eva Llorens y Juan Segarra. Maquinista: A. Valencia. Luminotecnia: Delta. Texto del programa de mano de la primera sesión:

> Esta obra ha escandalizado e irritado a muchos espectadores. A otros les ha entusiasmado. Aseguran unos que vivir en un mundo sin moral, como el de la comedia, resulta aburrido. Otros afirman lo contrario: que la obra rebosa moral por todas partes. Con esto, yo me siento todo lo feliz que puede suponerse en semejantes casos.
> Hay algo que no debe escapar al espectador: que se trata de una obra sobre seres humanos. Si se tratase de una obra que no presentara al público seres reconocibles, carecería totalmente de valor y no tendría nada que hacer sobre el tablado.
> El sentido social, político o moral que pueda tener esta comedia, será aquel que el espectador quiera darle. La claridad y crudeza que el público y la crítica admiten en personajes de Shakespeare o Chéjov, resulta inadmisible, al parecer, cuando se desnuda ante sus ojos la desesperación real, la frustración y los sufrimientos de la época en que vivimos. Pero creo que es un deber ineludible del dramaturgo obligar a las gentes a darse cuenta de lo que ocurre a su alrededor, cuando tanto empeño se pone en ocultar esa verdad.
> Jimmy Porter no es simplemente un joven descontento porque el mundo le haya negado aquello que desea con más ardor. Por el contrario, es precisamente el hombre que desea dar más, mucho más de lo que se le pide y le duele ver que nadie, ni siquiera su mujer, aprecia la inmensidad de lo que ofrece...

Precisión del programa de mano de la tercera sesión:

> Ésta es nuestra tercera aparición, nuestra tercera salida. Por inusitado, el hecho debe registrarse. *Mirando hacia atrás con ira*, de John Osborne, iba a representarse una sola noche, en función de cámara, por el Pequeño Teatro Dido. Sin embargo, después de este estreno, varias empresas solicitaron nuestro trabajo. Elegimos a la del Teatro Recoletos, y allí anduvimos unos días. Ahora, gracias a la S.A.T.Z. (Sociedad Anónima Teatro de Zarzuela), estamos aquí. No traemos otra cosa que verdad, autenticidad, y un gran amor del teatro. *Mirando hacia atrás con ira* es precisamente eso, y sólo hemos pretendido servir a esas simples y necesarias virtudes dramáticas.
> (Estreno: 11 de marzo de 1959, Palacio del Cine, sobre del Bellas Artes de Madrid.)

XXVII. *Gigi*, de Colette, adaptación teatral en dos actos y seis cuadros de Colette y Anita Loos. Versión española: Huberto Pérez de la Ossa. Dirección: Cayetano Luca de Tena. Reparto: Núria Espert (Gigi), Milagros Leal (Mme. Álvarez), María Luisa Ponte (Andrea), Juan José Menéndez (Gaston), Antonio Gandia (Víctor), Carmen Carbonell (Alicia de Saint-Efflam) y Juana Solano (Sidonia). Boceto escenográfico y figurines: Emilio Burgos. Realización: Manuel López. Costura: Francisco Javier. Atrezo: Mateos. Luminotecnia: Checha. Texto del programa de mano:

> Nació en 1873, en Saint-Sauveur, pueblecito cercano a Auxerre (Francia). Colette, ya se sabe, es el apellido paterno que la escritora universalizó; su nombre era Sidonia-Gabriela.
> Su matrimonio en 1893 con Henri-Gautier Villars (Willy), la publicación de sus primeros libros

(*Claudine à l'école, Claudine à Paris, L'ingénue libertine...*), su divorcio en 1906 y, sobre todo, su actuación en Moulin Rouge en el espectáculo de mimodramas de Georges Wague, constituye un desgraciado y escandaloso período de la vida de Colette, del que ella ha dejado certera y amarga constancia en *La vagabonde, L'envers du music-hall* y *Mes apprentissages*.

1912. Segundo matrimonio de Colette con Henri de Jouvenel, redactor-jefe de *Le Matin*. Un año después nace su primera y única hija, a quien la escritora reserva el privilegio de dos libros transparentes: *Histoires pour Bel Gazou* y *La maison de Claudine*. Nuevo divorcio en 1924. Bel Gazou queda bajo la tutela paterna.

Después de su separación de Jouvenel, Colette escribe diversas obras que la crítica ha considerado magistrales: *Le blé en herbe, Chéri, La fin de Chéri, La naissance du jour, Le Képi, La Chatte, La seconde, Duo, Julie de Carneilhan, L'étoile vesper, Le fanal bleu, Le pur et l'impur...*

Colette ha ejercido con singular brillantez el periodismo. Sus colaboraciones literarias para *Le Matin* y las críticas teatrales que publicó en *Le Journal*, recogidas en varios volúmenes, son un vivo e indiscutible testimonio de su talento excepcional para esa tarea. Del estreno de *La máquina infernal*, de Cocteau, al que Colette dedicó un apasionado elogio, nace una entrañable amistad entre los dos escritores. Cocteau le dedicará en 1955 su discurso de entrada en la Real Academia de Bélgica.

1935. Nuevo matrimonio de Colette con el director Maurice Goudeket. En años sucesivos ingresa en la Real Academia de Bélgica y en la Academia Goncourt. El Gobierno de Francia le nombra Gran Oficial de la Legión de Honor.

«Gigi es de todos mis personajes el que mayor sorpresa me ha causado», escribe Colette. Fue concebida en 1942, en forma de brevísima novela y, al igual que *Chéri, La vagabonde* y otras obras, ha sido ganada para el gran público a través del cinema y el teatro. Junto a Audrey Hepburn, Danièle Delorme, Evelyne Ker y Leslie Caron, famosa en el mundo entero, nuestra gran actriz dramática Núria Espert figurará en el futuro como inteligente intérprete de esa deliciosa criatura humana que, en una hora sombría y por acuciante necesidad de evasión, fue creada por quien, en opinión de Montherlant, ha sido la más grande escritora de Francia. «Después de Gigi, escribe Maurice Goudeket en el precioso y emotivo libro que ha dedicado a su mujer, Colette no quiso crear ningún otro personaje».

Colette ha muerto en agosto de 1954. Las más importantes figuras de la literatura y el periodismo han rendido homenaje a su obra. Nuestros escritores apenas se han conmovido. Es triste.

XXVIII. *La médium*, ópera en dos actos de Gian-Carlo Menotti (libreto y música). Dirección escénica: Julio Diamante. Reparto: Celia Langa (Mónica), Mariano Velázquez (Toby el mudo), Lucy Cabrera (Madame Flora-Baba), Emilia Rincón (Sra. Gabineau), Antonio Gallego (Sr. Gabineau) y Mary-Sol Lacalle (Sra. Nolan). Dirección musical y de orquesta: Cristóbal Halffter. Orquesta de Cámara de Madrid. Solistas: Karin Merle y Manuel Carra. Escenografía: Eva Llorens. Realizador del decorado: Giovanni. Muebles: Mateos (lámpara cedida por P. Tendero). Vestuario: Peris. Apuntador: Anglada. Cubierta del programa de mano: Eva Llorens. Texto del programa de mano: Gian-Carlo Menotti:

A pesar de su marco misterioso y horribles conclusiones, *La médium* es actualmente una obra de ideas.

Describe la tragedia de una mujer presa entre dos mundos: uno, real, que no desea aceptar totalmente, y otro, sobrenatural, en el que no puede creer. Baba, la médium, no tiene escrúpulos al engañar a sus clientes, atrayéndolos con apariciones y fenómenos fraudulentos, hasta que sucede algo que no ha previsto. Este insignificante incidente, para el que no encuentra explicación, quiebra su propia seguridad y la lleva a un loco temor. Desde ese momento odia irreduciblemente a sus todavía crédulos clientes, que se sienten tranquilos y felices en su ingenua y firme fe. Finalmente, en su ansiedad e inseguridad, se ve arrastrada a matar el símbolo de su angustia metafísica.

Fue un teatro universitario el que dio a conocer mi ópera en los Estados Unidos en 1946.

Posteriormente pasó a Broadway y, sucesivamente, ha sido representada en el mundo entero. En 1954 fue estrenada en el Teatro Liceo de Barcelona.

Mi emoción es profunda al saber que, al cabo del tiempo, superando insospechables obstáculos y arrostrando toda clase de riesgos, otro teatro experimental, regido por mujeres universitarias, presentará *La médium* en la capital de España. Mi gratitud infinita al admirable equipo que ha hecho posible esta vieja aspiración mía, y de manera especial y destacada a la directora de Dido, «pequeño gran teatro de Madrid».

XXIX. *Anna Christie*, drama en cuatro actos con sólo un intermedio, original de O'Neill. Esta obra ganó el Premio Pulitzer. Traducción: León Mirlas. Sesión de la Compañía Núria Espert. Dirección escénica: Armando Moreno. Ayudantes: Víctor Andrés Catena y Juan G. Basté. Reparto: Laureano Franco (Un estibador), Milagros Leal (Marta Owen), José María Cuadrado (Johnny), Roberto Jusmet (Cartero), Ramón Duran (Chris Christopherson), Enrique Júlvez (Larry), Núria Espert (Anna Christopherson) y Ramón Corrot (Mat Burke). Escenografía: Manuel Muntañola. Realización: M. López. Texto del programa de mano: Alfonso Sastre:

Eugenio O'Neill es uno –y el más importante de los dramaturgos que han hecho posible la tragedia contemporánea. Sin él la tragedia contemporánea estaría como desamparada, desasistida de fuerza y de ímpetu, de argumentos polémicos y de realidades ejemplares. A la sombra de Eugenio O'Neill uno puede declarar sin miedo la vigencia actual de la tragedia y la decisión de que el mejor esfuerzo teatral contemporáneo marche por este camino. A la sombra de Eugenio O'Neill la tragedia está

Retrat de Josefina Sánchez-Pedreño.

segura frente al gaseamiento represivo de los acomodados indiferentes. A la sombra de Eugenio O'Neill es posible hacer hoy tragedia en el mundo.

