

El teatro del absurdo en Dido, Pequeño Teatro de Madrid (1 a part) Recopilatorio de artículos de prensa y extractos de libros

Barbara Bloin

EL GRUPO DIDO, PEQUEÑO TEATRO PRESENTÓ ENTRE 1954 Y 1963 NUEVE OBRAS INSCRITAS EN EL LLAMADO TEATRO DEL ABSURDO. AQUÍ REPRODUCIMOS UNAS CRÍTICAS Y COMENTARIOS QUE FUERON —O SIGUEN SIENDO— ESCRITOS SOBRE ESTOS ESTRENOS.

A MODO DE INTRODUCCIÓN A ESTE TEMA, REPRODUCIMOS UN TEXTO QUE EXPRESA LA OPINIÓN DE ALFREDO MARQUERÍE, VIGOROSO E INCANSABLE DETRACTOR DEL TEATRO DEL ABSURDO.

MARQUERÍE, Alfredo. «La pieza de vanguardia». En: *El teatro que yo he visto*. Barcelona: Editorial Bruguera, 1969, p. 102-104.

Vanguardia o avanzada es un término que se utilizó en la jerga literaria de la primera posguerra europea a partir de 1918, para designar las corrientes estéticas audaces, originales y nuevas, con inclusión del teatro. Como las escuelas que definían esas tendencias terminaban en «ismo», fue ese sufijo el que pasó a ser término genérico. O sea que la vanguardia estaba compuesta por los «ismos».

Creíamos que todo eso había acabado y que la gente iba a volver a escribir como Dios manda,

es decir de un modo personal y valiente, acusando en cada caso personalidad y estilo propios, pero de una manera lógica y coherente, sin perifrasis ni anfibologías, incongruencias, incoherencias, camelos y otras zarandajas. Pero he aquí que a partir de la terminación de la Segunda Guerra Mundial, volvieron a surgir los «ismos» con caracteres aún más exasperados, exacerbantes y delirantes. Y así fue como nació el «segundo teatro de vanguardia», que no es sino una repetición con mucho menos talento y gracia, del primero, y cuya difusión y divulgación sólo ha sido posible gracias a la incultura absoluta de quienes los apoyaron y defendieron en sus comienzos, ya que hoy, por fortuna, parece que esa estafa, como la del llamado arte abstracto, cuya

esencia consiste sólo en pretender identificar lo fortuito, irracional e inconciente con lo genial, ha sido por fin descubierta y adelantada y cada día son menores las posibilidades de semejante y burdo timo.

Los principales responsables del lanzamiento del llamado teatro de vanguardia en nuestra contemporaneidad fueron un rumano llamado Ionesco, y un inglés, Beckett, que desde París, gran centro universal de engañosos, irradian al mundo de los papanatas y de los *snobs*, sus primeras piezas, una titulada *La lección* y otra *Esperando a Godot*, a las que siguieron muchas más, ideadas artera, aviesa y avispadamente con el mismo truco e idéntica receta, hasta conseguir gran número de adeptos y de imitadores. La «fórmula» Ionesco o la «fórmula» Beckett son muy sencillas. Consisten en situar en escena unos personajes medio locos o medio tontos, que se expresan en un lenguaje ininteligible y que en los diálogos lanzan respuestas sin concordancia gramatical ni lógica con las preguntas. Al lado de monólogos exaltados y delirantes, esos personajes deberán mezclar también en su fraseología palabrotas soeces y procaces, que determinan su neorrealismo. Y la supuesta tesis que debe emprenderse de semejantes engendros es sencillamente la de que el hombre está solo, y siente angustia vital. No espera ni debe esperar nada, puede cometer los mayores delitos o los más horribles crímenes por el mero placer de divertirse o distraerse, se halla incomunicado con sus semejantes y todas sus acciones y reacciones se deben al absurdo.

Mendigos, vagabundos, dementes, asesinos, monstruos, mujeres con barba, hombres de dos narices y tres ojos, señoritas cursis, profesores estafalarios, seres sádicos o masoquistas, hemipléjicos, paralíticos, mutilados, verdugos y víctimas componen el censo de los personajes de las llamadas piezas de vanguardia, cuyo truco fundamental consiste en repetir muchas veces lo mismo en el curso de los diálogos y procurar echar oscuridad sobre ellos, con el fin de que se entiendan y comprendan lo menos posible. Su máxima definitoria es: a mayor ininteligibilidad, mayores posibilidades de suscitar la busca y el hallazgo de símbolos y alegorías, de intenciones y significados ocultos, de los que el autor no se había preocupado ni poco ni mucho, convencido de que eso queda para los escoliastas y hermeneutas que se las dan de listos.

La escena representa un lugar inmundado, un solar del suburbio, un descampado, un basurero, una casa en ruinas, el arco de un puente a las orillas de un río seco, o una alcantarilla. Los personajes, siempre en lenguaje incoherente e incongruente, hablan de sus vidas, de sus sueños, de su pasado, de su presente, de los robos que van a perpetrar o de los crímenes que van a cometer, sin finalidad determinada, hasta que

llegan los representantes de la autoridad y del orden, caracterizados grotescamente y a las órdenes de un señor gordo con chistera y bastón que toca un silbato y se los llevan a todos.

Otras veces el decorado nos muestra un ambiente muy burgués, una sala, o un salón, o un gabinete de muebles pasados de moda y de cortinajes espesos desconcertantes, como de almacén de antigüedades, o de prendería de bajo precio. Y allí unas criaturas vestidas y caracterizadas con arreglo a una moda fin de siglo, se expresan con tópicos y frases hechas a las que se suman las consabidas palabrotas o las extemporáneas salidas de tono:

—Síentese, don Hermógenes.

—¿En qué sentido me lo dice usted?

—Mí padre tenía una hermosa barba.

—Sí, pero el mío tenía el reloj siempre parado en las cinco y cuarto.

—A doña Puri le gusta hacer ganchillo.

—Mejor sería bordar con estiércol de vaca.

Y a este tenor todo lo que ustedes quieran, claro está, procurando sumar términos heterogéneos o antagónicos, como la luna y el cepillo de dientes, los guantes y la filosofía, el café y las cucarachas, los abanicos y la bomba atómica.

Si se logra que el texto de la pieza de vanguardia se parezca lo más posible a un test psicoanalítico, a un documento de la subconsciencia, sin control o en libertad, o a los monólogos que endilgan los esquizofrénicos en sus momentos de delirio, el éxito está asegurado, y el autor, convicto y confeso de tal delito contra la lógica, la gramática y la buena educación, sentará en los círculos minoritarios —que son los que dan y quitan por el momento, pero no para el futuro—, nombre y fama de genial creador de piezas de vanguardia.

Y, como en las obras de esta especie, aquí ni sube ni baja el TELÓN.

Sesión II: *La lección*, de Eugène Ionesco

«*La lección*», de Ionesco». En: *ABC*. Madrid: 12 de junio de 1954, p. 38.

Por Ramón Corroto, Julia María de Tiedra, Blanca Sandino. Hoy, 7.45, en Dido, Pequeño Teatro. (Invitaciones: Miguel Ángel, 8)

MARQUERÍE Alfredo. Sección «Dentro y fuera de la escena». En: *ABC*. Madrid: 27 de junio de 1954, p. 67-68.

En el semanario *Arts* de París, y en su último número leemos: «una de las obras de Eugène Ionesco ha sido representada recientemente

en Madrid y se organizó tal escándalo, que algunos críticos se desvanecieron. Las funciones fueron aplazadas «*sine die*»... ¿Cómo se escribe la Historia, la pequeña y falsa historia! Efectivamente, la obra de Ionesco fue estrenada hace días en un teatro privado para dar un número previamente limitado de representaciones, que se cumplió con exactitud. Pero ni ha existido tal aplazamiento ni por supuesto ningún crítico se desvaneció. A no ser que desvanecerse quiera decir aburrirse.»

Sección «Dentro y fuera del escenario». En: *ABC*. Madrid: 4 de julio de 1954, p. 49.

La lección, de Ionesco, estrenada en un teatro privado, ha dado motivo a muy encontrados comentarios de los que aquí nos hicimos eco. Y también ha motivado la pluma de un iracundo comunicante que firma «Josechu», y que nos acusa de haber lanzado «puyas» contra los que trabajaron en la obra... La incultura ortográfica de «Josechu» le ha hecho escribir una barbaridad tremenda, por la que tendrá que pedir perdón a sus defendidos.

MARQUERÍE, Alfredo. «Calendario». En: *El teatro que yo he visto*. Barcelona: Editorial Bruquera, 1969, p. 121.

1955

[...]

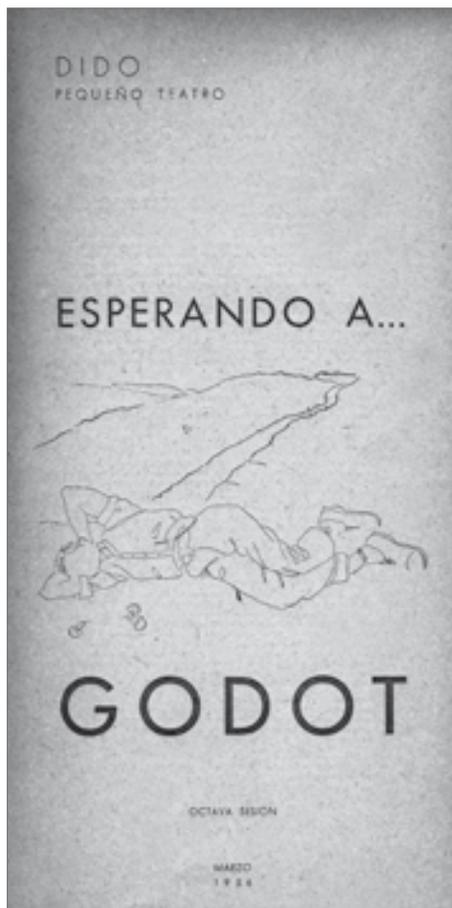
En los teatros de cámara obras de Betti, Aymé, Camus, y por primera vez Ionesco, o el teatro del absurdo que un joven director, Trino Martínez Trives, seguirá divulgando con entusiasmo digno de mejor causa.

Sesión VIII: *Esperando a Godot*, de Samuel Beckett

MARQUERÍE, Alfredo. «El teatro minoritario “Dido” presentó ayer en Bellas Artes *Esperando a Godot*». En: *ABC*. Madrid: 29 de marzo de 1956, p. 39.

«Dido», el Teatro minoritario que rige y orienta Josefina Sánchez Pedreño, presentó ayer por la tarde en Bellas Artes la obra de Samuel Beckett *Esperando a Godot*, excelentemente traducida y dirigida por Trino Martínez Trives.

Cuando se estrenaron estos dos actos que resumen de un modo atormentado, obsesivo y delirante la angustia de la espera en el teatro del Paraninfo de Filosofía y Letras, tuvimos ocasión de ocuparnos detenidamente de esta producción teatral, y a aquella crítica nos remitimos. Hoy sólo nos cumple consignar el éxito de esta revisión y loar la labor de los intérpretes: Alfonso Gallardo, Ramón Corroto, Victórico Fuentes, Boni de la Fuente y Luís Sáenz, para los que hubo muchos y justos aplausos.



■ Cartell de l'obra *Esperando a Godot*, de Samuel Beckett, pel Dido Pequeño Teatro. Març del 1956. (Arxiu AIET)

«Cuatro meses de teatro en Madrid». En: *Teatro*, n. 18. Madrid: enero-abril 1956, p. 20-21.

28 de marzo.

Presentación de *Esperando a Godot*, de Samuel Beckett, en el Círculo de Bellas Artes, en sesión dirigida por Trino Martínez con el patrocinio del «Pequeño Teatro Dido»

MARTÍNEZ TRIVES, Trino. «Mi versión de *Esperando a Godot* y su estreno en España». En: *Primer Acto* n. 1. Madrid: abril de 1957, p. 15-16.

Esperando a Godot era la obra destinada por el grupo «Pequeño Teatro» que dirigíamos Manuel Gallego y yo, a cerrar un ciclo de teatro contemporáneo que habíamos iniciado con *La lección* y *La cantante calva* de Ionesco. Pero el hombre propone...

