

Pequeño Teatro Dido como introductor del teatro del absurdo en España

Maša KMET

Universidad Complutense de Madrid
mkmet@ucm.es

NOTA BIOGRÁFICA: Maša Kmet nació en Liubliana (Eslovenia) en 1995. Hizo un doble máster en Filología Hispánica y Filología Inglesa en la Universidad de Liubliana. Actualmente está cursando el programa de Doctorado en Estudios Teatrales en la Universidad Complutense de Madrid. Sus principales líneas de investigación son el teatro independiente, el teatro universitario y el teatro de los siglos XX y XXI.

Resumen

El presente trabajo versa sobre los inicios del teatro del absurdo en los escenarios españoles. En primer lugar, se presenta el grupo independiente Pequeño Teatro Dido, activo entre los años 1954 y 1963. Fue el primer grupo que llevó al escenario obras del teatro del absurdo español y extranjero, especialmente los textos de Eugène Ionesco y Samuel Beckett. En la segunda parte se exponen las obras de estos dos dramaturgos que debutaron en los escenarios madrileños gracias a Dido: *La lección*, *La cantante calva*, *Las sillas*, *Jacobo o la sumisión*, de Ionesco, y *Final de partida*, *La última cinta* y *Esperando a Godot*, de Beckett. El objetivo del artículo es mostrar dónde y cuándo se representaron las obras y quién se encargó de su traducción y dirección, pero, ante todo, analizar la reacción del público y de la crítica al respecto. Para llevar a cabo la investigación, nos basamos en los programas de mano y las críticas en la prensa, además de otras publicaciones y entrevistas que contienen información relevante.

Palabras clave: Pequeño Teatro Dido, teatro del absurdo, crítica teatral, Eugène Ionesco, Samuel Beckett, *La lección*, *La cantante calva*, *Las sillas*, *Esperando a Godot*, *Final de partida*

Maša KMET

Pequeño Teatro Dido como introductor del teatro del absurdo en España

Introducción

El ámbito teatral de las décadas de 1940, 1950 y 1960 del siglo xx se vio marcado, tanto en Europa como en los Estados Unidos, por el teatro del absurdo. Dentro de esta corriente, imprescindible para la historia del teatro, los dramaturgos de ambos continentes produjeron obras en las que resaltan la incongruencia y la reiteración. Estos textos, que a primera vista no parecen tener sentido y carecen de una explicación lógica, aportan, sin embargo, un mensaje universal e intemporal. El eje de este movimiento literario lo formaron, especialmente, los dramaturgos Eugène Ionesco, Jean Genet, Samuel Beckett y Harold Pinter, pero también algunos autores españoles como Miguel Mihura y Fernando Arrabal. No obstante, debido a la censura franquista, que prohibía la representación de este tipo de obras, en las décadas de 1950 y 1960 el público español habría sido privado del teatro del absurdo, si no fuera por Pequeño Teatro Dido, uno de los grupos experimentales que en ese período dominaron la escena independiente. Trino Martínez Trives, que dirigió la mayoría de las obras del teatro del absurdo que representó Dido, describió en una entrevista su primera experiencia con el teatro del absurdo en el ámbito español:

Como estaba en contacto con los grupos que en España hacían teatro de cámara, lo primero que se me ocurrió fue darles noticia de estos autores y traducirlos, para que los grupos que funcionaban en Madrid y Barcelona los representaran. Mi primera sorpresa fue al conocer los argumentos por los que no se decidían a incorporar estas obras a su repertorio: casi todos estos argumentos se basaban en la baja cultura de sus espectadores. (1965: 126)

Esta cita es una primera muestra de cierto rechazo del público español hacia el teatro del absurdo, lo que será el tema central del presente artículo. Evidentemente en la década de 1950 los espectadores en España no tenían contacto con este tipo de teatro, aunque se tratara de aficionados de la capital u otras ciudades grandes. Es más, existe una relación obvia entre la opinión

pública de estas obras y los criterios que estableció la crítica teatral en la prensa. Dichos críticos en su mayoría tampoco poseían un conocimiento amplio del teatro del absurdo, por lo que generalmente evaluaron estas obras como aburridas, sin sentido o hasta de mala calidad. Dada la importancia de la crítica teatral para el futuro del teatro del absurdo en el ámbito español, en el presente artículo se expondrán los estrenos de algunas obras de Ionesco y Beckett que Dido llevó al escenario y se analizará la reacción del público y, sobre todo, de la crítica frente dichas representaciones, pues su opinión condiciona la permanencia o retirada de dichas obras de la cartelera española.

No obstante, es imprescindible primero presentar el grupo Pequeño Teatro Dido y sus méritos para el desarrollo del teatro independiente y la ampliación de la oferta teatral en los escenarios madrileños, ya que, a pesar de tener mucho éxito en su época, hasta el momento el grupo Dido no ha sido en ningún momento objeto de estudio de la investigación académica.