Con la tristeza de su desaparición hay en nosotros –los que también queremos que se oigan los lamentos de la tragedia en los escenarios– un gran sentimiento de gratitud a la vista de los caminos que O'Neill encontró cerrados y nos ha dejado abiertos: los caminos de la tragedia moderna frente a la crítica de los «optimistas», de los alegres y culpables evadidos de la realidad.

«¿Por qué no escribe usted sobre la felicidad?» le preguntaron a O'Neill en cierta ocasión. A lo que contestó: «Seguramente escribiré sobre la felicidad si alguna vez llego a toparme con ese lujo y descubro que es suficientemente dramático y en armonía con el ritmo profundo de la vida». Depende, por otra parte –venía a decir O'Neill–, de lo que se quiera significar con la palabra felicidad. Si con ella se quiere significar una exaltación ante el tremendo valor del ser del hombre y de su porvenir, O'Neill sólo ha escrito sobre la felicidad. «Si significa esto y no un simple contento con la suerte de uno –decía O'Neill–, yo sé que hay más felicidad en una tragedia real que en todas las comedias de final feliz que se hayan escrito». O'Neill anotaba que el considerar que la tragedia trata de la infelicidad «es asunto de hoy en día» y que los griegos y los isabelinos sabían mejor a qué atenerse. «Los griegos y los isabelinos –apuntaba O'Neill– sentían la tremenda exaltación de la tragedia, que los elevaba espiritualmente a una comprensión más profunda de la vida. Vieron sus vidas ennoblecidas por la tragedia».

Para los embarcados de un modo o de otro en la gran aventura de la tragedia –para los que queremos que quede escrita la tragedia de nuestro tiempo–, O'Neill es como un camarada mayor cuya muerte sigue resonando dolorosamente en nuestros corazones.

XXX. *Las tres hermanas*, drama en cuatro actos, con dos intermedios de Anton Pavlovich Chéjov. Traducción directa del ruso: Victoriano Imbert Lizarralde. Adaptación: Josefina Sánchez-Pedreño. Dirección escénica: Miguel Narros. Ayudante: Vicente Ruiz Martínez. Reparto: Amparo Reyes (Olga), Carmen Saez (Irina), Guillermo Amengual (Iván Románovich), Julio Navarro (Tusembach), Enrique Rincón (Solioni), Margarita Lozano (Masha), María Cañete (Anfisa), José Cuadrado (Ferapont), José Luis Lespe (Vershinin), José Vivo (Andrei), Serafín G. Vázquez (Fiódor Ilich Kuliguin), Silvia Roussin (Natalia Ivánovna), Ana María Vidal (Doncella), Jesús Iribas (Fiedotick), Roberto Llamas (Rodé), Manuel Martínez Millán (Oficial 1°) y José Ramón Vidan (Oficial 2°). Escenografía: Juan Segarra. Montaje musical, sobre canciones populares rusas: Jesús Molinuevo. Vestuario: Peris. Atrezo: Mateos. Texto del programa de mano: Eusebio García-Luengo:

Puede observarse la emoción que se apodera de nosotros, como espectadores, cuando de repente penetra el pálpito inefable de la realidad que nos llega a través de una escena dramática. En medio de personajes, episodios y palabras que nos suenan a falso, como suele decirse, que están tomados de otros libros o de otras obras teatrales, el autor que supo captar alguna porción de la verdad humana nos conquista por entero. Pues el drama es, entre otras cosas, un máximo intento de comunicación entre los hombres. Vamos a ver no tanto lo que ocurre a los personajes como lo que nos puede pasar a nosotros proyectados en aquellos.

Ésta sería, tal vez, la fundamental sensación del espectador acostumbrado a un teatro aparatoso y hueco, cuando Chéjov apareció en la escena rusa de finales de siglo. La verdad de unos sentimientos y de una suave melancolía, sorprendería a aquellos espectadores, como nos sigue anegando a nosotros su emoción.

Pero lo curioso es que la poderosa originalidad de Chéjov apenas puede imitarse porque no está hecha de trucos o maneras, sino traspasada del misterio de una sensibilidad irrepetible. Por lo cual tampoco se puede hablar de realismo, en el sentido corriente, ya que un hálito de ternura y poesía, aunque las palabras estén tan desgastadas, existe en todas sus obras. El genial cuentista y dramaturgo, del que se celebra este año el centenario de su nacimiento, es un extraordinario pintor de ambientes,

pero tampoco ha de entenderse en la acepción externa y casi física, pues pocos grandes escritores han penetrado como Chéjov en el alma de su pueblo. Los estados de ánimo de sus personajes son primordiales y forman un todo con ese ambiente y están compuestos por la nostalgia, la frustración dramática, aunque siempre sin aspavientos ni exageraciones como en *Las tres hermanas*, los deseos insatisfechos, lo que se llamaría después tragedias de la vida vulgar expresada siempre en estilo en que se conjugan la ironía, el sarcasmo, la delicadeza y la esperanza. La proyección imaginativa de estos personajes contrasta con su escasa voluntad de acción.

La vida de la provincia rusa en aquellos tiempos está incomparablemente descrita en *Las tres hermanas*. Presenta la clase media, en síntesis extraordinaria por su naturalidad, tanto con sus aspiraciones nobles como con sus ridiculeces. Ésta es la obra que Dido ha elegido para honrar al gran escritor.

Hace tres años que este mismo teatro experimental nos mostró otra de las grandes piezas de la dramaturgia chejoviana, *Tío Vaña*, y ahora es el primero que conmemora en nuestro país el centenario de un autor sobre el cual se vuelcan actualmente las máximas atenciones universales. Ello es significativo de lo que este «pequeño-gran teatro» de Madrid ha llevado a cabo, incorporando a la escena española a los autores más interesantes y cuyo talento dramático ha resonado en los escenarios mundiales.

(Sesión patrocinada por la Dirección General de Información, 1960.)

XXXI. *Lázaro*, dos actos de André Obey. Traducción: Miguel Peydro Caro. Adaptación: Josefina Sánchez-Pedreño. Dirección escénica: Julio Diamante. Reparto: Margarita Lozano (Marta), Juana Solano (Honoria), Julio Navarro (Lázaro), José María Escuer (Mateo), Roberto Llamas (Judas), Julio Gorostegui (El médico), José María Celdran (Mermans), Carmen Saez (María) y Rodolfo Beban (Jesús). Escenografía: Domínguez Urosa. Texto del programa de mano: André Obey:

Toda mi vida he sentido la obsesión de la muerte.

Desde mi más tierna edad. Sin duda porque he aprendido a leer en una pequeña escuela de Flandes que dirigía la Hermana Antonieta, y la Hermana Antonieta, delgada y dura, de ascendencia española, confesaba con gran sencillez que el gran negocio de la existencia es morir. Hablaba de la muerte a la manera flamenca, pero también a la española, es decir, con grandeza y familiaridad, y como afirmaba que para venir a llevarnos la muerte escogía el instante preciso en que no pensábamos en ella, yo la tenía en mi pensamiento constantemente. Al pie de la letra. Cuando por casualidad los juegos y los deberes de mi edad distraían mi espíritu, apercibiéndome repentinamente de que me había olvidado de la muerte me replegaba con rapidez sobre ella y me decía, latiéndome el corazón, que acababa de escapar de una buena.

El sábado por la tarde la escuela conocía un momento maravilloso: el de los gravados. En silencio, la Hermana Antonieta sacaba de un pequeño armario cerrado con llave, uno de los diez o doce álbumes que contenía y lo abría por cierta página. Admirábamos entonces una gran estampa en colores que representaba una escena de la Biblia. La Hermana la explicaba larga, minuciosamente, con pasión y poesía. Fue allí donde un día vi a Lázaro. Sostenido por Marta y por yo no sé qué discípulo, volvía del cementerio y entraba en su casa: una habitación sencilla, de granja o alquería, muy real y que de memoria imagino dibujada y pintada por algún lejano descendiente del viejo Breughel. Bajo el dintel de la puerta abierta, se veía a Jesús, vuelto hacia fuera, con un gesto de silencio y moderación.

La comedia que he escrito medio siglo después, no es otra cosa que esta antigua estampa realzada con un poco de oficio dramático y de alguna experiencia humana. La he llevado conmigo mucho tiempo. Durante muchas noches de mi infancia flamenca, acunado por la lluvia y el viento del oeste, he visto surgir de esta tierra de nadie, poblada de fantasmas, que se extiende ante el sueño, a Lázaro, este muerto viviente, llegado a ser mi amigo, y que me contaba su asombroso viaje.

Puedo decir sinceramente que esta comedia sobre la muerte no es sino una obra de imaginación, un trozo de aventura. Aventura interior, sin duda, pero tan movida, tan accidentada –al menos esa ha sido mi intención– como un raid a cielo abierto. Esta comedia sobre la muerte no es más que la historia de un muerto. Creo que no es triste. Osaría decir que todo lo contrario.