La obra de Beckett se representó «contra viento y marea» en el Paraninfo de la Facultad de Letras de Madrid, el 26 de mayo de 1955. En febrero de 1956 la presentamos en Barcelona y en marzo del mismo año la repusimos en Madrid. No pierdo la esperanza de que algún día podamos presentar esta obra con todos los honores.

Conocí la obra cuando se estrenó en París en enero de 1953; la traduje y la envié a España a los directores de los Teatros de Cámara que funcionaban entonces en aquella misma temporada. La obra fue rechazada por todos, con el pretexto de que el público español no estaba preparado para «estas sutilezas».

En cierto modo fue este repertorio, Ionesco, Adamov y Beckett, lo que me decidió en marzo de 1954 a regresar a España y dedicarme personalmente a la dirección escénica.

No creo que haya posibilidad de renovación teatral si no se empieza por revocar la sensibilidad del público.

El repertorio que proponía el Pequeño Teatro era un repertorio de choque de rebelión contra un teatro mortecino que alcanzaba su apogeo en el estúpido manejo de los focos y los gritos histéricos, en obras tan sutilmente misteriosas como *Diálogos de Carmelitas* o *Seis personajes en busca de autor*.

Yo no soy el director teatral moderno que rehuye la magia y el misterio en el teatro, porque crea firmemente que hay una «realidad social» por encima de todo. Mis posibles virtudes y mis posibles errores surgen precisamente de ese mismo punto. Yo no estoy realmente en la vida,

y siempre quedarán zonas oscuras que no podré razonar.

De ahí que la frase de *Esperando a Godot*, que dio la clave a mi supuesta dirección, fue «... No es vacío lo que falta.» Hasta el hallazgo de esta frase yo andaba en un mar de confusiones y me surgirían demasiadas cosas para contentarme con una sola.

En definitiva, hallé allí, como luego en el monólogo de Vladimiro, del segundo acto, lo que tenía que ser el eje del montaje que yo buscaba. El resto era todo: el humor, la realidad, la poesía, la realidad de nuevo; pero ese todo había quedado al servicio de una idea primordial: el vacío del hombre.

Por primera vez, que yo sepa, el hombre se encuentra ante sí mismo; éste es el sentido que debe tener la tragedia moderna. A mucha distancia de la tragedia griega, también a muchos siglos, el hombre llega a la última pregunta, una pregunta que debe parecerse mucho a la primera y... «no es vacío lo que falta».

Sobre esta idea principal fui tejiendo el resto del montaje. Empezamos la obra insinuándola algo, la olvidábamos en seguida, para que surgiera de nuevo —en un solo momento muy rápido— hasta la desaparición de Pozzo, y quedaba lentamente insinuado el final del primer acto.

En el segundo acto no aparecía hasta el monólogo de Vladimiro y levemente al final de la obra. La luz jugaba un papel importante en la obra. Buscamos efectos de día gris para oscurecer el final, quedando los personajes confundidos en una sombra. Creo que los efectos los conseguimos perfectamente en las representaciones del teatro Windsor.

Por cierto que en Barcelona, la crítica oficial —de los diarios quiero decir— quedó muy sorprendida por la obra y sin ningún escrúpulo le negaron todo posible valor. Así resulta fácil criticar.

La confusión aumentó cuando, junto a una de aquellas críticas, se publicaba la noticia de que la crítica inglesa la había considerado la mejor obra dramática del año.

Su éxito rotundo en Nueva York no hizo sino confirmar los muchos valores de la obra.

Debo advertir, porque es justo, y lo hizo notar un crítico tan sagaz como Torrente Ballester, que la lectura de la obra no hace presuponer la gran teatralidad que le imprime la representación.

La versión española que hoy se publica¹ es la traducción exacta de la versión que se representó en París. Difíere algo con el primer texto publicado en Les Éditions de Minuit, porque el propio autor consideró que ciertos cambios aumentarían su eficacia dramática.

Esperando a Godot es un milagro raro en el teatro. Hasta hace uno días, yo mismo creía que no se podía superar. Pero en *Final de partida*, del mismo autor, Beckett se ha superado a sí mismo.

MARTÍNEZ TRIVES, Trino. «*Esperando a Godot* en los escenarios españoles». En: *Primer Acto* n. 1. Madrid: abril de 1957, p. 16.

Se montó la obra por primera vez en España el día 26 de mayo de 1955, en el paraninfo de la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid. El público, integrado por espectadores con una preparación intelectual, entendió bien la pieza y exteriorizó su entusiasmo al término de la representación.

El reparto fue el siguiente: Estragón, Antonio Colina; Vladimir, Ramón Corroto; Pozzo, Victórico Fuentes; Lucky, Bonifacio de la Fuente; el Muchacho, Luis Sáenz.

El 8 de febrero de 1956, *Esperando a Godot* se presentó ya ante el público menos «minoritario», y sobre el escenario de un teatro comercial. Fue en el Windsor de Barcelona, y también los espectadores acogieron favorabilísimamente tanto la obra de Beckett como su dirección e interpretación. Trino Martínez Trives, traductor y, hasta la fecha, el único que montó en España *Esperando a Godot*, alcanzó en el Windsor uno de sus grandes éxitos. Los intérpretes fueron: Estragón, Alfonso Gallardo; Vladimir, Ramón Corroto; Pozzo, Victórico Fuentes; Lucky, Bonifacio de la Fuente; el Muchacho, Luis Sáenz.

La mayor parte de los críticos de la prensa diaria barcelonesa señalaron abundantes objeciones a la obra de Beckett, si bien prodigaron elogios a director e intérpretes. Excepcionalmente en *Destino*, *Revista*, Radio Nacional, y algún otro lugar, el drama de Beckett fue registrado como pieza teatral de importancia. Justamente, el mismo día, los críticos ingleses le concedían el Premio a la Mejor Obra Mundial de Teatro de 1955.

Con idéntico reparto al ofrecido en el Windsor, la representación de *Esperando a Godot* constituyó la VIII Sesión de Dido, Pequeño Teatro, que dirige Josefina Sánchez-Pedreño. El acontecimiento tuvo lugar, en el Teatro de Bellas Artes, el día 28 de marzo 1956. La reacción del público fue contradictoria. Y mientras un sector numeroso de espectadores aplaudía sin reservas, otro, más reducido, expresaba su disconformidad.

La crítica madrileña tuvo para la obra, su director y sus intérpretes, frases de elogio; aún cuando, por las forzosas limitaciones de la prensa no especializada, cabe afirmar que *Esperando a Godot*, dado lo que significa y sugiere, no pudo ser

extensamente analizada por nuestros primeros críticos.

Esperamos, en la medida de nuestras fuerzas, contribuir con la publicación de la versión de Trino Martínez y el estudio de Alfonso Sastre, a que llegue a todos los medios escénicos españoles una de las más importantes piezas del teatro contemporáneo.

HARO TECLEN, Eduardo. «Un comentario acerca de *Primer Acto* en la revista *Nuestras Ideas*, de Bruselas». En: *Primer Acto*, n. 4. Madrid: octubre 1957, p. 72.

La revista *Nuestras Ideas*,² que se edita en Bruselas en lengua castellana, dedica en su número 2 un extenso espacio al análisis de *Primer Acto*. Está firmado por Carlos Larra y abunda en interesantes ideas acerca del teatro en España, sugeridas por la lectura de nuestro primer número. La puntualización que nos gustaría realizar en torno a ese escrito se hace ahora difícil por dos razones mecánicas: el tiempo y el espacio, ambos apretados a la hora del cierre de este número. Y por una razón, quizá, de mayor envergadura, no es fácil resumir de modo editorial la opinión de *Primer Acto*, porque el equipo que la inspira, si bien está informado de una manera común y general de la idea de que «hay que hacer algo» —consigna muda muy extendida en España— y, sin duda, por ideas bastante concretas de lo que hay que hacer des de un punto de vista teatral, está formado por escritores de independencia personal que no tienen por qué sumarse necesariamente en una definición de principios. *Nuestras Ideas* —mejor dicho, su articulista— parece entenderlo así, y se refiere directamente a cada uno de nuestros colaboradores, a los cuales correspondería individualmente la misión de responder, si hubiera lugar a ello. No obstante, hay algunas cuestiones de índole más general en las que sí nos parece posible fijar ahora una posición común del equipo de *Primer Acto*.

Nuestro teatro

Escribe Carlos Larra: «Un grupo bastante reducido de directores, escritores y actores intentan luchar contra ese estado de cosas (“la situación más o menos catastrófica en que se encuentra el teatro en España”) no siempre con éxito. *Primer Acto* parece querer ayudar a este grupo, a esta “vanguardia”, lo cual es, desde luego, digno de aplauso.» Esta definición es cierta parcialmente. Si bien la palabra «vanguardia» está injusta pero realmente desprestigiada en España por haber amparado una serie de ensayos escasamente sinceros, el apoyo de *Primer Acto* a ese

grupo que realmente existe y que pretende «actualizar» el teatro español es indiscutible. Pero sin desdeñar otras formas de teatro tradicional español, que tal vez puedan llegar a formas máximas de expresión por caminos más cortos que los empleados por los vanguardistas. *Primer Acto* pretende ayudar todo teatro digno y real. En este sentido, la frase de nuestro subdirector Monleón, que recoge *Nuevas Ideas*, parece representarnos totalmente; «Las masas, el hombre, necesita un lugar en el teatro. Ha de estar en la escena, como ente hondo y complejo. Desbancando a esos seres ingeniosos, dialécticos, brillantes, fatuos, juerguistas, andaluces o santurrones que se despojaron en los camarines de lo más importante: su problemática esencial como tales hombres».

Los teatros de ensayo

Es evidente que los teatros de Cámara y Ensayo son una fuerza muy escasa. Y que muchas veces han servido para encubrir aventuras económicas dudosas o para realizar alardes de vanidad personal. De todas maneras cuando se pueda realizar un análisis en profundidad de la historia reciente del teatro español se verá cómo estos pequeños y generalmente arriesgados grupos han realizado una labor tan importante como la de los monjes benedictinos, que mantenían la escritura y, con ella, la cultura, en los peores tiempos de la Edad Media.

El «tiempo» de nuestro teatro

Apunta el comentarista que el teatro español actual, incluso en su vanguardia, mantiene un retraso respecto a otras especialidades literarias. Respondemos nosotros que esto no es privativo de nuestro tiempo, y que en un cuadro sinóptico del teatro mundial en los últimos cien años se podría ver cómo el retraso de nuestro teatro viene de hace más de un siglo. No ocurre nada —literariamente hablando— que permita creer que en estos tiempos y en España podría cambiarse este retraso. Antes al contrario, las peculiaridades de la situación española hacen más difícil la «modernización» del teatro, arte que necesita la colaboración de una conciencia social, colectiva, para poderse realizar, que la de la poesía, que por ser lírica y subjetiva puede producirse en el aislamiento. Otros factores de la organización comercial y estatal de nuestro teatro, también imposible de analizar aquí por premura, impiden la actualización del teatro español.

Ana Frank y *Esperando a Godot*

Las objeciones de Carlos Larra a los cometarios hechos en nuestras páginas a las obras *El diario de Ana Frank* y *Esperando a Godot* corresponden exclusivamente a sus autores, José Luís Alonso y Alfonso Sastre. De la misma manera puede decirse que las opiniones de Carlos Larra respecto

a dichas obras, al realismo, y a la interpretación de *Esperando a Godot* deben corresponderle personalmente a él y podrían ser objeto de una polémica personal, pero no editorial.

MARQUERÍE, Alfredo. «Calendario». En: *El teatro que yo he visto*. Barcelona: Editorial Bru-guera, 1969, p. 122.

1956

[...]

En los círculos minoritarios *Esperando a Godot*, de Beckett, luego muy imitado por los autores jóvenes.



■ Escena de l'obra *Esperando a Godot*, de Samuel Beckett. Direcció: Trino Martínez Trives. Intèrprets: Alfonso Gallardo, Ramón Corroto, Victórico Fuentes i Bonifacio de Lafuente. (*Primer Acto*, n. 1, abril del 1957, p. 20. Arxiu AIET)

DOMÉNECH, Ricardo. «Beckett». En: *Primer Acto*, n. 241, separata «Tres autores del absurdo». Madrid: noviembre-diciembre de 1991, p. 9-10.