XXXII. *Un hombre duerme*, tres actos, el segundo dividido en dos cuadros de Ricardo Rodríguez Buded. Dirección escénica: José María de Quinto. Ayudante: Juan Antonio Ildefonso. Reparto: José María Escuer (Ramón), José María Celdran (Andrés), Lola Gálvez (Doña Concha), Carmen Pradillo (Victoria), Mariska Berki (Rosi), Lola García (Doña Eulalia), Francisco Merino (Fernández), María Antonieta Escriva (Doña Paquita), Julio Navarro (Moncho), Agustín González (Fabián), José María Cavanillas (López) y Esmeralda Adams (Mercedes). Bocetos y realización de decorados: Manuel López. Muebles: Mateos. Luminotecnia: José Luis Rodríguez. Texto del programa de mano: Ricardo Rodríguez Buded:

> *Un hombre duerme* es una obra formada por tres temas parciales, en cuya íntima relación interna puede encontrarse el objetivo perseguido al escribirla. Para exponer dos de estos temas he empleado la forma naturalista y para el tercero he creído conveniente acentuar el carácter de farsa que indudablemente posee. De cualquier modo, me atrevo a afirmar que, en el conjunto, no he pretendido sino ofrecer la realidad tal y como me ha sido dado contemplarla.
>
> Escribí esta obra teniendo en cuenta la posibilidad de que pudiera ser estrenada por una compañía profesional. Me refiero a que traté de ceñirme a las normas con que el teatro de autores españoles se representa actualmente en nuestro país, dentro la dignidad y honradez impuestas por mi criterio personal. Mas ahora resulta que *Un hombre duerme* va a presentarse en teatro de cámara. Me interesa, pues, aclarar que mi intención primordial fue empezar a ser autor de teatro. Sólo y nada menos que esto.
>
> Para la labor de los actores y de su director, mi más sincera gratitud. Su fe en la obra y el arte con que cumplen su cometido todos ellos, me hacen esperar con más ansiedad los resultados, en mi deseo de corresponder a tan entrañable colaboración.
>
> Quiero expresar mi reconocimiento a Dido, Pequeño Teatro de Madrid, que, al crear el Premio Valle-Inclán, ha proporcionado una excelente oportunidad a los jóvenes autores españoles. A mí me ha cabido la suerte de utilizar por primera vez esta coyuntura, presentando una obra también por primera vez. Deseo que *Un hombre duerme* corresponda a tal designación. De no ocurrir así, me anima el pensar que la puerta continúa abierta para los que me sigan, y tengo la seguridad de que ellos sabrán prestigiar esta espléndida ocasión que se nos brinda a todos.
>
> (Precisión del programa de mano: «*Un hombre duerme* obtuvo el Premio Valle-Inclán correspondiente a 1960. El Jurado encargado de resolver el concurso estuvo formado por Antonio Buero Vallejo, Luis Delgado Benavente, José María de Quinto, Antonio Rodríguez de León, Josefina Sánchez-Pedreño, Alfonso Sastre y Rafael Vázquez Zamora.»)

XXXIII. *Doña Endrina*, adaptación teatral en dos partes del *Libro de buen amor* del Arcipreste de Hita realizada por Manuel Criado de Val. Dirección escénica: Angel Fernández Montesinos. Ayudante de dirección: José Luis Santamaría. Colaborador artístico: Juan José Mantecón. Montaje musical: Manuel Yusta. Coreografía y actuación: Mariano Velázquez. Escenografía: Fernando Terán. Maquinista: Guillermo Nieto. Luminotecnia: Mayoral. Control de sonido: Juan Boqué. Vestuario cedido graciosamente por el Aula de Cultura. Reparto: Mari Carmen Prendes (Trotaconventos), Carmen Saez (Doña Endrina), Carla Martin (Doña Garosa), Concha Campos (Doña Rama), Esperanza P. Hick (Doña Venús), Emilia Zambrana (Doña Cuaresma), Francisco Valladares (Juglar), Manuel Andres (Don Amor), Julio Navarro, Julio Gorostegu (Juan Ruiz), Emiliano Redondo (Don Furón), Pablo Isasi (Estudiante), Ferderico Marti (Fraile), José María Cavanillas (Don Carnal), Pedro del Río (Don Rabby), Antonio Cobos (Ayuno), María del Coral Pellicer (Liebre), Elia Raga (Merluza), Lola Cardona (Sardina), Eduardo R. Rostand (Jabalí), Luis Revilla (Ciervo), Pedro José Rodríguez Fariña (Pulpo), Esmeralda Adams (Viernes), Víctor Iregua

(Lunes), María José Collado (Miércoles), Enrique Escudero (Jueves), Josefina Morales (Dueña) y José Luis López (Paje). Cubierta del programa de mano: Fernando Terán. Texto del programa de mano: Manuel Criado de Val:

> *Intellectum tibi dabo*, etcétera. He aquí el primer consejo que nos dio en su Libro, nuestro querido maestro Juan Ruiz.
> Gracias al buen entendimiento comprende el hombre el bien y sabe del mal.
> Gracias al buen entendimiento desecha y aborrece el alma el pecado del amor loco de este mundo.
> Pero, ¡Qué lástima!, la naturaleza humana está más aparejada e inclinada al mal que al bien, y las mujeres usan de muchas engañosas maneras para hacernos pecar.
> Pensando en todo esto, durante las tristes horas de su negra prisión, escribió Juan Ruiz su nuevo y famoso libro en el que aparecen descritas algunas maneras, maestrías y sutilezas de las que algunos usan para pecar. Pensaba el noble corazón de nuestro maestro que, al escucharle cualquier hombre o mujer de buen entendimiento, desecharían y aborrecerían al loco amor, que hace perderse a las almas y las hace caer en la saña de Dios.
> Empero –sigue diciéndonos aquel amigo inolvidable– porque es humanal cosa pecar, si algunos, lo que él de ninguna manera aconseja, quisieran usar del loco amor, encontrarán en su Libro buenas maneras para ello. Para todos será útil su enseñanza: para los cuerdos que entendiesen el bien y escogiesen la salvación y para los locos que prefieran el amor en la loca carrera de su vida.
> Al final de su libro, Juan Ruiz, el más generoso de los maestros, dejó a sus discípulos una riquísima herencia: libertad de añadirle y enmendarle, si buen trobar supieren.
> ¡Ojalá sea de su agrado y del vuestro esta nueva Endrina! Sin duda, ha salido de su misma «rama» y de su mismo «buen amor».

XXXIV. *La viuda valenciana*, dos actos de Lope de Vega, refundida y anotada por Josefina Sánchez-Pedreño. Dirección escénica: Ángel Fernández Montesinos. Ayudante de dirección: José Luis Santamaría. Coreografía: Mariano Velázquez. Montaje musical: Manuel Yusta. Escenografía: Eloy Moreno. Control de sonido: Juan Boque. Muebles: Mateos. Vestuario: Peris. Maquinista: Guillermo Nieto. Luminotecnia: Mayoral. Reparto: Carmen Bernardoa (Leonarda), Lola Cardona (Julia), José Segura (Lucencio), Francisco Valladares (Valerio), Carmelo Valverde (Lisandro), Manuel Andres (Otón), José Caride (Urbán), Ramón Corroto (Camilo), Emiliano Redonodo (Floro), Felix Lumbreras (Criado), Silvia Roussin (Celia), Manuel Tejada (Rosano), Pedro del Río (Escribano), Antonio Rodríguez (Primer Alguacil), Eduardo Rostand (Segundo Alguacil), María del Carmen de Mora (Primera Máscara) y Emilia Zambrana (Segunda Máscara). Texto del programa de mano:

> Después que supe que vuesamerced había enviudado en tan pocos años, que aunque las partes y gracias de su marido la obligaron a sentimiento, la poca edad la excusara, pues es aforismo en los discretos *mirar por lo que falta y no por lo que dejan*, me determiné a dirigirle esta comedia, cuyo título es *La viuda valenciana*: no maliciosamente; que fuera grave culpa dar a vuesamerced tan indignos ejemplos.
> Discreta fue Leonarda en hallar remedio para su soledad sin empañar su honor; que como la gala del nadar es guardar la ropa, así también lo parece acudir a la voluntad sin faltar a la opinión. Lo más seguro es no rendirla; pero si pocos años, mucha hermosura, bizarro brío y ejercitado entendimiento dieren tal vez oído a la lisonja de algún ocioso, no le estará mal al peligro haber leído esta fábula; que esgrimiendo no se llama herida la que recibe otro, ni el músico merece este nombre si arrastrando los dedos por las cuerdas no tañe limpio.
> Opuestos los altos para secretos gustos, los iguales para bendiciones públicas, será fuera que vuesamerced confusa consulte sus íntimas privanzas, si no lo fueren más sus privaciones. Aquí es

donde entra *La viuda valenciana* espejo en que vuesamerced se tocará mejor que en los cristales de Venecia, y se acordará de mí, que se la dedico. No fue todo mentira; que si no pasó a la letra, a lo más sustancial no hice más de darle lo verosímil, a imitación de las mujeres que se afeitan. Estoy escribiendo a vuesamerced y pensando en lo que piensa de sí con ojos verdes, cejas y pestañas negras, y en cantidad cabellos rizos y copiosos, boca que pone en cuidado a los que la miran cuando se ríe, manos blancas, gentileza de cuerpo y libertad de conciencia en materia de sujeción pues la señora muerte, en figura de redentor de la Merced, la sacó de Constantinopla y de los baños de un hombre que comenzaba a barbar por los ojos y acababa en los dedos de los pies. Oí decir que su madre del tal difunto era de Osuna, o que al hacerse preñada pensó en un cofre: la imaginación hace caso. No nos metamos con los filósofos que creen más a las acciones del espíritu que a la naturaleza de la común herencia: él tenía estas gracias y por añadidura el más grosero entendimiento que ha tenido celoso después que se usa estorbar mucho y regalar poco. Suelen decir, por encarecimiento de desdichados: «Fulano tiene mala sombra». No la tuvo mujer, tan mala desde que hay sol; y siéndolo vuesamerced de hermosura, se espantaban muchos de verla con tan mala sombra. ¡Bien haya la muerte! No sé quien está mal con ella, pues lo que no pudiera remediar física humana, acabó ella en cinco días con una purga sin tiempo, dos sangrías anticipadas y tener el médico más afición a la libertad de vuesamerced que a la vida su marido. Puedo asegurarle que se vengó de todas con la sola duda en que nos tenía si se había de morir o quedarse; tanto era el deseo de que se fuese; no porque él faltase, pues siempre faltó, sino porque habiendo imaginado que nos dejaba, fuera desesperación el volver a verla. Bien creerá vuesamerced cuan lejos estaré yo de su oposición; y así, debe creerme el deseo de su bien, libre de interés humano; porque, ¿quién no admira tantas gracias, tanta hermosura y celestial ingenio? Si vuesamerced hace versos, se rinden Laura, terracina; Ana Bins, alemana; Safo, griega; Valeria, latina; y Argentaria, española; si toma en las manos un instrumento, a su divina voz e incomparable destreza, el padre desta música, Vicente Espinel, se suspendiera atónito; si escribe un papel, la lengua castellana compite con la mejor, la pureza del hablar cortesano cobra arrogancia, el donaire iguala a la gravedad y lo grave a la dulzura; si danza, parece que con el aire se lleva tras sí los ojos, con la disposición las almas y que con los chapines pisa los deseos. Más ¿cómo soy yo tan atrevido que, donde todo es milagro, ponga lunares con mi rudeza, y como mal pintor desacredite el original con la imperfección de mi retrato? Vuesamerced repare en mis deseos, de quien sacará mejor lo que no acierto a decir; que lo puede preguntar al espejo; perdonará a mi pluma y en el del alma retratará más vivo su entendimiento.
Su capellán y aficionado servidor
Lope de Vega y Carpio.