Yo quisiera referirme básicamente a tres aspectos muy concretos sobre el autor que nos ocupa. En primer lugar, Beckett en España; en segundo lugar, quisiera comentar algunos datos biográficos y bibliográficos y por último, presentar una reflexión sobre *Esperando a Godot*.

La presencia de Beckett en España, en los primeros años en que se va conociendo su teatro en todo el mundo, fue bastante pobre pero significativa. Pobre, porque se dio en ambientes minoritarios; significativa por la intensidad con que se acogió en estos ambientes la obra renovadora de Beckett. *Esperando a Godot* fue publicada por el número 1 de la revista *Primer Acto*, esto es algo ya sabido; quisiera ahora recordar un estreno de *Final de partida* por Dido, Pequeño Teatro, un teatro de cámara de aquellos años que representaba la línea más avanzada en propuestas teatrales. Este estreno se produjo en 1958, bajo la dirección de González Vergel. Muy pronto, pocos meses después de este estreno, *Final de partida* se vuelve a representar por un grupo de teatro llamado Los Independientes, otro grupo de teatro de cámara, dirigido por Javier Lafleur, que tuvo cierta importancia en la vida cultural y universitaria de aquellos años. El mismo nombre de «Independientes», ya era motivo de escándalo para la prensa y crítica oficiales —pero no había más que prensa oficial por aquel entonces—, y los críticos se preguntaban ¿independientes con respecto a qué? Los Independientes pretendían hacer un teatro de la época, un teatro nuevo, y dedicaron mucha atención al teatro de vanguardia o teatro del absurdo. Y quisiera recordar también, por último, como ya les decía, el estreno en 1962, de *La última cinta*, también por Dido. Este texto sería publicado entre nosotros, tres años después, en la colección *Voz/Imagen*, acompañado de muchos estudios que pretendían ser una especie de homenaje a Beckett. En el campo del teatro comercial, lo cierto es que el autor tendría poca repercusión. Recuerdo por ejemplo, el estreno de *Esperando a Godot*, en el año 66 o 67, en el teatro Beatriz, donde se dieron muy pocas representaciones de la obra, no llegaría a veinte días o un mes. Al tiempo de estas muestras aisladas del teatro de Beckett en los ambientes minoritarios de aquellos años se fueron afirmando dos posturas: una de abierto rechazo hacia ese teatro y, en general, hacia el teatro de vanguardia, y otra de entusiasmo igualmente extremo. En el re-

chazo de la vanguardia destacó la labor de un crítico, Alfredo Marquerie, que asumiría incluso con gusto ese rol de enemigo de la vanguardia. Es famosa la frase con que terminaría una de sus críticas: «Dios maldiga a Samuel Beckett». En el otro extremo, en el de los entusiastas, quería recordar el nombre de Trino Martínez Trives, un hombre apartado del teatro desde hace muchos años pero que por aquel tiempo realizaría un trabajo importante en torno a ese teatro de vanguardia. Él tradujo numerosas obras de Beckett y *Primer Acto* publicaría una entrevista suya al autor verdaderamente significativa. Además de esta exposición de ambas posturas, no quisiera dejar de referirme a lo que supuso el debate intelectual de la época sobre el teatro de vanguardia. Efectivamente, en los finales de los cincuenta, inicios de los sesenta, en el ámbito intelectual del teatro español se produce una amplia discusión ideológica, política, de la cultura y el teatro, y es curioso ver cómo en algunos momentos, el teatro de vanguardia aparecía como lo opuesto, lo antagónico de un teatro progresivo, revolucionario, ejemplificado, sin duda, por Bertolt Brecht. Así, consultando estudios críticos de aquellos años, vemos claramente esta contraposición; por una parte el teatro épico de Brecht y por otra, un teatro de vanguardia cuyo nombre más señero es el de Samuel Beckett. No era fácil que uno dijera que le gustaban los dos, que los necesitaba a ambos sin excluir a ninguno. Y no era fácil porque el debate teatral se planteaba en términos muy radicales y esa oposición era muy difícil de soslayar. Para suerte de alguno, entre los que me encuentro, apareció en nuestra vida Peter Weiss con su bien conocida *Marat-Sade*, una obra en la que pudimos encontrarnos, a un tiempo con Beckett y con Brecht. Nos encontramos con un teatro épico —un teatro que presentaba conflictos sociales, que trataba de despertar una conciencia solidaria— y a la vez, con un teatro que asumía el misterio, la soledad, la poesía. Weiss se convertía, así, en el integrador de esas dos tendencias que mucha gente había considerado antagónicas. A partir de entonces, algunos españoles respiramos tranquilos.

La atención intelectual sobre Beckett no acabaría, indudablemente, en aquellos años, y hay estudios recientes que vale la pena recordar. Por ejemplo, Pedro Laín Entralgo escribió un ensayo formidable sobre *Esperando a Godot*, publicado en 1986. Y vale la pena recordar también el importante trabajo de Antonia Rodríguez Gago, con numerosos artículos publicados en revistas especializadas, además de una excelente edición de *Días felices*, con un magnífico estudio preliminar. Quisiera concluir esta breve exposición diciendo que esa presencia de Beckett se ha seguido manteniendo, a través de los años, en un

ambiente minoritario, sin alcanzar niveles más amplios.

[...]

«La huella de Beckett (Influencia de Samuel Beckett en el teatro español contemporáneo)». Mesa redonda consagrada a Beckett en el X Festival Alternativo de Teatro. Participaban Juan Mayorga como moderador, Yolanda Pallín, Alfredo Castellón y José Luis Miranda. El texto fue publicado en *Las Puertas del Drama*, n. (-2). AAT. Madrid: primavera de 1999. Fuente: http://www.aat.es/pdfs/drama_2.pdf.

A. Castellón: —El comienzo de Beckett en España se produce con *Esperando a Godot* apenas tres años después de su estreno en París. La estrena Dido, Pequeño Teatro que dirigía Josefina Sánchez Pedreño y tienen gran éxito a pesar de que la crítica responde negativamente. Se da una curiosa polémica entre los representantes de la derecha, Paso, y la izquierda, Sastre. Paso dice que está angustiado porque no entiende nada; pero que si siente angustia, eso quiere decir que merecería la pena reflexionar sobre este texto. Sastre es frío pero más positivo.

A los dos años se estrena *Final de partida*. Entonces ya ha nacido otro grupo llamado Independiente en la Facultad de Filosofía, y ocurre que Dido y Los Independientes se disputan el estreno. Hay diversas interpretaciones, pero yo creo que la estrenaron Los Independientes dos días antes que Dido. A partir de este momento mi relación consistió en que Los Independientes estrenaron una obra mía que se titulaba *Los asesinos de la felicidad*. El hecho de que la estrenara el mismo grupo hizo que el crítico del periódico *Ya* dijera que mi texto debía mucho a Beckett «que Dios maldiga». Efectivamente, esta obra no tenía nada que ver con Beckett; aunque sí otra que nunca pude estrenar.

[...]

J. López Mozó: —Si se ha dado una influencia de Beckett en nuestro teatro sólo es posible a partir de nuestra generación, la del «Nuevo Teatro Español», porque la anterior era reacia a todo lo que llegaba de fuera. Para mí el caso de influencia más clara es Pedrolo. No tengo los datos pero creo que Pedrolo escribió *Hombres y no*, una obra similar a *Esperando a Godot*, antes que Beckett, y hubiera sido difícil que Pedrolo la conociera. Quizá hay razones de contemporaneidad. Hay que considerar también qué idea teníamos de Beckett y cómo le conocíamos.

Ahora es fácil hablar de Beckett, pero cuando se estrena *Esperando a Godot*, Beckett no era nadie para nosotros. Yo la vi por Dido y en el descanso todos nos levantamos y nos fuimos. Un actor tuvo que salir corriendo para decirnos que la obra no había acabado; eso sí, habíamos aplaudido, pero no habíamos entendido nada. Otro detalle es que el *ABC* publicó la crítica de *Esperando a Godot* y dos años después la de *La última cinta*. Ángel García Pintado me trajo las dos críticas y eran idénticas. El crítico tampoco había entendido nada.

MARTÍN BERMÚDEZ, Santiago. «El año en que se publicó *El teatro del absurdo* de Martin Esslin». En: *Las Puertas del Drama*, n. (-1). AAT. Madrid: verano de 1999.



■ Escena de l'obra *Esperando a Godot*, de Samuel Beckett. (*Primer Acto*, n. 1, abril del 1957, p. 20. (Arxiu AIET)

Para mí, 1956 es el año del «teatro del absurdo». Yo era demasiado joven para haber asistido a aquel estreno legendario de *Esperando a Godot* a cargo de Dido, Pequeño Teatro, que dirigía Josefina Sánchez Pedreño. Y hasta para haber visto a Italo Ricardi en la también legendaria puesta en escena de *La última cinta* (también con Dido, por cierto). Pero quedaban los documentos. Quedaba ese sensacional primer número de *Primer Acto*, con el texto de la primera obra y un montón de artículos que devoré con retraso obligado. Y el libro de Aymá, con *La última cinta*, *Acto sin palabras* y varios artículos memorables.

CABAL, Fermín. «Perlas cultivadas. Las desventuras de la crítica literaria a través de los tiempos». En: *Las puertas del drama*, n. 15. Madrid: verano 2003, p. 17-18. www.aat.es/pdfs/drama15.pdf.

[...]

También la política ha distorsionado la visión de muchos críticos, más preocupados por defender banderías y abanderados, que por juzgar objetivamente las obras. La crítica reaccionaria ha sido siempre abundante en despropósitos, pero en la izquierda no han faltado tampoco los inquisidores. Quizá el más célebre en esos pagos haya sido Georg Lukács, que escribe cosas como esta: «El caos es la consecuencia ideológica de la angustia... [Esta] es propiamente el producto de una evolución social: el efecto de la estructura social forjada por el imperialismo sobre un determinado estrato de la intelectualidad burguesa. El rechazo explícito o tácito del socialismo como perspectiva significa el cerrar las puertas o el dejar caer una cortina ante todo porvenir». Y como ejemplo de una obra que traduce esta problemática propone a *Esperando a Godot*.

Es curioso que Beckett haya sido siempre blanco de las iras de la crítica más conservadora, tanto de izquierda como de derecha. En España fue muy celebrada la intervención de Alfredo Marqueríe, el crítico más influyente en ese momento, que con ese afán profético mencionado vaticinó que la obra sería flor de un día. Todos nos hemos reído mucho comentando este patinazo, pero me parece que vale la pena recordar la argumentación sobre la que se basaba ese juicio, desvelada en su obra, *El teatro que yo he visto*: «Los principales responsables del lanzamiento del llamado teatro de vanguardia en nuestra contemporaneidad fueron un romano llamado Ionesco y un inglés, Beckett, que desde París, gran centro universal de engañabobos, irradiaba

ron al mundo de los papanatas y de los *snoobs* sus primeras piezas, una titulada *La lección* y otra *Esperando a Godot*, a las que siguieron muchas más, ideadas, aviesas y avispadamente con el mismo truco e idéntica receta, hasta conseguir gran número de adeptos e imitadores... La fórmula Ionesco y la fórmula Beckett son muy sencillas. Consisten en situar en escena unos personajes medio locos y medio tontos, que se expresan en un lenguaje ininteligible, y que en los diálogos lanzan respuestas sin concordancia gramatical ni lógica en las preguntas».

Que Dios me perdone, pero yo echo de menos este tipo de arrebatos. Yo creo que Marqueríe entendía perfectamente lo que estaba pasando, los canales imposibles de cegar a través de los que el lodazal nos inundaba, y la actitud mimética y bobalicona de muchos de los partidarios de lo que denostaba. Todo ello le molestaba y se atrevía a decirlo a gritos. Y al decirlo, ejercía a su pesar la mejor función de un crítico: la aceleración del discurso renovador: Marqueríe bramaba y los jóvenes tomaban nota: hay que leer a ese Beckett.

Yo creo que los críticos tienen derecho a escribir sus cosas y la gente tiene el derecho de leerles o no leerles, y de refutarles, aún sin haberles leído. Porque si de verdad son influyentes, influirán a casi todos a través de terceros. Así funciona siempre la opinión consolidada: está fuera de toda duda, hasta que se demuestra lo contrario. Y puestos ya a meter la pata terminaré diciendo que tampoco creo que los escritores (los de verdad, los no frustrados, je, je, je...) fueran a hacerlo mejor. Más bien lo contrario. Si entre los críticos hay envidias y rencores, tampoco faltan entre los escritores. Los juicios de estos son tan apuestos como los de aquellos. ¿Unas muestras? Ya he citado a Lope, pero hay más, mucho más. Voltaire consideraba *Hamlet* como «la pieza de un salvaje borracho». Byron consideraba que Shakespeare «no tenía imaginación en absoluto». Shaw pensaba que *Otelo* «era un melodrama»... Claro que donde las dan las toman y de Shaw ha escrito Bertrand Russell que «en conjunto es más un calavera que un genio». Baroja pensaba de Unamuno que «era un aldeano recién salido del terruño». Ortega y Gasset aseguraba que Paul Valéry era «una mente pobre». Juan Valera creía que Quevedo tenía un gusto «malditísimamente deplorable». Y Menéndez Pelayo aseguraba que Galdós no solo era «herético y torcido» sino también «feo y antiestético». Núñez de Arce se burlaba de las *Rimas* de Bécquer: «suspirillos germánicos», y Clarín despreciaba a Alarcón y Pereda: «espíritus vulgares». Claro que él, que además ejercía la crítica con la vara en la mano, no salía mejor parado. Max Aub aseguraba que «se ensañaba

con los segundones, pasando como ascuas sobre los defectos de los poderosos». En fin, que los escritores no mejorarían las prestaciones de los críticos profesionales.

Y además, si hubiera que recurrir a ellos para obtener ese esquivo juicio que a veces, para algunos, parece necesario, todos saldríamos perdiendo amistades y el mundo sería aún más oscuro. ¿No lo es ya bastante?

Sesión XII: *El Señor Bob'le*, de Georges Schehadé

MARTÍNEZ TRIVES, Trino. «Autocrítica». En: *ABC*. Madrid: 16 de enero de 1957, p. 41.

Esta noche, en el teatro Parque Móvil de Madrid, tendrá lugar el estreno de la comedia *El señor Bob'le*, del poeta libanés Georges Schehadé. El traductor y director escénico nos dice lo siguiente:

«La obra que el Pequeño Teatro Dido, bajo el patrocinio del embajador del Líbano, presenta esta noche en el teatro del Parque Móvil, es del gran poeta y comediógrafo contemporáneo Georges Schehadé. Los decorados se deben al notable dibujante Rafael Álvarez Ortega.

De la mano de tan ilustres colaboradores, como traductor y director de esta versión me encuentro sumamente satisfecho.

El señor Bob'le es nada más y nada menos que la obra de un poeta. El escenario es —debiera serlo con más frecuencia— la auténtica tribuna de los poetas. No hay posibilidad de renovación teatral si no nos acompañan los poetas. Pero ¿qué es *El señor Bob'le*? ¿Un drama? ¿Una comedia de humor? ¿Una farsa? Yo creo que los términos —los límites— han quedado sobrepasados por la «obra». *El señor Bob'le* es una obra de imaginación que no es de desdeñar en nuestros escenarios. Por eso me decidí a traducirla y a montarla, con las grandes dificultades que la pieza entraña. Por eso y por la actualidad de Schehadé, como autor dramático, representado esta temporada por la compañía de Jean-Louis Barrault en los principales teatros europeos.



■ Escena de l'obra *El señor Bob'le*, de Schehadé, dirigit per Trino Martínez Trives. (Revista *Primer acto*, n. 1, abril 1957, p. 18. Arxiu AIET)

Todos cuantos hemos colaborado en dar vida a la obra de Schehadé nos sentimos gozosamente orgullosos al presentar al inteligente público de estas sesiones experimentales un autor nada habitual, y nuestro deseo es que los espectadores participen de ese mismo gozo. Es evidente que en nuestro montaje no es todo perfecto, pero también sabemos que este espectáculo no desmerecerá con los mejores que se hayan presentado últimamente en Madrid. Por otra parte, creo que, al dar a conocer al inquieto público de los teatros de cámara una obra de la calidad de *El señor Bob'le*, se ha cumplido la misión que específicamente tienen asignada los teatros experimentales.

En el extenso reparto de la obra intervienen con la máxima eficacia, con entusiasmo y fe un equipo de veintidós actores, muchos de ellos nombres ya consagrados, junto a jóvenes ejemplarmente disciplinados. Al frente de todos, José Franco, admirable en el personaje de El señor Bob'le.

MARQUERÍE, Alfredo. «“Dido” estrenó anoche *El Señor Bob'le*, de Georges Schehadé». En: *ABC*. Madrid: 17 de enero de 1957, p. 38.

Dido, Pequeño Teatro, estrenó anoche en el escenario del Parque Móvil, con unos graciosos decorados esquemáticos y una atinada dirección de Trino Martínez Trives, *El señor Schehadé*, con asistencia de un público tan cortés como benévolo, que aplaudió al fin de todos los actos y que obligó a saludar a los intérpretes y al director de escena. Sólo en un momento en que uno de los personajes decía: «No entiendo ni una sola palabra de lo que está pasando», coreó con risas sarcásticas esta expresión que resumía bastante bien el pensamiento de la mayoría de los oyentes.

José Franco, Emilio Alisedo, Ramón Corroto, Rafael Gil Marcos, Luís Sáenz, Francisco Merino y dieciocho actores y actrices más trabajaron con un entusiasmo digno de mejor causa. A las señoritas se las oyó apenas, porque hablaban en tono muy bajo, pero en definitiva, y como observará el lector, si lee la letra negrita que sigue,³ daba exactamente lo mismo.

Ionesco o Beckett son autores perfectamente claros. Lógicos y coherentes en comparación con el poeta libanés Georges Schehadé, autor de *El señor Bob'le*, de *La soirée de los proverbios*, de *Rodogune Sinne*, de *Historia de Vasco* y de otras obras semejantes. En las creaciones de Beckett o de Ionesco uno entiende algo, aunque poco. En *El señor Bob'le* uno no entiende absolutamente nada. La pintura abstracta más difícil e inasequible es un juego de niños en comparación con el extremado surrealismo del señor ése a

quien en el primer acto la nombran director de una isla, cargo que sigue desempeñando, según referencias, durante el acto segundo, y que en el acto tercero fallece en su lecho, después de una delirante agonía. Esto y que existe un libro de extraños e incomprensibles aforismos llamado *El Tremándoro* es lo único que puede sacarse en limpio del asunto.

Manuel Díez Crespo, en una culta nota que acompaña al programa, nos recuerda cómo la tendencia superrealista es la del automatismo psíquico, la de la expresión del pensamiento, sin que intervenga para nada la razón, y afirma que en las «palabras en libertad» de Schehadé se alterna el misticismo con el humor. Puede ser que todo eso resulte cierto. Pero nosotros confesamos paladinamente nuestra incapacidad para entender al, más que difícil, inasequible poeta del Líbano.

Asistir a la representación de tres actos de una obra cuyos personajes sostienen diálogos totalmente ilógicos, incoherentes e incongruentes excede de los modestos límites de nuestra pobre inteligencia.

Señor director de *ABC*: si en lo sucesivo las obras que se estrenan en los teatros experimentales van a ser todas del corte de *El señor Bob'le*, pongo mi cargo a su disposición. Lo que no se entiende ni se comprende, mal se puede de juzgar. Pero, sinceramente, ¡no creo que sobre nosotros caiga semejante desgracia!

BAYONA, José Antonio. «Estreno de *El Señor Bob'le* del poeta libanés Georges Schehadé». En: *La Vanguardia española*. Barcelona: 17 de enero de 1957, p. 7.

Bajo el patrocinio del señor embajador del Líbano en Madrid, se celebró, en sesión de noche, el estreno de la comedia *El señor Bob'le*, del poeta y comediógrafo Georges Schehadé.

El «Pequeño Teatro Dido», que tan fina, tan inteligentemente dirige Josefina Sánchez Pedreño, ofreció esta sesión en el teatro del Parque Móvil. Los decorados de Rafael Álvarez Ortega merecieron la unánime aprobación y la dirección escénica de Trino Martínez Trives, a quien se debe asimismo la pulcra traducción de la comedia, satisfizo cumplidamente al culto auditorio que llenaba la sala. Y en la interpretación citaremos al actor José Franco que encarnó al personaje principal, felizmente secundado por todos y cada uno de los actores y actrices que integran, en número de veinticuatro, el extenso reparto. Schehadé es un poeta se le mire por donde se le mire, un poeta y un autor teatral. Nada tan lejos de la vulgaridad como *El señor Bob'le*, comedia

que nos ofrece un gran paisaje espiritual, bello, moral, romántico y, al mismo tiempo, superrealista. Lenguaje vivo. Misticismo, humor y cierto patetismo. Todo el contenido nos interesa, nos conmueve y emociona.

Como decimos la obra gustó y, por tanto, obtuvo el premio, en este caso merecidísimo, de los aplausos, que el público tributó en igual medida para la obra, su traductor, los intérpretes y también a este valeroso Dido, Pequeño Teatro, que viene ofreciendo a los amantes del buen arte las mejores obras del teatro universal.

«Tres meses de teatro en Madrid». En: *Teatro*, n. 21. Madrid: enero-marzo de 1957, p. 19.

16 de enero

El «Pequeño Teatro Dido» estrena, bajo la dirección de Trino Martínez, *El señor Bob'le*, de Georges Schehadé.

Sesión XVI: *Las sillas*, de Eugène Ionesco

«*Las sillas*, de Ionesco, en teatro de cámara». En: *ABC*. Madrid: 7 de junio de 1957, p. 63.

El próximo lunes, día 10, a las once de la noche, se efectuará el estreno de *Las sillas*, de Eugène Ionesco, presentado por Dido, Pequeño Teatro. La pieza, vertida al castellano y dirigida por Trino Martínez Trives, será interpretada por María Abelenda, Victórico Fuentes y Bonifacio de la Fuente. El estreno y sucesivas representaciones se celebrarán en el Teatro-Club Catalán, Marqués del Riscal, 11.

Las invitaciones pueden obtenerse en el Círculo de Bellas Artes, Alcalá, 42, planta baja, de seis a nueve tarde.

MARQUERÍE, Antonio. «“Dido” estrenó *Las sillas*, de Ionesco». En: *ABC*. Madrid: 11 junio 1957, p. 56.

Anoche se estrenó en el escenario del Círculo Catalán, presentada por «Dido» y traducida y dirigida por Trino Martínez Trives, la obra de Eugenio Ionesco *Las sillas*. María Abelenda, Victórico Fuentes y Bonifacio de la Fuente la interpretaron concienzudamente como si en realidad se tratara de una comedia «de verdad». Parte del público aplaudió, otro sector taconeó y la mayoría de los espectadores permanecieron

indiferentes mientras el señor Martínez Trives salía a saludar.

¿Saben ustedes cómo anuncia *Arts* el «espectáculo Ionesco» en París? Pues con esta coletilla: «Para no tomárselo en serio.» La frase nos parece tan definitoria como definitiva. *Las sillas*, como el resto del teatro de Ionesco, es algo que sólo se puede tomar a broma. Aspirar a otra cosa —según se desprende de una nota bastante retorcida inserta en el programa de «Dido», donde la caña torpemente cebada acusa la impericia bisoña de los que quieren pescar en río revuelto— es sacar las cosas de quicio y de tino, es un empeño desquiciado y desatinado. Antes se nos hablaba del «teatro de evasión» y ahora se nos habla del «teatro de ruptura». ¿Qué es todo eso? Etiquetas falsas para encubrir una mercancía averiada. A nosotros no nos asusta, nos encanta y nos cautiva la originalidad y la novedad en la creación escénica, a condición de que la pieza teatral sea una verdadera, una auténtica obra de arte, y no una paparrucha sin pies ni cabeza, sin pensamiento brillante y sin belleza formal, sin coherencia gramatical y lógica, sin sentido del ritmo y de la construcción, sin las condiciones mínimas que son exigibles en un autor digno de tal nombre.