XXXV. *Un sabor a miel*, dos actos (cada uno dividido en dos cuadros) de Shelagh Delaney. Traducción: Antonio Gobernado. Adaptación: José María de Quinto. Dirección escénica: Miguel Narros. Ayudante de dirección: Julio Vier. Reparto: Mari Carmen Prendes (Helen), María Luisa Romero (Josephine), Emilio Laguna (Peter), Paul Dickens (El marinero) y Miguel Narros (Geoffrey). Bocetos de decorados: Barrios. Realización: Giovanni. Luminotecnia: Mayoral. Jefe de maquinaria: Guillermo Nieto. Regidor: Mariano de las Heras. Muebles: Mateos. Vestuario: Peris. Texto del programa de mano: José María de Quinto:

El nuevo teatro inglés se produce, evidentemente, dentro de un signo marcadamente rebelde. Al no tener nada que temer ni que perder, la juventud inglesa, en vez de aceptar un papel en la gran farsa de la existencia, se ha rebelado contra sus estructuras gritando angustiadamente la verdad. Ésta es, quizás, la primera nota a distinguir en el nuevo teatro británico: un deseo rabioso, casi desesperado, de llevar la verdad a los escenarios, de gritar la verdad de un modo apasionado, tremendamente actual y vivo. No me importa en este punto servirme de las palabras de John Osborne: «Es un deber ineludible del dramaturgo obligar a las gentes a que se den cuenta de lo que ocurre a su alrededor cuando tanto empeño se pone en ocultarles la verdad.»

Así, pues, a un teatro acartonado, intelectualmente refinado, ingenioso y reprimido, hasta elegante, como puede ser el de Noel Coward, el de Peter Ustinov, el de Rattigan, acaso el de Priestley o el de Green en categorías distintas, parece va a suceder un teatro vigoroso y arrebatado, apasionado y apasionante, en el que, lejos de cualquier virtuosismo, no se pretende sino presentar desnudamente, auténticamente, la frustración y la desesperación real de la existencia. Ello, claro es, presupone una revitalizaron del teatro. El signo existencial de la literatura de posguerra aparece, al fin, en los escenarios ingleses gracias al refuerzo de las nuevas promociones.

Estas ansias de llevar a los escenarios, en contraposición a un teatro que, con palabras de Shelagh Delaney, es «nocivo y charlatán» y en el que «la mitad de las cosas no se entienden y cuando se entienden no interesan», únicamente puede alcanzarse desde la realidad. Es en este sentido en el que puede afirmarse que el nuevo teatro inglés se produce dentro de la realidad; es decir, que trata de la realidad con un evidente y explícito deseo de que sea modificada.

XXXVI. *Epitafio para Jorge Dillon*, comedia en tres actos (el tercero dividido en dos cuadros) de John Osborne y Anthony Creighton. Traducción: Antonio Gobernado. Adaptación y dirección: José Gordon. Ayudante de dirección: Antonio Gobernado. Reparto: Amelia Hermida (Josie Elliot), Hebe Donay (Ruth Gray), Montserrat Blanc (Sra. Elliot), Esperanza Saavedra (Norah Elliot), Antonio Gandia (Percy Elliot), German Cobos (Jorge Dillon), Rodolfo Beban (Reverendo Stuart), Antonio Gobernado (Inspector de S. Social) y José Franco (Barney Evans). Escenografía: Maria Nieves R. De León y Juan Luis Montero. Jefe de maquinaria: Guillermo Pérez. Luminotecnia: José Luis Rodríguez. Muebles: Mateos. Cubierta del programa de mano: Juan Luis Montero. Texto del programa de mano:

Aquí yace el cuerpo de Jorge Dillon, de unos treinta años de edad, que pensó, que esperó, que fue uno de esos seres ridículos y misteriosos a los que se llama artistas. Jamás se concedió un solo día de paz. Adoró todo lo físico de este mundo y su propio cuerpo lo traicionó. Amó también las cosas de la mente, pero la suya propia estaba paralítica de la cintura para abajo. Nada de lo que se propuso consiguió. No hizo feliz a nadie, nadie le esperó con ansiedad. El viento huracanado azotó su corazón, pero jamás acertó a amar. Fue un tanto aburrido y, ¿por qué no decirlo?, bastante inútil.

XXXVII. *La señorita Julia*, un acto de Juan Augusto Strindberg. (Disponemos para esta obra de tres programas de mano diferentes: uno general, uno para la sesión del Colegio Mayor Menéndez Pelayo de la Universidad de Madrid y otro para el Colegio Mayor Santa Teresa de Jesús de la Universidad de Madrid.) Traducción: Olga Linder. Dirección: Miguel Narros. Ayudante de dirección: Juan Luis Montero (sólo aparece en un programa de mano). Realización artística y montaje: Dido, Pequeño Teatro de Madrid. Reparto: Rodolfo Beban (Juan), Silvia Roussin (Cristina) y Margarita Lozano (La señorita Julia). Escenografía: María Nieves R. De León y Juan Luis Montero (sólo aparece en los programas de mano de la Universidad de Madrid). Jefe de maquinaria: Guillermo Pérez (sólo aparece en el programa de mano general). Luminotecnia: José Luis Rodríguez (en el programa de mano general); Delta (en los otros dos). Vestuario: Peris. Muebles: Mateos (sólo aparece en el programa de mano general). Texto del programa de mano para el Colegio Mayor Santa Teresa de Jesús de Augusto Strindberg:

En esta obra no he intentado crear algo nuevo –ello es imposible–. He procurado solamente modernizar la forma según las exigencias que, en mi parecer, han de utilizar los hombres de teatro para el arte actual. Con este fin me he dejado seducir por un tema que podría calificarse de ajeno a las luchas partidistas de hoy, ya que el problema de grandeza y de la decadencia, el conflicto entre lo alto y lo bajo, entre lo bueno y lo malo, entre el hombre y la mujer es y continuará siendo de un interés perdurable.

Tratándose de una obra psicológica moderna, en la que los movimientos más tensos del alma deben reflejarse más en la cara que en los gestos y en los trucos escénicos es preferible, sin duda alguna, utilizar un escenario pequeño y, sobre todo, una pequeña sala... Quizás veríamos así nacer un nuevo arte dramático y el teatro sería de nuevo el refugio de la gente cultivada.

Texto del programa de mano para el Colegio Mayor Menéndez Pelayo y del programa de mano general:

Strindberg es uno de esos dramaturgos sobre los que podría hacerse un nuevo estudio en cada generación...

Sucesor directo de Dostoievski y de Nietzsche, contemporáneo de Freud y del psicoanálisis, Strindberg anuncia y prepara la irrupción de Kafka en la literatura de nuestro tiempo.

He aquí el esquema de su biografía, trazado por Arthur Adamov, con breves notas adicionadas en la traducción española:

1849. Nace Arturo Strindberg. La literatura romántica sueca cuenta ya con Atterbon, Nicander, Almquist...

1867-69. Strindberg estudia filosofía. Frente a la posición de Rydberg, que permanece fiel a la necesidad de obedecer leyes estéticas absolutas y se siente creador de bellos símbolos, Strindberg rechaza la idea de que la condición bella sea la patente de toda producción artística y se convierte en el creador de un arte nuevo y revolucionario que tiende a la verdad y que desea observar y reproducir la realidad en eterna evolución.

Ibsen escribe *La comedia del amor* y *Brand*. El pensamiento de Kierkegaar –solitario, angustiado, indeciso– empieza a abrirse paso. Carlos Marx publica el primer volumen de *El capital*. En 1968, Strindberg se dedica a la enseñanza primaria en una escuela del Estado y, posteriormente, trabaja como actor.

Dostoievski publica *El idiota*.

1870-72. Strindberg escribe en este periodo *El hombre atormentado*, *El librepensador*, *El maestro Olof*...

1873-77. Strindberg es, sucesivamente, redactor de una revista de seguros, telegrafista, periodista y bibliotecario. Nietzsche publica sus *Consideraciones inactuales*. El prestigio internacional de Ibsen aumenta. En 1875, Strindberg conoce a la actriz Siri von Essen, baronesa de Wrangel, con la que contrae matrimonio en 1877. Breve viaje a París. Zola viene publicando desde 1871 la serie de *Los Rougon-Macquart*, y Flaubert da a conocer su última *Tentación de San Antonio*. Daudet, Maupassant...

1879-80. Strindberg escribe en estos años *La mujer del caballero Bengt*, *Padre*, *Camaradas*, *La señorita Julia*, *El paria*, *Acreedores*, *Samun*... A este mismo periodo pertenecen sus novelas *El cuarto rojo*, *Confesiones de un loco* y *El hijo de la criada*.

Nietzsche acaba de escribir *Así hablaba Zaratustra* y Bourget el primer volumen de *Ensayos de psicología contemporánea*.