Las sillas, de Ionesco, no es sino un largo, pesado, farragoso diálogo entre dos personajes, La vieja y El viejo, más la intervención final de un sordomudo que lanza gritos inarticulados. Puede ser que gente ingenua y candorosa crea que debajo de toda la sarta de incongruencias sin garbo y sin gracia que Ionesco pone en labios de sus muñecos parlantes, hay intenciones de ambición simbólica, y que donde dice «digo» quiere decir «Diego». Pero, repetimos con *Arts*, todo eso es algo para no tomárselo en serio. O, a lo suma, para someterlo al juicio de un psiquiatra. Y que él diagnostique.

BAYONA, José Antonio. «Estreno de *Las sillas*, de Eugenio Ionesco». En: *La Vanguardia Española*, sección «Mundo y mundillo teatral». Barcelona: 11 de junio de 1957.

Las sillas es una de las obras más discutibles del no menos discutido teatro de Eugenio Ionesco. La hemos visto y oído ayer, presentada por Dido, Pequeño Teatro, que dirige con tanta valentía como acierto Josefina Sánchez Pedreño. La representación se ha celebrado en el Círculo Catalán, tan abierto a toda empresa cultural. Suele decirse que el teatro es, sobre todas las cosas, verbo. Pero la palabra en el teatro de este autor sirve sobre todo, no como medio de en-

tenderse, ya que parece que se esfuerza para, diríamos, incomunicar a sus personajes. Vemos que no consiguen exponer su verosímil interior. Estos viejecitos, estos personajes de *Las sillas* cuando aguardan a sus imaginarios invitados materializan una ilusión que no ha de realizarse. La intención de Ionesco quiere expresar la especie de cárcel en que, según su creencia, queda preso el hombre, una cárcel sin porosidades por donde pueden filtrarse los enigmas de la existencia.

Los intérpretes de *Las sillas*, María Abelenda, Victorino Fuentes y Bonifacio de la Fuente encarnaron eficazmente a sus respectivos personajes.

Muy apropiado el decorado de Carvajal y digna de elogio la dirección escénica de Trino Martínez Trives.

Antes de comenzar la representación el Profesor de Filosofía Señor Pérez de Eguiluz, anunció que al finalizar aquella se celebraría un coloquio en torno a la obra.

Caso extraordinario en estos teatros de cámara, *Las sillas* será representada durante dos y quizá tres días. Y Dido, Pequeño Teatro dará ocasión nuevamente a que continúe la polémica acerca de Ionesco, el cada vez más discutido autor teatral.

MONLEÓN, José. «*Las sillas*». En: *Primer Acto*, n. 3. Madrid: verano de 1957, p. 59.

De Ionesco, por «Dido». Intérpretes: Victórico Fuentes, María Abelenda y Bonifacio de la Fuente. Versión española: Trino Martínez Trives. Dirección: Trino Martínez Trives.

Alfredo Marquerie afirmó que se trataba de «una tomadura de pelo». Otros centraron su comentario sobre lo que tiene la pieza de expresión teatral de la «incomunicabilidad», olvidando, quizá, que el mejor teatro de O'Neill se apoya en el mismo concepto. Muy especialmente en todo el que exige el uso de máscaras, artificio escénico utilizado para desdoblarse los personajes u ocultarlos bajo la apariencia.

Estimo que *Las sillas* es pieza en la que están jugando constantemente la carga emotiva —la «soledad» no es inicialmente una conquista intelectual— y el esfuerzo de Ionesco por encauzarla sin el menor brote retórico o sentimental. De ahí las fórmulas premeditadas, y ciertamente simbólicas, a través de las cuales va expresando un drama en el que los personajes son, no dos viejos, sino dos hombres que llegan a preguntarse «si no crecerán las flores bajo la nieve»; en el que las sillas vacías cobijan los hombres inventados en los demás, y contemplados desde ese desdiciamiento humorístico que caracteriza a

Ionesco.

Buena la versión y dirección de Trino Martínez Trives, que logró trasplantar a un escenario español el mundo difícil de Ionesco. Victórico Fuentes y María Abelenda realizaron una estimable labor interpretativa. El estreno lo presentó Dido, Pequeño Teatro.



■ Escena de *Las sillas*, de Ionesco, dirigida por Trino Martínez Trives. (Revista *Primer Acto*, n. 3, estiu del 1957, p. 19. Arxiu ALET)

Sesión XIX: *Los hombres del triciclo*,⁴ de Fernando Arrabal

«En cartelera esta noche en Madrid». En: *ABC*. Madrid: 16 de enero de 1958, p. 77.

Los hombres del triciclo, de Arrabal
Primer autor novel seleccionado por Dido, Pequeño Teatro;

Dirección escénica: José Antonio Valdés;
 Interpretación: Victoria Rodríguez, Anastasio Alemán, Ramón Corroto, Francisco Merino, Marcelo Arroita-Jáuregui, Emilio Laguna, Francisco Cano;
 Escenografía: Juan Segarra.
 Estreno-representación única: miércoles, 29, once noche.
 Invitaciones: Alcalá, 42 (bajos), seis-nueve tarde.
 Teléfono: 31 85 07.

«Próximo estreno de *Los hombres del triciclo*».
 En: *ABC*. Madrid: 25 de enero de 1958, p. 43.

El próximo miércoles, día 29, a las 11.15 de la noche, y en sesión única, se verificará el estreno de la comedia *Los hombres del triciclo*, de Fernando Arrabal, primer autor novel seleccionado por Dido, Pequeño Teatro, de Madrid. La interpretación estará a cargo de Victoria Rodríguez, Anastasio Alemán, Ramón Corroto, Francisco Merino, Marcelo Arroita-Jáuregui, Emilio Laguna, Francisco Cano. La escenografía es obra de Juan Segarra y la dirección escénica ha sido encomendada a José Antonio Valdés. Las invitaciones para dicha representación pueden obtenerse en el Círculo de Bellas Artes, Alcalá, 42, de seis a nueve de la tarde.

ARRABAL, Fernando. «Antecrítica de *Los hombres del triciclo*». En: *ABC*. Madrid: 29 de enero de 1958, p. 51.

Esta noche, en el Bellas Artes, se estrena la comedia *Los hombres del triciclo*. Su autor, Fernando Arrabal, nos dice lo siguiente: «*El triciclo*» lo he querido misterioso y poético, como el teatro. Creo que no me propuse escribiéndolo demostrar nada. Quizá sólo crear un clima. No sé por qué escribo ni para qué. Mi *Triciclo* fue una sorpresa para mí, como el resto de mi teatro; y como el resto de mi teatro, quisiera que fuese una sorpresa para los demás. Pienso que es probable que el arte sea una sorpresa inteligente y estética. «Azorín», James Joyce, Santa Teresa y Kafka son mis escritores preferidos, porque son los que más me han sorprendido e inquietado. El oficio teatral comencé a aprender en Benavente. Luego tuve en cuenta las lecciones de Adamov. Pero el autor que más me interesa es Valle-Inclán. A medida que pasa el tiempo tengo ideas menos claras del teatro y de la importancia de la técnica. El teatro para mí es una interrogación que crece con los años. No he encontrado

ninguna fórmula que contente a la vez mi obsesión de precisión y puntualidad y mi deseo de crear y experimentar.

Me alegra que mi primer estreno teatral se celebre en España y en «Dido». Esto se lo debo a Josefina Sánchez Pedreño.

Yo, que tengo un particular amor por Mita, el único personaje femenino de mi obra, encuentra a Victoria Rodríguez a la medida de mis ilusiones. Anastasio Alemán, Ramón Corroto, Francisco Merino, Marcelo Arroita-Jáuregui, Emilio Laguna y Francisco Cano son unos triciclistas admirables. José Antonio Valdés ha puesto una gran sensibilidad en la dirección escénica, y Juan Segarra ha hecho un decorado sugestivo. Gracias a todos.

MARQUERÍE, Alfredo. «“Dido” estrenó *Los hombres del triciclo*, de Fernando Arrabal».
 En: *ABC*. Madrid: 30 de enero de 1958, p. 51.

Anoche «Dido», el teatro minoritario que con tanta inteligencia y entusiasmo dirige Josefina Sánchez Pedreño, estrenó en función única, y con asistencia de numeroso público, *Los hombres del triciclo*, de Fernando Arrabal.

Una escenografía esquemática y expresiva de Juan Segarra y una dirección y realización delicadas, sensibles, exquisitas, verdaderamente primorosos por el cuidado de matices y detalles de José Antonio Valdés, fueron tanto positivos y favorables en la velada teatral, lo mismo que la interpretación verdaderamente magnífica de Victoria Rodríguez, Anastasio Alemán, Ramón Corroto, Francisco Merino, Marcelo Arroita-Jáuregui, Emilio Laguna y Francisco Cano, que sintieron y dijeron sus papeles sin un fallo ni un error, muy loablemente.

Hubo aplausos al fin de cada parte. A las ovaciones se unieron algunas manifestaciones adversas cuando salió el autor a saludar, pero las palmadas fueron unánimes para los intérpretes y el director.

Los hombres del triciclo se diferencia de una obra de Ionesco o de Schehadé en que, aunque falle a veces en el curso de la acción la coherencia gramatical, no falla la coherencia lógica. Quiero decir que en *Los hombres del triciclo*, aunque leve, hay un asunto que, no sólo entienden los iniciados, los preparados, los doctos, sino también el espectador normal y corriente.

Unos mendigos —como los personajes de Bckett en *Esperando a Godot* o los Tono y Mihura, en *Ni pobre ni rico*— son los protagonistas. Hablan y se expresan en un lenguaje que, a veces, participa de la ingenuidad y de la inocencia que suelen tener los diálogos de los niños, y que, en

ocasiones, sobra un aire exaltado y poético en tiempo de fiebre y de delirio onírico. También en la pieza aparecen unos guardias, pero estos representantes del orden emplean palabras de un idioma ininteligible para los mendigos, como si el autor quisiera dar a entender, con un simbolismo fácil, que el mundo de los desheredados mantiene una cerrada y absoluta incomunicación con el otro.

Los mendigos cometen un asesinato, sin conciencia del acto criminoso que realizan. Cuando van a ser detenidos y castigados, tampoco tienen noción muy clara del delito y de la pena. Y eso es todo lo que —muy poco, ciertamente— compone la trama que estira su débil anécdota a lo largo de dos actos, con escenas en las que casi siempre hablan dos personajes que reiteran conceptos y frases abusiva y fatigosamente.

Como Fernando Arrabal es un autor joven que parece querer buscar caminos nuevos, con mejor propósito que resultado, no podemos ocultarle nuestra sincera y modesta opinión: Creemos que para hacer un teatro con acento propio, valiente, moderno y original, no hace falta inspirarse en Ionesco o en Adamov, o en otros autores de tendencia petardista o «escapista». La mejor fórmula es tomar en las manos el barro de la vida o aventar en los labios el humo de los sueños con impronta y alientos propios. Lo mejor es escribir sin parecerse a nadie, y en vez de entretenerse y divertirse en trazar esquemas, diseños y bocetitos dramáticos, construir piezas teatrales vigorosas y completas con personajes que en vez de balbucir o tartamudear hablen de veras, y que pongan en choque y litigio ideas, o pasiones, con argumentos robustos, con seres de carne y hueso y no con fantasmas más o menos «sub-realistas». Eludir o aludir no es crear. Ni en poesía, ni en pintura, ni en teatro, ni en nada.

BAYONA, José Antonio. «Estreno en Madrid de *Los hombres del triciclo*». En: *La Vanguardia española*. Barcelona: 30 de enero de 1958, p. 19.

Madrid, 30 (2 madrugada). — En un clima de cierta expectación, el pequeño teatro Dido que dirige Josefina Sánchez Pedreño ha dado a conocer esta noche la obra teatral de un escritor novel, *Los hombres del triciclo*, original de Fernando Arrabal, que es estudiante universitario. El interés del público que llenaba totalmente el teatro Bellas Artes, no se ha visto defraudado. Arrabal es un autor joven, un autor joven por su actitud intelectual y por su edad. Un autor que trae a la escena española un aire fresco y fragante lleno de poesía y de humanidad. La obra de Fernando Arrabal sigue las directri-

ces de cierto teatro de vanguardia, pero creemos que este autor siente como una más apasionada ternura hacia las criaturas humanas, esquivando angustias físicas, sarcasmos y también erotismos.