Strindberg visita Suiza e Italia. Procesado por la publicación de *Historias de matrimonios* regresa a Suecia y, absuelto, se traslada de nuevo a París.

Ibsen estrena *Rosmersholm* y *Solness el constructor*, Freud asiste a los cursos de Charcot en la Salpêtrière. Maeterlinck escribe *La princesa Malena* y Paul Claudel, convertido al catolicismo en 1886, da su primera versión de *La ciudad*.

1892-94. Primer divorcio de Strindberg. Viaje a Berlín. En 1893 contrae matrimonio con Frida Uhl, periodista. Se traslada a Londres. Wilde acaba de publicar *El abanico de Lady Windermere* y *Una mujer sin importancia*. Yeats escribe *La condesa Cathleen* y Shaw sus primeras comedias.

En 1893, el Théâtre Libre, de Antoine, estrena en París *La señorita Julia*. Lugné-Poe, que ha fundado el Théâtre de l'Oeuvre, da a conocer en 1894 *Acreedores* y *Padre*.

En noviembre de 1894 Strindberg se separa de su segunda mujer. A estos años de su vida pertenecen, entre otras, las siguientes obras dramáticas: *Debe y haber*, *Primera advertencia*, *El nudo*...

1895-99. París. Pensión Orfila, en la Rue d'Assas, escenario de *Infierno*, parte de su autobiografía. Viaja

a Dieppe, Lund, Berlín y retorno a Lund en 1898, en donde escribe *El camino de Damasco*, trilogía dramática en la que cree encontrar la manera de poder salvarse de su soledad.
Bergson publica *Materia y memoria* y André Gide *Los alimentos terrestres*. En 1899, Strindberg regresa a Estocolmo, en donde vivirá hasta su muerte, y escribe *Adviento*, fragmento expiatorio, *Gustavo Vasa*, *Enrique XIV*...
1901-10. Publica *La danza macabra*. Nuevo matrimonio y nuevo divorcio. Ella se llama Harriet Bosse. Actriz.
En 1907, Strindberg crea y asume la dirección artística y literaria del Teatro Íntimo, con Augusto Falk como regidor de escena. Con destino a este teatro experimental, Strindberg escribe *La sonata de los espectros*, *El pelícano*...
1912. Strindberg muere de cáncer. Sus últimas palabras fueron éstas «Nada nos pertenece».
(Colegio Mayor Santa Teresa de Jesús y Colegio Mayor Menéndez Pelayo, ambos de la Universidad de Madrid.)

XXXVIII. *El burlador de Sevilla y Convidado de piedra*, comedia famosa del maestro Tirso de Molina en dos actos (el segundo dividido en dos partes). Refundición y notas de Josefina Sanchez-Pedreño. Dirección: Trino Martínez Trives. Ayudante: Vicente Ruiz. Reparto: Carmelo Valverde (Don Juan Tenorio), Elena María Tejeiro (Isabela, Tisbea, Aminta y Doña Ana de Ulloa), Ángel Bravo (Rey de Nápoles), Alfredo Cembreros (Don Pedro Tenorio), Manuel Andres (El Duque Octavio), José María Cavanillas (Catalinón), Fernando La Riva (Alfonso XI), Víctor Losada (Don Gonzalo de Ulloa), José María Navarro (Don Diego Tenorio), Julio Navarro (El Marqués de la Mota), José Caride (Patricio), Esmeralda Adam (Belisa y Dueña), José María Celdrán (Gaseno), Mary Carmen de Mora (Sirena), María José Fernández (Felisa), Francisco Cecilio (Anfriso), Sergio Vidal (Coridón), Antonio Requena (Pescador), Carmen Molina (Pescadora), Armando Tino (Ripio), Rafael Castellano (Paje), Ivirio del Coso (Juglar) y en los papeles de los soldados, Manuel Vargas, Manuel García, Antonio Leonardo y Ángel Suances. Pescadores. Aldeanos. Criados. Cortesanos. Monjes. Escenografía y ambientación: Eduard Fuller. Música y canciones: Charo Baeza. Muebles: Mateo. Luminotecnia: Mayoral. Vestuario: Cornejo. Regidor: Mariano de las Heras. Jefe de maquinaria: Guillermo Nieto. Texto del programa de mano: Ángel Valbuena:

En la escuela de Lope, es Tirso la figura más destacada. Aunque dentro de las líneas fundamentales del «modo teatral» del Fénix, Fray Gabriel Téllez, por su potencia creadora, por el color y la riqueza tragicómica de su dramática, por sus tipos femeninos, sus visiones del mundo bíblico, o la original comedia palaciega, es, de por sí, una figura fundamental en la escena del mundo. La adivinación del Don Juan, le ha dado el rango de universalidad más sonante de la historia del teatro.
El *Burlador* viene a ser una comedia de caracteres y de intriga atravesada por un motivo teológico, propio de la *Comedia de Santos*. Tirso nos descubre esta obra clave, doctrinal y ejemplar del donjuanismo, si comparamos la comedia con el auto sacramental del mismo, titulado *El Colmenero divino*. Don Juan, en el *Burlador*, es a la vez el galán encantador de damas, con el señuelo del matrimonio y con la burla del disfraz, y a la vez el espíritu demoníaco de la destrucción. Pasa, sí, por el goce del amor como sobre ascuas, pero no porque sea un Don Juan casto, como en su habitual paradoja apuntó Bergamín, sino porque su meta es la deshonra y la destrucción. O el alarde de las victorias innúmeras sobre virginidades, que viene a ser lo mismo. No saborea el amor, como dijo D'Ors al diferenciarle de Fausto. ¿Para qué? Le basta con «deshonrallas».
Pero, ¿cómo eran sus víctimas? Mujeres que permiten las deshonre su pretendiente, creyendo así asegurar su matrimonio, y que ni siquiera encienden una luz para gozar su rostro. Apenas dudan por su voz. O aldeana ingenuas y ardientes que cambian de novio por interés, o se encandilan ante el náufrago-señorito. Iban de pícara a pícaro, aun cuando él lo era más. La única digna, Doña Ana de Ulloa, no permite se consuma la seducción.

Don Juan, de Tirso, tiene, como ha dicho Bergamín, a la vez de torero y de gallo: «Don Juan hace el amor galleando, y galleando como el torero con la capa». Amor de gallo, y por tanto sin insistencia ni paladeo. Absurdo y animal, y por eso meramente destructor. Bien lo comprendió Tirso al condenarle. Pero lo gallo no quita a lo valiente. En eso fue algo injusto el comendador. El brío y garbo de Tenorio, le dan siempre cierta simpatía. Arrogancia española y cabrielo de cinismo y aventura.

XXXIX. *El portero*, tres actos de Harold Pinter. (Disponemos para este espectáculo de dos programas de mano: el primer general, el segundo para la sesión del Colegio Mayor Menéndez Pelayo de la Universidad de Madrid.) Versión española y dirección escénica: Trino Martínez Trives. Reparto: Carlos Mendy (Davies), Andres González (Aston) y José Caride (Mick). Luminotecnia: Delta. Texto del programa de mano:

Harold Pinter nació en Londres, en 1930. Desde los 19 años ha actuado como actor en compañías profesionales de diferente repertorio y en 1957 dio a conocer su primera comedia *The Room*. Es asimismo autor de *The Birthday Party*, *A Night Out*, *The Dum Waiter*, *A Slight Ache* y otras muchas piezas especialmente escritas para radio y televisión. Pero su mayor éxito lo ha alcanzado en 1960, con *The Caretaker*, que obtuvo el Evening Estandar Drama Award, premio a la mejor obra del año.

El portero, se ha dicho, es un estudioso de la condición humana, a un tiempo cómica y trágica, paradójicamente frustrada y plausible.

Refiriéndose a las criaturas que pueblan el mundo de *El portero*, captadas con cruel precisión, Harold Pinter ha escrito: «Cualquier mente que no sepa exponer argumentos convincentes o analizar pasadas experiencias, justificar sus actos presentes o aspiraciones ni hacer un análisis comprensible de sus impulsos, es tan legítima y de tanto valor, al menos, como aquellas otras que ante nuestro asombro lo hacen.»

El portero no es una comedia de colérica protesta, sino de alerta exploración.

Dido, Pequeño Teatro de Madrid, se congratula de ofrecer las primicias de esta importante pieza del actual teatro británico a los universitarios españoles, tan ligados a su tarea e inquietudes.

XL. *Un hermoso pedazo de nada*, comedia en dos actos de Antonio Valencia Linacero. Dirección escénica: Vicente Amadeo Ruiz. Secretaria de dirección: Sofia Bedate. Reparto: Juilo Navarro (Mimo) y Alfonso Gallardo (Popo). Montaje musical: Manuel Yusta. Luminotecnia: Delta. Texto del programa de mano: A. Valencia Linacero:

Dentro de unos momentos, se iluminará el escenario por primera vez, ante la historia de Popo y Mimo.

Tengo la sospecha de que no he empleado en mi trabajo unos métodos ortodoxos. Si es así, no ha sido por afán de originalidad. Tan sólo he contado un asunto a mi manera, como yo lo veía y lo sentía, según iba llegando a mí.

Si mientras escribía intentaba algo deliberadamente, era sintetizar, despojar mi relato de todo aquello que no fuese absolutamente vital, y hacerlo de manera que el espectador perciba el mundo de Popo y Mimo a pesar de los estrechos límites físicos de un escenario.

Cuando digo «el mundo de Popo y Mimo», lo hago conscientemente. Creo que hay mundos espirituales distintos del nuestro, del de las personas corrientes. En uno de esos mundos aparte viven Popo y Mimo y los que como ellos confían «porque sí, porque tiene que ser», en que algo maravilloso vendrá a solucionarlo todo, sin haber hecho nada para merecerlo o conseguirlo.

Para transformar mi montón de cuartillas en lo que ustedes van a ver ahora, un grupo de personas trabajó duramente. Sus nombres están en este programa. Al ver la obra es fácil darse cuenta de lo mucho que han tenido que aportar.

Mi agradecimiento a Dido, Pequeño Teatro de Madrid, y a la Asociación de Bibliotecarias del Instituto Internacional, que me dan la gran oportunidad de presentar mi obra ante ustedes.

(Asociación de Diplomados del Instituto Internacional.)

XLI. *Lucha hasta el alba*, dos actos (el segundo dividido en dos cuadros) de Ugo Betti. Traducción directa: Carla Matteini. Aptación a la escena española: Josefina Sánchez-Pedreño. Dirección escénica: Trino Martínez Trives. Reparto: Manuel Gallardo (Jorge), Charo Soriano (Elsa), Alberto Bove (Tulio), Idelma Carlo (Delia), Valentin Tornos (Notario), Francisco Mora (Suplente) y Francisco Cecilio (Escribiente). Escenografía y ambientación: Eduard Fuller. Jefe de maquinaria: Guillermo Pérez. Luminotecnia: José Luis Rodríguez. Muebles: Mateos. Texto del programa de mano:

> Ugo Betti, desaparecido en plena madurez intelectual, es uno de los grandes dramaturgos contemporáneos que el público español –exceptuado el minoritario de las sesiones experimentales– no ha tenido oportunidad de conocer debidamente. En la importante producción teatral de Ugo Betti, *Lucha hasta el alba* constituye una de sus piezas fundamentales. Forma parte con *El alma, Marido y mujer, Corrupción en el Palacio de Justicia, Delito en la isla de las cabras, La reina y los insurrectos* e *Irene, inocente* de un excepcional repertorio dramático que ha hecho famoso en el mundo el nombre del escritor italiano.
>
> La búsqueda incesante, airada y sumisa, de Dios; el sentimiento trágico de la vida; el tema de la libertad humana, el concepto de la justicia, la idea de la predestinación; la vida material con su secuela de miseria y suciedad; el pecado, el arrepentimiento, la expiación... Ésta es la trascendente problemática con que Ugo Betti se encara en las más sobresalientes y nobles de sus piezas teatrales.
>
> En *Lucha hasta el alba* se nos muestra la tragedia de unos seres angustiados, desesperados, desquiciados, en un clima alucinante que les arrastra a desnudar sus almas en un ansia de liberación.
>
> Si al hablar de Ugo Betti se citan frecuentemente los nombres de Pirandello, Strindberg, Camus y Sartre, agreguemos hoy uno más, el de Unamuno, y señalamos la acusada relación que existe en la actitud ante un mismo hombre por parte de las dos mujeres unamunianas de *El otro* y estas dos que Ugo Betti nos descubre en la feroz, en la encarnizada disputa de *Lucha contra el alba*.

XLII. *Después del mediodía*, comedia en dos actos original de Concha Lagos. Dirección escénica: Vicente Amadeo Ruiz. Reparto: Carlos Ballesteros (Tom) i Francisco Vidal (Ino). Luminotecnia: Delta. Muebles: Mateos. Vestuario: Cornejo. Texto del programa de mano de José Hierro:

> Concha Lagos es poeta, o poetisa, como queráis. Seres, sueños, hechos han herido su corazón, dado vibración a su vida. Y, un día, ha tenido necesidad de apresarlos en la palabra, y entregárselos al corazón múltiple de la Humanidad, para que canten y lloren en él. Ha demostrado que es poeta a lo largo de varios libros, cada uno más alto que el anterior. Unas veces sus versos expresaban honduras y melancolías. Otras, se hacían con el metal cantarín de la copla popular de Andalucía. Y siempre el poema era como un espejo: del lado de allá está el poeta; del lado de acá, un ser gemelo del poeta, que es el lector.
>
> El lector, el que está a la parte de acá del espejo, ve al poeta cuando cree que se ve a sí mismo en el poema. El poeta no puede ver nunca al lector. Concha Lagos habrá pensado que escribir es como poner dentro de una botella un mensaje angustioso y urgente. Jamás se sabe si la botella llegará a la costa, si el mensaje será descifrado por otra criatura. El poema es parte de la carne del poeta, un hijo suyo que crece y vive lejos.
>
> Por eso no resulta extraño, sino natural, que ahora irrumpa en un ámbito nuevo. En el teatro, las palabras que nacieron de su espíritu encarnan en seres reales. Su mundo poético, gracias al actor, adquiere esa tercera dimensión sin la cual la realidad no es posible. Ya no hay un lector ante un espejo, sino un autor y unos espectadores ante un espacio casi sin límites. Las criaturas viven realmente y hacen vivir, pueden desdoblarse. Ellas dramatizarán el poema, soñarán ante el mar inmenso, representarán una escena que pudo ser verdadera, pero que también puede significar, simbólicamente, el encuentro del hombre con su niñez. Un teatro propio de poeta, donde la procesión va por dentro. Difícil para quien no sea poeta, porque se trata de expresar un conflicto interior, sentimental y no ideológico, de vivencias y no de sucesos.

Una primera salida de este poeta constante, abierto corazón, hacia un territorio inexplorado al que su inquietud le guía. Que la poesía no la deje aquí de su mano.

En el programa de mano vienen unos datos sobre Concha Lagos:

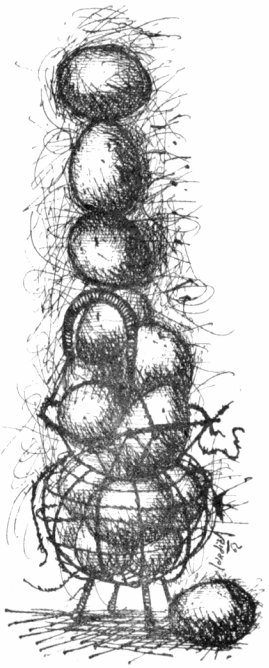
Concha Lagos.
Nació en Córdoba. Actualmente reside en Madrid, en donde dirige las ediciones Agora y edita la revista de poesía *Cuadernos de Agora*. Es miembro correspondiente de la Real Academia de Córdoba. Ha dado múltiples conferencias, lecturas y recitales y colabora en las principales revistas de poesía de España, América Latina y francesas.
Obra en prosa: *El pantano* (1954); *Al sur del recuerdo* (1955).
Obra en verso: *Balcón* (1954); *Los obstáculos* (1955); *El corazón cansado* (1957); *La soledad de siempre* (1958); *Agua de Dios* (1958); *Arroyo claro* (1958); *Luna de enero* (1960); *Campo abierto* (1960); *Tema fundamental* (1961); *Golpeando el silencio* (1961).
En prensa: *Diario de un hombre* y *Canciones desde la barca*.
(Cubierta del programa de mano: Alvárez Ortega. Estreno: Colegio Mayor Santa Teresa de Jesús de la Universidad de Madrid.)

XLIII. *La camisa* de Lauro Olmo.

XLIV. *Las criadas*, un acto de Jean Genêt. Versión: Luis Medina y Manuel Herrero. Dirección escénica: Álvaro Guadaño. Ayudante de dirección: Nicolás Dueñas. Reparto: María Paz Ballesteros (Claire), Eulalia Soldevila (Solange) y Esmeralda Adam (La señora). Escenografía y ambientación: Pablo Runyan. Vestuario: Elio Berhanyer. Montaje musical: Alberto Blancaflor. Texto del programa de mano de Jean Genêt:

1. Cuando un poeta descubre un gran tema y lo empieza a ordenar tiene que imaginárselo representado.
2. Sólo se puede soñar con un arte que sea una combinación de símbolos activos, capaces de hablar al público en un lenguaje en el que nada sea dicho y todo presentido.
3. He intentado con *Las criadas* un nivel dramático en el que con un tono declamatorio se pueda llegar al teatro por el teatro.
4. Espero haber obtenido la abolición de los personajes a favor de símbolos, alejados lo más posible de lo que en realidad significan, pero destacándolos lo suficiente para que sean la unión del autor con el espectador.
5. Me he propuesto, sencillamente, obtener que los personajes sean nada más que la metáfora de lo que representan.
6. He tenido que inventar para *Las criadas* un tono de voz, una manera de andar, una gesticulación..., un eco.
7. Si uno mismo ha escogido verse morir deliciosamente sobre un escenario, hay que ordenar y seguir con rigor los símbolos fúnebres.

XLV. *Jacobo o la sumisión*, dos actos de Eugène Ionesco. (Existen dos programas de mano.) Traducción y dirección escénica: Trino Martínez López. Ayudante de dirección: Pegerto Blanco. Reparto: los Jacobo: Ángela María Torres (Madre), Paloma Hurtado (Jacobita), María Luisa Arias (Abuela), Roberto Llamas (Padre), José María Celdrán (Abuelo) y José Caride (Jacobo); los Roberto: Antonio Medina (Padre), Rosa Alvárez (Madre) y Esmeralda Adam (Roberta I y Roberta II). Escenigrafía y ambientación: José Paredes Jardiel. Realización de decorados: Redondela. Muebles: Mateos. Vestuario: Cornejo. Texto del programa de mano: Eugène Ionesco:



Dibuix del programa de Jacobo o la sumisión, *dos actos d'Eugène Ionesco.*

Se dice que el teatro está en peligro, en crisis. Esto se debe a varias causas. A veces se quiere que los autores sean apóstoles de toda clase de teologías; no son libres, se les obliga a no defender, atacar o ilustrar más que esto o aquello. Si no son apóstoles, son peones.

Por otra parte, el teatro está prisionero no de ideologías, sino de convenciones, de tabúes, de hábitos mentales esclerotizados, de ideas fijas.