La interpretación fue muy buena por parte de Victoria Rodríguez, que ha revalidado hoy su Premio Nacional de Teatro que le otorgaron en el año 1957. Excelentes de expresión, de gesto y dicción Francisco Merino, Anastasio Alemán, y Ramón Corroto, secundados perfectamente por Marcelo Arroita-Jáuregui, Emilio Laguna y Francisco Cano. Muy expresiva la escenografía de Segarra. La dirección escénica de José Antonio Valdés, otro joven director que «Dido» ha incorporado a su equipo, puede considerarse extraordinaria. Sensibilidad, técnica y estudio son las características de este nuevo director, estudiante de la Escuela de Arquitectura.

Los hombres del triciclo, seleccionado hace año y medio por «Dido» acaba de ser, según nos informan incorporada al programa de inmediatas realizaciones del Teatro de la Huchette, de París, dirigido por Nicole Bataille.

ARROYO, José F. «El teatro de Fernando Arrabal». En: *Yorick, revista de teatro*, n. 8. Barcelona: octubre de 1965, p. 6.

Cuando en enero de 1958 se estrenó en Madrid *Los hombres del triciclo*, gracias a Josefina Sánchez Pedreño y su Pequeño Teatro Dido, yo ya estaba seguro que Arrabal triunfaría. Cuando en los días sucesivos fui leyendo las críticas, sistemáticamente adversas, a la obra, yo estaba ya persuadido y seguro que Arrabal poseía un talento poco común que acabaría, forzosamente, destacando. Y así ha sido. Arrabal, en esos pocos años que median entre aquel su primer estreno que —¡menos mal!— tuvo lugar en España, y los días que corren, está ya incorporado a la más avanzada fila del teatro de vanguardia mundial. [...]

MONLEÓN, José. «*Los hombres del triciclo*». En: *Teatro (El Hombre pánico, El cementerio de automóviles, Ciugrena, Los dos verdugos)* de Fernando Arrabal. Madrid: Taurus, colección Primer Acto de Teatro n. 5, 1965, p. 9-10.

En aquella época, *Esperando a Godot* había recibido, junto a los aplausos, las protestas —el «meneo»— de un sector de público que no entendió una palabra. Las sesiones de Dido,

Pequeño Teatro, que dirige Josefina Sánchez Pedreño desde su fundación, se celebraban en el Palacio del Cine, en cuyo pequeño escenario libró el «teatro de vanguardia» sus primeras escaramuzas madrileñas, compartidas desde el María Guerrero por el animoso Trino Martínez Trives, traductor y cabeza de puente española de los Beckett, Ionesco y Schehadé. Fue entonces cuando Arrabal estrenó en Madrid *Los hombres del triciclo*. Recuerdo muy bien aquella jornada, que tuvo a Victoria Rodríguez y Anastasio Alemán en los personajes principales. Y al guardia de las frases inconexas y absurdas que daría pie al chiste fácil de algún crítico. Al final, cuando Arrabal salió al centro de la escena, los pies del público pudieron más que las manos. Arrabal inclinó ligeramente la cabeza y se marchó. Fue un mutis tremendo, con final en la rue Pergolèse, de París, y salidas a editoriales y escenarios de muchos países.

En España, nada.

Arrabal era —ese— un personaje más de ese viejo drama del arraigo y desarraigo de los escritores españoles. De ese revivir lo español en otros lugares, cuando el vivirlo aquí se hace difícil. De ese escapar, necesitando volver.

Arrabal ha vuelto a España alguna vez, en cierta ocasión mandó a *Primer Acto* una entrevista con Adamov. Seguía pendiente de publicación cuando vino a verme. La leyó y la rompió. «¡Qué reaccionario era entonces!», fue su único comentario. Arrabal debatía ya su dualidad de autor del absurdo y de autor de una determinada conciencia política.

Después he recibido ejemplares de varias obras de Arrabal. He leído programas de muchos lugares en los que aparece su nombre. Algunos países incluso lo han elegido para llevarlo al Teatro de las Naciones.

En *Primer Acto* hemos publicado *Oración*. Sé que desde entonces Arrabal ha perdido parte de su vaguedad. Quisiera que este volumen contribuyera, lo más decisivamente posible, a que el autor ocupase un puesto en nuestras referencias culturales españolas, a que lo supiéramos «aquí».

El texto de las críticas suscitadas no soslaya nunca su origen español, enclavado en perspectivas que, en su inmediatez, nos son ajenas, Arrabal se realiza, sin embargo, desde violencias, rebeldías, obsesiones y formas, que podríamos ordenar dentro de la historia, negra y anárquica, deformante y reveladora, de nuestros inconformismos.

Un prólogo ordenado y exhaustivo quizá habría adquirido una pretensión de «juicio». He optado, en esta primera visión de Arrabal, por dejar las piezas en su sitio, desordenado y significativo. Creo que a partir de ahora es cuando podrá

intentarse una estimación más precisa. Primero había que conocer a Arrabal...

MONLEÓN, José. «V. Juicios». En: *Teatro (El Hombre pánico, El cementerio de automóviles, Ciugrena, Los dos verdugos)* de Fernando Arrabal. Madrid: Taurus, colección Primer Acto de Teatro n. 5, 1965, p. 50 [49-50].

(Después del estreno de *Los hombres del triciclo* en Madrid, Arrabal recibió un palo tremendo de toda la crítica madrileña. Hubo tres excepciones: la crítica de José Monleón y las dos que siguen: J. E. Aragonés: «Hay que otorgar un amplio crédito a las posibilidades de Arrabal como dramaturgo.»

Ángel F. Santos (Índice): «Poesía y humor, fantasía y dominio escénico son los méritos de esta obra, que nos augura en Arrabal un autor dramático de calidad.»

«*El triciclo* me gustó mucho, me pareció que era un teatro verdaderamente poético. La actual irracionalidad de la vida, su grotesco absurdo, su crueldad, lo oscuro de su problema, todo ello se muestra en el teatro de este autor con intuición sorprendente en hombre de tan poca edad... Arrabal habla con voz propia y nada vulgar.» *Triunfo*, Madrid. Antonio Buero Vallejo

JIMÉNEZ, Salvador. «En París, con Fernando Arrabal, español traducido a veinte idiomas». En: *ABC*. Madrid: 22 de marzo de 1966, páginas ilustradas.

Sus comedias son representadas en medio mundo.

«Todo sistema moral aporta algún elemento aprovechable»

«*El gran ceremonial*. Próximo estreno en la capital de Francia»

Este microquevedo, a medio camino de menudo ángel barroco que ha estirado un poquito y de pasante asiduo de Mefistófeles que ha metido el pie en la tierra de las muchas dudas, es un españolito que rema contra corriente, temeroso de ahogarse en las aguas convencionales y acrecidas de cualquier sistema de ideas, animado de continuo por su esperanza en lo inesperado, súbdito fiel de esa patria que todos tenemos en común y que se llama la infancia, aunque el prefriere reducirla a la memoria como vía de conocimiento en lo que es, sin saberlo, un recalitrante platónico. [...]

Cuando vi *La cantante calva* en España, fue para mí una gran emoción. Entonces conocí también a Beckett en *Esperando a Godot*. Era un tiempo que en Madrid se vivía intensamente el teatro.

¿Cómo calificarías a Ionesco?

Como el frenesí de la vida.

¿Pretendes irritar, confundir, desconcertar?

No, no, ni mucho menos. No me creo diferente. A mí me pasa como al negro norteamericano que, sin quererlo, llama un poco la atención, pero nada más.

[...]

¿Qué pasó en Madrid cuando estrenaste *Los hombres del triciclo*?

Que me pegaron un palo tremendo. Si hubiera tenido éxito, tal vez me habría quedado.

[...]

DOMÉNECH, Ricardo. «1958. *Los hombres del triciclo* de Fernando Arrabal». *Primer Acto*, n. 100-101, «Cinco estrenos para la historia del teatro español». Madrid: noviembre-diciembre de 1968, p. 30-32.

Madrid, 29 de enero de 1958. El grupo experimental «Dido», que dirige Josefina Sánchez Pedreño, estrena esta noche la obra de un autor novel, llamado Fernando Arrabal. La obra se titula *Los hombres del triciclo* (título que posteriormente quedaría reducido a *El triciclo*). Los personajes principales están interpretados por Victoria Rodríguez y Anastasio Alemán y la dirección escénica es de José Antonio Valdés.

Arrabal escribió *El triciclo* algún tiempo antes, entre 1952 y 1953, y con esta obra había quedado finalista en el premio «Ciudad de Barcelona» y en el concurso convocado por el Teatro Nacional de Cámara y Ensayo, en 1955. Por fin, *El triciclo* subía a un escenario.

Con un estreno polémico y una crítica desfavorable —e incluso hostil— en la prensa diaria, *El triciclo* supuso, en el panorama del teatro español, un interesante avance en la batalla por incorporar a éste la nueva corriente de vanguardia. Con posterioridad, fue estrenada en París (en febrero de 1961, por la compañía de Olivier Hussenot, en el Théâtre de Poche) y asimismo, traducida y representada en otros países. Aunque en España no haya sido explotada nunca comercialmente, ha captado poderosamente el interés de los grupos experimentales y universitarios; después de *Escuadra hacia la muerte*, quizá sea la obra española actual más veces representada en este ámbito.

La acción de *El triciclo* se desarrolla en «la orilla del río canalizado de una gran ciudad». Si un

reportero de sucesos tuviera que informar de lo que en *El triciclo* ocurre, diría, probablemente, algo parecido a esto: «Ayer tuvo lugar un horrible crimen en la orilla del río (aquí, nombre del río). El señor X (aquí, nombre y apellidos, profesión, etc.), que era persona muy conocida y estimada, paseaba distraídamente por el lugar, y fue atacado por unos maleantes, con el evidente propósito de robarle, como así hicieron, ocasionándole heridas de necesidad mortal. Rápida y eficazmente capturados por la Policía, los maleantes resultaron ser... (aquí, nombres, apellidos, datos) y ya han sido puestos a disposición de la autoridad judicial.»

Realmente, la acción dramática de *El triciclo* podría reducirse, en su desnuda anécdota, a esto. ¿Cómo es posible que esto llegue a convertirse en un drama que, aunque quizá no enteramente logrado alcanza una indudable intensidad poética? Ante todo, por la significación alegórica que el autor proyectó sobre el suceso y sus figuras, y por los valores que pone en cuestión.

Con gran nitidez vemos en *El triciclo* la separación y, al fin, colisión violenta, de dos mundos incomunicados e incomunicables. Por un lado, el que integran los vagabundos: los amantes Climando y Mita, el dormilón Apal y el viejo de la flauta. Por otro lado, el hombre de los billetes, un guardia y el jefe de los guardias. Esta profunda imposibilidad de comunicación llega a manifestarse en el hecho —de gran eficacia teatral— de que hablan lenguajes diferentes. En el acto II, al ser detenidos los vagabundos, nos encontramos con el siguiente y sorprendente diálogo:

VIEJO: Ese es el que va a cuidar de vosotros hasta que llegue el jefe.

CLIMANDO: A mí los jefes me dan frío.

MITA: Sí, pero saben hacer expedientes.

CLIMANDO: ¿Por qué?

MITA: Porque sus mujeres les pegan en casa.

CLIMANDO: ¡Huy, qué malas! (*Entra un guardia.*)

GUARDIA: Caracachicho, Corocochocho, chi, chu, cha, caracachi.

MITA: (*Al Viejo.*) ¿Qué dice?

VIEJO: Algo de cha, che, chi.

MITA: ¡Qué raro!

VIEJO: No hay quien lo entienda. (*El guardia, enfurecido, se dirige a Mita y al viejo de la flauta.*)

GUARDIA: Caracachicho, corocochocho, chi, chu, cha, caracachi.

VIEJO: Nos quiere pegar.

MITA: Ya podrá.

VIEJO: Pues no es muy alto.

MITA: Pero debe escupir muy bien.

VIEJO: ¡Ah!