Aunque el teatro puede ser el lugar de la mayor libertad, de la imaginación más desmesurada, se ha convertido en la más grande represión, en un sistema de convencionalismos, llamado o no realista, inmutable. Se teme al humor desmedido (el humor es la libertad). Se teme a la libertad de pensamiento. Se teme a una obra demasiado trágica o desesperada. El optimismo, la esperanza, son obligatorios bajo pena de muerte. Y, a veces, se llama absurdo a lo que sólo es denuncia de un lenguaje irrisorio, de un lenguaje vacío de sustancia, estéril, hecho de clichés y de *slogans*, de una acción teatral que nos la sabemos de antemano. Pero yo quiero hacer aparecer sobre la escena una tortuga, transformarla en caballo de carreras, metamorfosearlo en sombrero, en canción, en acorazado, en manantial. El teatro es el lugar donde podemos atrevernos a todo y donde nadie se atreve a nada.

No quiero tener otros límites que los puramente técnicos de la maquinaria teatral. Se me acusará de hacer *music-hall*, circo. Tanto mejor. ¡Asimilemos el circo! No tiene ningún sentido acusar a un autor de arbitrario, porque el teatro es el lugar donde cabe serlo lícitamente. De hecho, esa acusación es inútil, porque la imaginación no es arbitraria, sino reveladora. Sin la garantía de la libertad total, el autor no se encuentra a sí mismo, no pasa de decir cosas que ya estaban dichas por otros. Por mi parte, me he propuesto no reconocer más leyes que las de mi imaginación, y puesto que la imaginación tiene leyes, esto es una prueba de que no soy arbitrario.

Segundo programa de mano. Texto: Eugène Ionesco:

> Una creación artística es, por su misma novedad, agresiva, espontáneamente agresiva; va contra gran parte del público, indigna por su carácter insólito, que es, él mismo, una indignación. No puede por menos de suceder así puesto que, no siguiendo los caminos acostumbrados, ella se abre paso campo a través. En este sentido es una obra de arte impopular. Pero el arte nuevo es impopular sólo aparentemente; no lo es por su esencia, sino sólo por su existencia inesperada. El llamado teatro popular es, en realidad, más impopular. Es un teatro orgullosamente impuesto, de arriba abajo, por una «aristocracia» dirigente, por una categoría de iniciados que saben, por principio, o creen saber, aquello de que el pueblo tiene necesidad y le imponen incluso no tener necesidad de otra cosa más que de lo que ellos quieren que tenga necesidad, y de no pensar más que lo que ellos piensan. La obra de arte libre es, paradójicamente, y por su mismo carácter individualista, más allá de su insólita apariencia, la única que brota del corazón de los hombres a través del corazón de un hombre; es la única que puede verdaderamente expresar al pueblo.
> (Precisión: «No autorizada para menores». Estreno y sesión única: Teatro Bellas Artes, lunes 10 de diciembre, 10.45 de la noche.)

XLVI. *La última cinta*, de Samuel Beckett.

XLVII. *Los constructores de imperios o el Schmürz*, tres actos, secundo y tercero sin interrupción, de Boris Vian. Traducción: Carla Metteini. Dirección escénica: Ricard Salvat. Reparto: Emiliano Redondo (El Schmürz), José Vivo (El padre), María Paz Ballesteros (La madre), Tina Sainz (Zenobia), Silvia Roussin (Cruche) y Antonio Burgos (El vecino). Escenografía y ambientación: Fabian Slevia. Montaje musical: Manuel Yusta. Muebles: Mateos. Vestuario: Cornejo. Texto del programa de mano de Ricardo Salvat:

> *Los constructores de imperios o el Schmürz*, de Boris Vian, deriva de las experiencias y búsquedas de Beckett, Ionesco, de la primera etapa de Adamov y, también, de la aportación de Brecht y de la escuela que va surgiendo de sus teorías formales y críticas.
> Vian, partiendo de los supuestos del teatro post-ilusionista o neoconvencional, llega a conclusiones formales muy próximas a las utilizadas por Brecht y Piscator en su teatro épico-político y parece preocupado en situar al espectador en una actitud crítica que le posibilite sacar conclusiones ante la problemática que le plantea la historia de los Dupont, con el Schmürz a cuestas, siempre presente, recordando a esta familia su estar en el mundo en colectividad cerrada e incomunicada. Esta familia que se ve obligada, ante el ruido angustioso y desesperante, a ir subiendo por una morada irreal, a pasar a otro piso cada vez más estrecho y sórdido y a reducir su circunstancia vital hasta el punto que sólo quedará como única salida posible el salto al vacío.
> En esta ascensión, los Dupont van abandonando y cediendo todo aquello que les era grato y sólo les queda el olvido como posible adecuación a la vida y como fuerza que les permite sobrevivir.
> Se ha pretendido que la obra llegue al público con toda su carga crítica y que los tabúes y actitudes de la burguesía, que la obra va desvelando, quedaran de manifiesto: la fidelidad a unas fórmulas-fosilizadas del pensamiento; el egoísmo de los padres, que llega incluso a sacrificar a los hijos; la incomprensión entre las generaciones y los estatus; los inadecuados estallidos amorosos que denuncian una vida sexual irregular y anormal: el contrato como base de toda relación humana; las palabras y frases hechas, con las que se construyen los imperios: el de la lógica, sin consecuencia, el de las mentiras, el de las instituciones... Todos aquellos imperios que quizá un día fueron realidad, pero que ahora sólo son recuerdo expresado en palabras hueras y muertas.
> Boris Vian ha construido su obra sobre las premisas del juego intelectual, el mismo que utilizó en su novela *J'irai cracher sur vos tombes*.
> En *Los constructores de imperios* se utiliza una fórmula teatral de transición y de síntesis: la fórmula

que recoge todas las aportaciones y alusiones de las vanguardias y del teatro épico. Hay en ella un continuo vaivén y salto de la farsa a lo esperpéntico, a lo naturalista, teniendo como denominador común las roturas de tono y las situaciones contrastadas de manera un tanto anárquica. Quizá porque la anécdota personal de Vian se movió bajo el signo de la anarquía: ídolo de la juventud de Saint-Germain, empezó tocando el *jazz* en el Tabou, después de abandonar su profesión de ingeniero. Esta aventura personal fue seguida con apasionamiento e interés por aquellos jóvenes que se reunían para escuchar sus canciones al acorde de unas orquestas que, al mismo tiempo, iban entonando un último canto del cisne de Saint-Germain, y quizá del existencialismo como norma de conducta y actitud ante la vida.

XLVIII. *Hamlet, solista*, caricatura lírica en un acto y tres cuadros de José Bergamín. *Medea, la encantadora*, explosión trágica en un acto de José Bergamín. Dirección escénica de ambas obras: Ricardo Salvat. Ayudante de dirección: Manuel Tamames. Escenografía y figurines: Benjamín Palencia. Reparto de *Hamlet, solista*: Anna Ricci (Apache), Jaime Blanch (Hamlet), Javier Emparam (Soldado), José Ramón Vidan (Oficial), Fermín de Cuba (Fantomas), Manuel Tamames (Horacio), Antonio Benítez (Polonius), Eloy Rosillo (Cómico) y María Enriqueta Carballeira (Ofelia). Música de Gustavo Pittaluga. Coro: Antonio Lagar, Javier Albizua, Luis López. Al piano: Maestro Ángel González Egaña.

Dibuix de Benjamín Palencia del programa de Hamlet, solista, *caricatura lírica en un acto y tres cuadros de José Bergamín.*

Texto del programa de mano para *Hamlet, solista* de José Bergamín:

> *Hamlet, solista* forma parte de un libro mío juvenil, donde lleva por título *Variación y fuga del fantasma*, componiendo con otra *Variación y fuga de una sombra* (Don Juan), un intento, tal vez, de caricaturización lírica de esos personajes. El libro se llamó *Enemigo que huye* –por sugerencia del poeta Juan Ramón Jiménez–: y huyó tan bien que ni yo mismo lo encontraba por ninguna parte. Un día, aquí en España, al volver de un larguísimo tiempo desterrado de ella, me lo regalaron unos amigos. Me sorprendió su hallazgo: porque encontré en su viva juventud, la mía.
> Este juguete literario (puro juego intelectual) ¿lo habrá sido también del viento, del tiempo, que lo arrastró en su propio vuelo? El espectador, lo dirá.

Reparto de *Medea, la encantadora*: María Luisa Amado (El ama), Maruchi Fresno (Medea), José Martín (Jasón) y María Enriqueta Carballeira (Creusa). Con las voces de: Maria Teresa Bergamín y Eloy Rosillo. Texto del programa de mano para *Medea, la encantadora* de José Bergamín:

> Medea es una palabra poética enmascarada de profundos ecos y resonancias. Apenas –en su origen– sí un pretexto teatral (enorme y mínimo: un pretexto infinitamente posible) para una actriz. Su escenificación es rápida (explosiva) aunque se desenvuelva con un ritmo lento en su expresión verbal. Ágil y certera, como un grito: Medea. En ella veis, nos dice Séneca, «el mar y la tierra, el hierro y la llama, los dioses i el rayo». Por su evocación senequista (española, andaluz, cordobesa) traté de ceñir al diálogo y monólogo –toreramente (no olvido a Nietzsche)– en prosa y verso, un pensamiento y sentimiento que escapan a sí mismos. Porque son, pensamiento y sentimiento, movidos, conmovidos, por la atrocidad del suceso trágico que se les impone expresamente así: como expresivamente atroz, irracional. El lenguaje se ajusta, de este modo, a una tonalidad afectiva, emotiva, que exige del espectador para su entendimiento –o sobre-entendimiento (una tragedia no se entiende, se sobre-entiende)– un consentimiento consentido: recíproco, correspondiente. Por eso esta nueva Medea –que con audacia imperdonable me decidí a trazar, a «escribir para el teatro»– empieza, diría, que, justamente, donde las de Eurípides y Séneca acaban; porque se ciñe al descarnado esqueleto vivo de su trágica atrocidad: la dramática máscara ilusoria de su angustia.