Lenguajes diferentes, mundos diferentes. El mundo del hombre de los billetes está organiza-

do de acuerdo con unas leyes, unos mitos —ante todo, el dinero como «valor» más alto— y una moral —siempre traicionada en la práctica—. El mundo de Mita, Climando, Apal y el viejo de la flauta se rige —viene a decirnos el autor— por otra moral (de hecho, se trataría de una moral no traicionada en la práctica), por otros mitos, por otros valores —como el amor, en su doble cara de bondad y de crueldad; o como la amistad—. Desde el punto de vista de los vagabundos, el crimen que cometen, sirviendo Mita de señuelo al libidinoso hombre de los billetes, no es un delito, y en ningún momento piensan que pueda serlo. No querían matar a su víctima, en el sentido de que no deseaban que este hombre tuviera que morir. Lo que deseaban era ese dinero, y, con él, poder pagar el plazo del triciclo, que cumplía el día siguiente. A partir de aquí, los asesinos dejan de serlo, y aparecen como lo que realmente son: víctimas. En este mundo suyo, el dinero no es un valor, ni la vida es entendida como algo que se puede organizar a plazos. En este mundo suyo, pues, el que previamente ha sido vulnerado, coaccionado, con la dictatorial imposición de unos «valores» que le son ajenos. El trágico suceso, en última instancia, viene a indicar la imposibilidad de realizar en el mundo objetivo de hoy un cierto modelo de bondad y de libertad esenciales, que Mita, Climando y Apal ejemplifican en el más alto grado.⁵ Cabe observar un interesante paralelismo entre *El triciclo* y *Tres sombreros de copa*, de Miguel Mihura. Los mundos contrapuestos que acabamos de hallar en *El triciclo*, son, en el fondo, muy afines a los que, igualmente contrapuestos, aparecen en la comedia de Mihura; es decir, el mundo del *music-hall* de Buby y el mundo del *Establishment* que representa «El señor más rico de la provincia» (al que sería paralelo este «Hombre de los billetes»). Además, la radical inocencia de Mita y Climando equivale, en más de un sentido, a la no menos radical inocencia de Paula y Dionisio. Y aquí termina el paralelismo de ambas obras y comienzan las divergencias. La más importante de todas radica en el desenlace que a este gran debate sobre la libertad individual nos ofrece cada autor. El desenlace de Mihura —que consiste en una claudicación— está teñido de melancolía; el desenlace de Arrabal —que consiste en un crimen y en una ejecución previsible— está teñido de sangre, de violencia. En el programa de mano, facilitado en el estreno de *El triciclo* en Madrid, se anunciaban, como ya escritas, otras obras de Arrabal, que pronto irían apareciendo en escenarios y ediciones (fuera de España), en algún caso con modificaciones —sustanciales o secundarias— en los títulos. Era los siguientes: *Los soldados* (título posterior: *Fando y Lis*); *Los verdugos*, *El laberinto*. *Homenaje a Kafka*,

La bicicleta de los condenados, *Cementerio de automóviles*, *Orquestación teatral*, *Salmo para un negro asesinado* y *Oración*. Así, pues, en 1958, Arrabal tenía escrita una parte más que considerable de su teatro y, desde luego, las dos obras más logradas de su «primera etapa»: *Fando y Lis* y *El cementerio de automóviles*.

El dato más importante en un doble sentido. 1) desde el punto de vista de una más rigurosa comprensión de la evolución del dramaturgo, ya que algunas obras de entonces se han tomado por recientes; 2) desde el punto de vista de la relación del dramaturgo con el engranaje del teatro español. Cabe preguntarse qué habría sucedido si el estreno de *El triciclo* hubiera sido un éxito y, desde luego, si la crítica de la Prensa diaria —que es la única que tiene una influencia inmediata, real— hubiera sido menos torpe; y sobre todo, si algún empresario hubiera mostrado un interés positivo por esta producción inédita del autor... Como supo ver Ángel Fernández Santos, en *Índice*, Arrabal pretendía «aportar al enclenque panorama del teatro español actual algunas de las más avanzadas concepciones de la escena contemporánea»,⁶ y una audacia de esta naturaleza suele pagarse a un precio muy alto. Arrabal se marchó a París, y en su marcha hay algo —o mucho— de «exilio cultural». Esto va dicho a propósito de Arrabal en 1958, a propósito del estreno de *El triciclo* en Madrid. Lo demás es materia para otro lugar.

BERENGUER, Ángel. «Entrevista con Arrabal (Saratoga Springs, 1976)». En: *Fernando Arrabal*. Edición de Ángel Joan Berenguer. Madrid: Fundamentos, colección Espiral n. 32, 1979, p. 57-59 [31-89].

[...]

Berenguer— Entonces, cuando ya el contrato viene y todas esas historias, ¿estamos en el año 56, 57?

Arrabal— Sí, el 57. En ese momento coincide con que Josefina Sánchez Pedreño decide montar *El triciclo* en Madrid.

B— ¿Desde que tú te habías ido, no había pasado nada, no te había estrenado nada?

A— La primera persona que estrena una obra mía lo hace en Madrid.

B— O sea, que la primera obra se estrena en Madrid.

A— Sí, por eso la gente dice lo siguiente: Arrabal estrenó en Madrid, tuvo un fracaso y se fue.

B— Pero tú ya te habías ido...

A— Yo volví, con un billete de ida y vuelta, a Madrid, en el año 58, para ver el estreno y me fui al día siguiente, dos días después.

B— ¿Y qué paso con la obra?

A— Bueno, yo esperaba tanto. No deseaba nada más que una cosa, que me condenaran la obra. Lo deseaba tanto que leía las hojitas al día siguiente a mis amigos, porque en ese tiempo, tenía fama de leer con gracia las cosas. Había citado a mis amigos en el Ateneo, a los académicos, para leerles las críticas y, en efecto, las críticas fueron con arreglo a mis gustos, fueron verdaderamente estrepitosas.

B— ¿Cuáles eran las críticas más extrañas?

A— Bueno, había Marquerié, el Prego, no sé, no me acuerdo quiénes eran.

B— ¿Y qué comentarios hacían?

A— Que era increíble, que eso era muy malo, que era una vergüenza, etc.

B— ¿En qué lo atacaban?

A— Que eso no era teatro. Que se podía llamar lo que se quisiera menos teatro. Me acuerdo de la crítica de *Pueblo*. Creo que era de *Pueblo*, decía más o menos: «Bueno y ¿esto? ¿Por qué nos montan esta obra de teatro? Esto es porquería. Pero ¿qué es esto? Esto puede engañar a los franceses que son idiotas, pero a nosotros, ¿cómo nos van a engañar con estos mariconazos?» Ese era el tono y seguía: «Bueno, y además, aquí hay hasta un personaje que habla, el soldado, el guardia, que habla de cualquier manera. Así pues, en vista de todo lo que precede, le voy a dar un consejo al autor: parapachichi, corocochocho, piripipi chu chin».

[...]

«El teatro de Fernando Arrabal». *Pipirijaina*. Texto, n. 4: *La ballada del tren fantasma de Fernando Arrabal*. Barcelona: 1977, p. 4.

[Parte de la biografía de Arrabal]

Al año siguiente, de regreso ya en Madrid, trabaja en una oficina y se matricula en Derecho en la Central. En 1953, su obra *Los hombres del triciclo* obtiene un segundo premio en el concurso «Ciudad de Barcelona». Su actividad dramática se había iniciado en Tolosa. Beckett y Ionesco, cuyas obras consiguen ver gracias a la paciente y meritoria labor de Josefina Sánchez Pedreño y su grupo escénico «Dido», pasan a ser desde entonces, junto con Kafka, Dostoievski, Proust y Lewis Carroll, sus autores predilectos. La lectura de estos últimos —sobre todo en el ateneo madrileño— ocupa sus ratos libres.

En 1954 viaja a París en autostop para poder ver las representaciones del Berliner Ensemble. Conoce entonces a Luce Moreau, con quien contraerá matrimonio cuatro años más tarde. En 1955 obtiene una beca de tres meses. Marcha a París, donde vive en la Residencia Universitaria

«Casa de España. Su salud comienza a resentirse. Del Hospital de la Ciudad Universitaria pasa al Sanatorio de Bouffémont (febrero, 1956)», donde permanece más de un año. En abril de 1957 regresa a la Ciudad Universitaria, donde conoce al matrimonio Serreau, que se interesa por sus obras.

El 26 de enero de 1958 se monta en Madrid, en sesión única, *Los hombres del triciclo*. Josefina Sánchez Pedreño dirigió la obra al frente de «Dido» en el teatro Bellas Artes, el fracaso oficial fue ruidoso. Como ha señalado José Monleón:

«Al final, cuando Arrabal salió al centro de la escena, los pies del público pudieron más que las manos. Arrabal inclinó ligeramente la cabeza y se marchó.»⁷

«Bibliografía. Estrenos». *Pipirijaina*. Texto, n. 4: *La ballada del tren fantasma de Fernando Arrabal*. Barcelona: 1977, p. 17.

Los hombres del triciclo (Le tricycle). (1953, fecha de redacción). Es la primera obra del autor que se representó en España. Josefina Sánchez Pedreño la montó al frente de Dido, Pequeño Teatro, el 29 de enero de 1958, en el Bellas Artes de Madrid. Sólo se dio una representación. Dignas de mención son además las puestas en escena de Claude Cyriaque en Vincennes (Théâtre D. Sorano) y la de Olivier Hussenot en París (Théâtre de Poche Montparnasse), 1964.

AMESTOY, Ignacio. «La Ministra Roja estrena a Arrabal». 13 de agosto del 2000. Fuente: <http://www.arrabal.org/new132.html>.

El Madrid de agosto no se duerme, se prepara para afrontar el nuevo curso. Y de la misma forma que nuestros cómicos, desde el Siglo de Oro, preparaban durante la Cuaresma el repertorio que iban a mostrar a partir del Domingo de Resurrección, ahora es el verano la estación de los ensayos. El Centro Dramático Nacional da los últimos toques a una pieza de Fernando Arrabal, con la que el heterodoxo volverá a Madrid. El cronista Ignacio Amestoy y el dibujante Alfredo han estado en los ensayos de la obra.

En Madrid, el viernes, cumplió 68 años Fernando Arrabal. En 1955, a los 23, dejó esta ciudad, y desde entonces sólo ha venido accidentalmente. En Madrid vivió su primer estreno, el 28 de enero del 58. El grupo «Dido» puso en escena, en sesión única, *El triciclo*. Estuvo unas horas. Tres días después se casaba en París con su inseparable Luce Moreau.

Pasa por Madrid en el verano del 67. Camino de La Manga, donde piensa concluir *El jardín de las delicias*, firma ejemplares en Galerías Preciados de una novela que acaba de publicar. Un joven le pide una dedicatoria con «una blasfemia» o «una cosa gorda». Se la escribe: «Para Antonio. Me cago en Dios, en la Patria y en todo lo demás». El estreno de *El triciclo* y la firma en Galerías Preciados marcaron su relación posterior con Madrid. Su primer estreno no fue el éxito que él hubiera deseado. Y la firma «blasfema» en Galerías Preciados le terminó llevando a Carabanchel. Ambas experiencias le alejaron de Madrid. «Volveré cuando me retire», le dijo al cronista un día. [...]

RUIZ RAMÓN, Francisco. «III. Dos dramaturgos perdidos y un dramaturgo silenciado. 1. Fernando Arrabal (1932)». En: *Historia del Teatro Español Siglo xx*. Edición Cátedra, colección Crítica y Estudios literarios. Madrid: 2001 (12ª edición), p. 433-434.