XLIX. Reflexión dramática sobre textos de Miguel de Unamuno, sesión homenaje a D. Miguel de Unamuno en el Primer centenario de su nacimiento. Guión y dirección: Alberto González Vergel. Ayudante de dirección: Félix Lumbreras. Programa de la noche en dos partes:
Primera parte *En busca de una niñez pérdida*: «Añoranza de la niñez», «Primeros recuerdos», «A la muerte de un perro», «Parábola de la abeja y la mosca».
Segunda parte *Andanzas y visiones españolas*: «Galicia (Paisaje y carácter)», «Vizcaya (un partido de pelota)», «Extremadura (Yuste)» y «Castilla (El páramo)».
Intérpretes: Maruchi Fresno, Dionisio Salamanca y Manuel de Blas. Selección musical: S. Y. R. E. Proyecciones: Kodak. Texto del programa de mano:

> Esta reflexión dramática es un intento de dar estructura escénica a alguna de las constantes del pensamiento unamuniano, expresadas en conocidos ensayos, artículos, cartas y poemas suyos.
> Es este espectáculo escénico totalmente ajeno a su teatro; una visión dramático-épica del hombre y el escritor Miguel de Unamuno en el pimer centenario de su nacimiento.
> A este objeto, hemos ideado un simple dispositivo escénico, con intervención exclusiva de tres únicos intérpretes, a los que apoya, en sus reflexiones cara al público, un sencillo sistema de sonidos y proyecciones ambientadores o críticos.
> (Sesión patrocinada por El Instituto Internacional, el Middlebury College y la Asociación de Diplomados del Instituto Internacional.)

L. Experiencia de teatro musical. Músicas: John Cage, *4'33" (núm. 2)* (1962); Walter Marchetti: *Piano Music 2* (1961); Ramón Barce: *Estudio de impulsos* (1964); Juan Hidalgo: *A Letter for David Tudor* (1961); John Cage: *Variations IV* (1963); Juan Hidalgo: *El recorrido japonés* (1963); Ramón Barce: *Abgrund, Hintergrund* (1964); Walter Marchetti: *Ailanthus* (1964); Intérpretes: Juan Hidalgo, Walter Marchetti y Ramón Barce. Texto del programa de mano: Juan Hidalgo:

> Basadas en el amor a las alusiones, en las vulgares cotidianas y en el énfasis de los modos de acción no lógicos, el propósito de nuestras obras estriba en la atmósfera creada y en los objetos exhibidos.
> En un mundo nuestro, blanco, perezosamente sentimental y tendenciosamente totalitario, las últimas guerras han roto el cómodo y falso equilibrio. Concretándonos a las artes –pero sin olvidar las restantes actividades humanas–, público, crítica y artistas, sentimiento y totalitarismo, han sufrido las más rudas y beneficiosas sacudidas. Lo que ayer fue inadmisible hoy deja de serlo. ¿Y mañana?
> Hace cuatro años, el pianista David Tudor, en un concierto que alguno de ustedes recordará, dio a conocer músicas experimentales de varios autores. ¿Han pasado cuatro años para nosotros y para la música experimental?
> Diré en seguida que, desde un primer momento, ojos y oídos han tenido un papel en la música experimental. ¡Atención, pues! No olviden las orejas quienes tengan los ojos en primer plano.
> A es A porque A es no-A.

El programa de mano incluye biografías breves de los compositores:

> John Cage. Nacido en Los Angeles, California, en 1912, es uno de los más conocidos y discutidos compositores contemporáneos de América. Ha estudiado con R. Buhling, A. Weiss, H. Cowell y Arnold Schoenberg. Inventor del «piano preparado» y premiado por la National Academy of Arts and Letters, actualmente enseña composición experimental en la New School for Social Research de Nueva York. Ha dado numerosas conferencias y conciertos en Estados Unidos, Europa y diversos países de Asia.
> Juan Hidalgo. Nació en Las Palmas de Gran Canaria en 1927. Estudia en Barcelona, París y Ginebra y, posteriormente, en Milán, con Bruno Maderna. Su definitiva formación la debe al compositor norteamericano John Cage. Obras suyas han sido ejecutadas en Europa, Estados Unidos y Japón.
> Walter Marchetti. Nace en Milán en 1931. Allí cursa estudios musicales trabajando después con Bruno Maderna. El encuentro con John Cage en el festival de Darmstadt en 1958 y el contacto con él durante la larga estancia de Cage en Milán es determinante para Marchetti. En enero de 1959 (durante la permanencia de Cage en Milán) organiza el primer concierto instrumental de musical experimental en Italia. Su música ha sido oída en Europa y Estados Unidos.
> Ramón Brace. Nació en 1928, en Madrid, donde estudia música y filosofía. En 1958 crea el primer movimiento español de compositores vanguardistas. En 1963 publica en la revista alemana *Décollage* el primer estudio de conjunto sobre música experimental. Realiza después gráficos (*Estudio de impulsos*) y teatro musical (*Abgrund, Hintergrund*).

LI. *La curva*, un acto de Tankred Dorst. Traducción española: Manuela González-Haba y José Escobar. Decorados y dirección de escena: Italo Riccardi. Reparto: Simón Sabido (Rudolf), Italo Riccardi (Anton) y Víctor Losada (Director general). Luminotecnia: Delta. Vestuario: Cornejo. Atrezo: Mateos. Regidor: Angel Sánchez. Texto del programa de mano:

> Tankred Dorst está considerado como uno de los mejores autores jóvenes del actual teatro alemán. En 1960 obtuvo el Premio del Teatro Nacional de Mannheim por su comedia *Reunión en otoño*. En ese mismo año da a conocer *La curva* y *Libertad para Clemens*, consiguiendo en Berlín el Premio Gerhard Hauptman. Su última pieza dramática, *Denuestos ante la muralla*, representada con extraordinario éxito en las dos Alemanias, ha sido estrenada con igual suerte en los escenarios del norte de Europa –Holanda, Suecia, Finlandia...– y se prepara su presentación en Estados Unidos y Gran Bretaña. Tankred

Dorst es también autor de dos admirables obras de teatro de marionetas: *A trumpet for Nap* y *La Buffoneta*, esa última con música de Wilhelm Killmayer.

«El escenario –ha escrito Dorst– es un lugar absoluto y el *clown* es la más legítima ficción del arsenal de figuras que puede ofrecérseme para mi teatro, porque los reyes y bufones están muertos; los demonios y arcángeles se han disipado; la prostituta y el mendigo hace tiempo que eran ya poéticas plantas artificiales de salón; el proletario, el militar, el burgués..., de esos ha hecho el café cantante un blanco de papel. Pero el *clown*, el *clown* me gusta, porque no tiene moral y porque quiere hacer reír...»

La curva es una obra muy característica del teatro que hacen hoy en día los autores jóvenes de la Alemania occidental: un teatro obsesionado por lo grotesco y dentro de la línea de la farsa, pero con un carácter expresivo de la situación alemana actual. La lógica exacta de lo que acontece en *La curva* está en una desproporción verdaderamente caricaturesca con la moral de un diálogo en el vacío: las palabras, el compromiso, la necesidad de una víctima...

Con *La curva*, Dido, Pequeño Teatro de Madrid, insiste en sus anteriores experimentos de montajes en escenarios circulares, la modalidad que más le interesa en estos momentos y en la que ya se sabe, no cabe trampa. Ni cartón, naturalmente.

(Teatro de Bolsillo del Instituto Boston de Madrid. Obra estrenada en escenario circular.)

LII. *Los incendiarios*, dos actos de Max Frisch. Traducción del alemán: Manuela González-Haba. Adaptación y notas para la escena española: Josefina Sánchez-Pedreño. Dirección de escena: Luis Balaguer. Reparto: Enrique Navarro (Plácido Biedermann), Rosa Morante (Ana), Víctor Losada (Pepe Schmitz), Sergio Mendizábal (Willi), Guillermo Hidalgo (Policía), A. Amezaga (El profesor), Lina Hevia (La viuda de Kuski), Simón Cabido (Jefe de bomberos), Jesús Roncero (Primer bombero), Santiago Otero (Segundo bombero), José Luis Tutor (Tercer bombero), J. Ignacio González (Cuarto bombero), Ángel Carrera (Quinto bombero) y Francisco Figuerola (Sexto bombero). Boceto del decorado: Matías Montero. Realizador: José Redondela. Regidor: Antonio Díaz Merat. Apuntador: José López Martínez. Luminotecnia: José R. Mayoral. Jefe de maquinaria: Guillermo Nieto. Vestuario: Cornejo. Atrezo: Mateos. Texto del programa de mano de Josefina Sánchez-Pedreño y Manuela González-Haba:

Max Frisch es un escritor suizo, mundialmente conocido, cuyo teatro no ha sido hasta ahora representado en España.

Dramaturgo, novelista, ensayista, poeta, arquitecto en ejercicio, escenógrafo ocasional... En todos estos aspectos ha triunfado Frisch. Pero es su teatro el que le ha situado por derecho propio en la transcendente nómina de dramaturgos contemporáneos en lengua alemana, que encabeza con su arrolladora fuerza y significación Bertolt Brecht, seguido de Dürrenmatt.

El señor Biedermann y los incendiarios –título original de la obra, que hemos abreviado en la versión española– constituye con *El conde Oderland*, *Don Juan o el amor a la geometría* y *Andorra*, una excelente antología de la dramaturgia frischiana que ningún amante del teatro debe lícitamente desconocer.

El problema que presenta Frisch, a través de la situación cómico-trágica de Plácido Biedermann ante Pepe y Willi –dos extraños, dos fabulosos incendiarios y, quizá, los tipos más interesantes de la obra– es el del hombre sumido en el miedo. Este problema está enmarcado en una serie de circunstancias con implicaciones en la cuestión social, en una determinada época histórica. Pero no es lo principal ese enmarcamiento, sino la hábil descripción, de raíz psicológica, de la situación total del miedo que se hace visible teatralmente en un tipo humano y en unas reacciones de alcance descriptivo universal.

Los incendiarios, como todo el teatro de Max Frisch, plantea al espectador una interrogante y le deja en libertad para sacar sus propias conclusiones.

NOTA

1. Repartos por orden de aparición en escena.