El 23 de enero de 1958 el «Pequeño Teatro Dido», dirigido desde su fundación por Josefina Sánchez Pedreño, estrenó en Madrid —y se trataba por primera y última vez de un estreno mundial en español— *Los hombres del triciclo*, de Fernando Arrabal. La crítica profesional fue, con contadísimas excepciones, adversa, lo mismo que el público. «Al final —nos cuenta Monleón—, cuando Arrabal salió al centro de la escena, los pies del público pudieron más que las manos. Arrabal inclinó ligeramente la cabeza y se marchó. Fue un mutis tremendo con final en la rue Pergolese de París y salida a editoriales y escenarios de muchos países. En España, nada...».⁸ Estas palabras de Monleón no deben ser entendidas literalmente, pues Arrabal hacía ya más de dos años, desde diciembre de 1955, que había decidido fijar su residencia en París. Pero, si no en sentido biográfico, en sentido figurado sí eran acertadas, pues en esas fechas el intento de Arrabal de ser representado en su propia lengua y en su propio país, fracasa desgraciadamente para el teatro español, aunque tal vez no para la obra de Arrabal. En efecto, la aceptación de la obra de Arrabal en España por esas fechas, aunque hubiera sido aceptación por parte de un público minoritario de vanguardia, hubiera supuesto para el teatro español el comienzo de un camino totalmente inédito en él, cuya consecuencia, históricamente hablando, habría sido, entre otras, la de propiciar en los escenarios una nueva visión dramaturgica de la realidad con su siguiente efecto de

choque y de renovación en la sensibilidad del público, abriendo así paso, exactamente a tiempo, a todas las formas del teatro experimental occidental actual, imposibilitadas públicamente en España. La expulsión de Arrabal dramaturgo —sin que nos preocupe aquí el valor absoluto de su primer teatro— vino a significar para el contexto global del teatro español un acto de castración de uno de sus órganos vivos, que portaba en sí el germen seminal de nuevas fuerzas teatrales, cuyo sentido primigenio era el de dar nacimiento a una corriente original española, cuya aparición, crecimiento y desarrollo habría situado al teatro español, no al margen ni a la zaga, sino en el centro mismo de las nuevas dramaturgias occidentales. La expulsión de Arrabal dramaturgo del teatro español, no sólo detuvo una de las dimensiones de su presente, sino que comprometió su futuro, retardándolo y haciendo así, a redropelo, venir de fuera lo que había comenzado a surgir dentro mismo de España. En 1958 se cerró, pues, una puerta que se abría en el momento históricamente justo.

BERENGUER, Ángel. «Crono-biografía de Fernando Arrabal». En: *Pic-Nic, El triciclo, El laberinto*, Fernando Arrabal. Madrid: Ediciones Cátedra, colección Letras hispánicas n. 63, 2002 [1977] (21ª edición), p. 17-19.

1953.

Sigue frecuentando a los poetas postistas —con los que está muy unido— y escribe (entre 1952 y 1953) *El triciclo* (*Los hombres del triciclo* es su primer título). Envía esta obra al Premio Ciudad de Barcelona. En Madrid asiste a las representaciones de Dido, Pequeño Teatro que coordina Josefina Sánchez Pedreño ayudada por Trino Martínez Trives. Este teatro experimental presenta obras de los autores de vanguardia.

[...]

1958.

Por primera vez se estrena una obra de Arrabal. En Madrid (primera y última vez), en el teatro Bellas Artes, el grupo «Dido», dirigido por Josefina Sánchez Pedreño estrena en sesión única de cámara y ensayo *Los hombres del triciclo*, el día 29 de enero. Arrabal llega a Madrid el mismo día del estreno y regresa a la mañana siguiente a París, de donde había venido con billete de ida y vuelta.

MONTERO, Sonia. «Arrabal, ese tremendo desconocido. La recepción de Fernando Arrabal en la prensa teatral española (1957-1992)». En: *Stichomythia*, n. 2. Valencia: 2004, p. 2-3.

<http://parnaseo.uv.es/Ars/ESTICOMITIA/numero2/estudios/Arrabal.pdf>.

[...]

Mientras Francia acoge el teatro de Arrabal con los brazos abiertos, en España ocurre todo lo contrario como demuestra la airada respuesta que tuvo, en enero de 1958, el estreno, en función única, de *Los hombres del triciclo* en el teatro Bellas Artes de Madrid en el que, según la ya legendaria crónica de José Monleón, «cuando Arrabal salió al centro de la escena, los pies del público pudieron más que las manos».⁹ Se trataba de un montaje dirigido por Josefina Sánchez Pedreño del grupo «Dido», una de las muchas compañías de teatro independiente que sobrevivían en la España franquista cuya sala, el Pequeño Teatro Dido, había frecuentado Arrabal años antes. El ofensivo fracaso de este estreno presenciado por el dramaturgo tuvo un carácter simbólico: los escenarios españoles cerraban así sus puertas al teatro arrabaliano condenando a su autor al ostracismo.

Las revistas teatrales *Primer Acto* y *Yorick*, entregadas a la urgente y heroica tarea de regenerar el triste panorama teatral español, denunciaron insistentemente este hecho reclamando la necesidad de difundir el teatro arrabaliano en España y paliando, en la medida de sus posibilidades, el ostracismo al que había sido condenado. Se inaugura así una problemática en la que se entretrejen numerosos intereses culturales.

[...]

MUÑOZ CÁLIZ, Berta. «Obras sometidas a censura de Lauro Olmo y Fernando Arrabal». Tesis doctoral *El teatro crítico español durante el franquismo visto por sus censores*. Fundación Universitaria Española, colección Tesis Doctorales *Cum Laude*. Madrid: 2005, p. 118-120.

El único texto de Arrabal que se presenta a censura en estos años¹⁰ es *El triciclo*, a pesar de que para entonces tiene escritos *El laberinto* (1956), *Orquestación teatral* (1957; que diez años más tarde se convertiría en *Dios tentado por las matemáticas*), *La princesa* (1957; anteriormente titulada *Los amores imposibles*), *Los cuatro cubos* (1957) o *Concierto en un huevo* (1958); además de las piezas anteriores a 1952 (*El carro de heno*, *La techumbre* o *La herida perenne*); textos todos ellos que no llegarían a pasar por la Junta de Censura durante todo el franquismo.

A finales del 56, se presenta por primera vez a censura un texto suyo: *Los hombres del triciclo* (cuyo título definitivo sería *El triciclo*), que se

autorizó para representaciones de cámara, unos diez días después de que la compañía Dido, Pequeño Teatro presentara la solicitud. La obra fue valorada negativamente por los censores en cuanto a su calidad, aunque no la consideraron peligrosa. Según Emilio Morales de Acevedo, carecía de valor literario y era «una broma tan trágica como absurda», en la que «los dos actos se reducen a diálogos estúpidos y reiterativos»; este censor finalizaba su informe escribiendo: «Como broma, puede pasar y aceptarse», pues, en su opinión, este texto solo podía ser «Obra de un bromista o de un perturbado». Coincidió con esta aprobación Bartolomé Mostaza, que escribió: «Parece escrita por un loco o que se hace tal». Este último, algo más informado que el anterior, encuadró la obra «dentro de la corriente del teatro de Ionesco», y resaltó su nihilismo:

«Destrascendentaliza» —*sit venia verbo*— todas las cosas humanas: el amor, la vida misma, la muerte. Desconoce el valor de la sociedad, de la religión. No asoma por ninguna parte la apelación a valores absolutos. Es como si la vida del hombre fuera para el autor una sucesión de casualidades. Los guardias hablan en camelo, como si así quisiera el autor dar a entender que la autoridad no tiene sentido ni lógica en sus actos. Nihilismo puro.

Sin embargo, finalizó su informe señalando que «No obstante, como experiencia teatral, la obra merece ser representada», y argumentaba: «Es una muestra de hasta dónde puede llegar la técnica literaria del disparate».

Como nota curiosa, cabe destacar que en la carta que acompañaba la solicitud de «Dido», la directora señalaba que quería incluir la obra de Arrabal en un programa de escritores españoles jóvenes junto con otra de un autor, también novel, funcionario del Ministerio de Información y Turismo, y años después, censor de teatro: Sebastián Bautista de la Torre.

A pesar de que la obra se autorizó, la crítica, como es sabido, no fue favorable. Años después, Arrabal comentaba lo que había sucedido con este estreno y las consecuencias que tuvo en su carrera: «Me pegaron un palo tremendo. Si hubiera tenido éxito, tal vez me habría quedado».¹¹ Paradójicamente, entre los críticos que enjuiciaron positivamente este montaje se encontraba Juan Emilio Aragonés, el cual se incorporaría a la Junta de Censura teatral unos años más tarde.

ARIAS SOLIS, Francisco (presidente de internautas por la paz y la libertad y de foro libre). «Fernando Arrabal». Fuente: <http://www.librodearena.com/franciscoarias/>

post/2007/01/26/fernando-arrabal-francisco-arias-solis. 26 de enero de 2007.

La noche del 29 de enero de 1958, en que Dido —el teatro de cámara más valioso de aquellos años, dirigido por Josefina Sánchez Pedreño— estrenaba en función única de un autor novel, *Los hombres del triciclo*, no sólo entraba en juego el destino inmediato de ese autor, sino también —hoy lo vemos con suficiente perspectiva— el destino inmediato de una parte de la escena española. Aquel estreno tiene, pues, una significación análoga a los de *Historia de una escalera* y *Escuadra hacia la muerte*. Varía el desenlace. La necesidad de incorporar entonces a nuestra escena el teatro de vanguardia, no sólo a través de traducciones, sino de textos dramáticos escritos en y desde la circunstancia española, no

fue del todo comprendida por los sectores más alerta del teatro español y, lo que iba a ser más decisivo, fue violentamente rechazada por la crítica oficial, por la censura y por la anquilosada estructura de los escenarios comerciales. Pero si en aquellos años ambas tendencias, realismo y vanguardia, se hubieran podido afirmar plenamente en la escena profesional, su propia dialéctica habría sacado al teatro español de la crisis en que se encontraba desde 1939. No ocurrió así. *El triciclo*, lo que *El triciclo* significaba como posibilidad renovadora, pasó inadvertido. Y aquel nuevo autor, Fernando Arrabal, se marchó a París, para escribir, estrenar y vivir allí definitivamente. Poco después de su «mutis», diría: «El héroe pánico es el desertor». Arrabal es hoy el autor español más conocido y cotizado en la escena internacional, después de García Lorca.



■ Victoria Rodríguez i Anastasio Alemán a l'obra *El triciclo*, de Fernando Arrabal, la nit de l'estrena a Madrid.
(Revista *Yorick*, n. 8, octubre del 1965, p. 7. Arxiu AIET)

NOTES

1. En aquel número 1 de *Primer Acto* se publicaba el texto de la obra en las páginas 21-45.
 2. LARRA, Carlos. «*Primer Acto*, y el teatro contemporáneo en España». En: *Nuestras Ideas*, revista trimestral, n. 2. Bruselas, p. 103-110. No hemos podido dar con la revista *Nuestras Ideas*, y por lo tanto no podemos reproducir el artículo aquí citado.
 3. La «letra en negrita que sigue» corresponde a los cuatro párrafos correlativos.
 4. Título original que luego quedaría en *El triciclo*.
 5. Aunque no traten específicamente de esta obra, pueden consultarse los siguientes textos: SERREAU, Geneviève. «Arrabal». En: *Teatro de Fernando Arrabal*. Madrid: Taurus, 1965, p. 15-22. ESSLIN, Martin. *El teatro del absurdo*. Traducción de Manuel Herrero. Barcelona: Seix-Barral, 1966, p. 202-206.
 6. FERNÁNDEZ SANTOS, Ángel. «Crítica de *Los hombres del triciclo*». En: *Índice*, n. 112, 1958. No hemos podido dar con la revista *Índice*, y por lo tanto no podemos reproducir el artículo aquí citado en su integridad.
 7. MONLEÓN, José. «*Los hombres del triciclo*». En: *Teatro de Fernando Arrabal (El Hombre pánico, El cementerio de automóviles, Ciugrena, Los dos verdugos)*. Madrid: Taurus, colección *Primer Acto* de Teatro n. 5, 1965, p. 9-10. Crónica reproducida en este recopilatorio.
 8. Véase nota anterior.
 9. Véase nota anterior.
 10. La autora habla de los años 1945-1958.
 11. Berta Muñoz Cáliz añade una cita de la ya mencionada crítica de José Monleón (Taurus).
-

Taula rodona: *Primera història d'Esther*, de Salvador Espriu

Associació d'Investigació i Experimentació Teatral, 22 de febrer de 2007

Enric Ciurans: — Bona tarda a tothom, moltes gràcies per venir a aquesta taula rodona dedicada a la *Primera història d'Esther* en les seves diferents versions. Per parlar d'aquesta

obra i de la seva trajectòria als escenaris i en la nostra memòria, hem convidat un seguit de persones que són la història viva d'aquest text formidable. Hem concebut aquest acte