Pequeño Teatro Dido

Dido empezó su trayectoria en los escenarios madrileños en 1954 con la representación de la obra *Presagio* de Luis Delgado Benavente. El grupo, dirigido por Josefina Sánchez Pedreño,¹ realizó un trabajo mucho más arduo en comparación con otros grupos de cámara y grupos universitarios que aparecieron en los mismos años, puesto que Dido se mantuvo en la escena independiente durante mucho más tiempo.

Como otros grupos independientes, Dido también nació por el deseo de ofrecerle al público madrileño obras españolas y extranjeras prohibidas para su representación en los teatros oficiales. Aunque la censura no solía permitir obras de teatro del absurdo o de teatro de vanguardia, aprobó la representación de algunas de estas piezas censuradas en sesiones únicas para un público limitado asociado al teatro de cámara que pidió el permiso. Por lo tanto, Dido fue el primer grupo en representar obras de gran importancia como *El malentendido* de Camus, *Tío Vaña* y *Las tres hermanas* de Chejov, *El portero* de Pinter y *Las criadas* de Genet, entre muchas otras.

El grupo solía representar sus obras en una variedad de teatros u otros espacios, dado que, como era la costumbre, los teatros independientes no tenían a su disposición una sala fija, sino que tenían que moverse para cada obra. Lo más usual era utilizar los teatros oficiales los lunes, que comúnmente era el día de descanso para las compañías comerciales, o los demás días de la semana en las sesiones nocturnas, después de que se hubieran terminado las funciones oficiales programadas en ese teatro. Por otro lado, programaban las sesiones en colegios mayores o institutos que les dejaban utilizar sus salas pequeñas y, en algunas ocasiones, las piezas se estrenaron en el Paraninfo de la Facultad de Letras de Madrid. Entre los espacios más frecuentes que utilizaba Dido en la capital figuran el Teatro Bellas Artes, el Teatro María

1. Cabe poner de relieve que el hecho de que el grupo fuese dirigido por una mujer no era nada común en la época en la que estuvo activo Dido. Los demás grupos independientes, de cámara o experimentales conocidos, como Tábaro, Los Goliardos o Els Joglars estaban todos dirigidos por hombres. Por lo tanto, la investigación de Pequeño Teatro Dido y el análisis de sus espectáculos es aún más valiosa y necesaria.

Guerrero y el Teatro Goya. Para la mayoría de las sesiones, el grupo se movía por los escenarios madrileños; sin embargo, existen casos singulares en los que Dido salió de la capital, como en el caso de *Esperado a Godot*, que se representó también en Barcelona, en el Teatro Windsor.

Por lo que se observa en los programas de mano y en los recortes de prensa, el grupo no estuvo compuesto por un elenco fijo, sino que existen muchos ejemplos de actores y actrices que solo participaron en una de las muchas obras que Dido escenificó. Entre los miembros del grupo aparecen asimismo intérpretes célebres como Miguel Narros, Carmen Bernardos, Margarita Lozano, Jaime Blanch, Lola Cardona y Jesús Puente, entre otros, que empezaron su carrera profesional en grupos independientes y universitarios.

El grupo contaba además con una variedad de directores de escena, ya que pusieron en práctica un curioso sistema de dirección que Josefina Sánchez Pedreño llamó «sistema de rotación»; en una entrevista en la revista *Primer Acto*, explicó por qué decidieron utilizar dicho sistema: «existen autores como Chejov e Ionesco de espíritu tan distinto que, indudablemente, se les ha de buscar en la dirección de sus obras directores con sensibilidad pareja, y, por tanto, distinta» (1957: 69). Por lo tanto, Dido colaboró con varios directores de escena de gran renombre como Alberto González Vergel, Miguel Narros, Luis Balaguer, José María de Quinto y Trino Martínez Trives, entre otros. Igual que los actores y actrices, los directores de escena también utilizaron estas representaciones únicas como vía para llegar a los escenarios oficiales y en muchas ocasiones lo consiguieron.

De este modo, en aproximadamente diez años, Dido llevó a cabo unas 50 sesiones entre las que no faltaron representaciones de autores jóvenes españoles que en esa época no tenían la posibilidad de llevar sus obras a los escenarios comerciales. Así, Dido fue el primer grupo en poner en escena *Los hombres del triciclo*, de Fernando Arrabal en 1958 o *La camisa*, de Lauro Olmo en 1962.

Otro logro de gran importancia para el teatro español fue el establecimiento del premio Valle Inclán que Dido creó en el 1959 para que los premiados tuvieran la posibilidad de estrenar las obras que de otra forma no habrían salido a la luz. Aunque los ganadores no recibieron ninguna remuneración por sus obras, «con el solo montaje por Dido, Pequeño Teatro, el “Valle-Inclán” aparecía ya como un premio verdaderamente apetecible» (De Quinto, 1960: 20). A pesar de que el concurso se mantuvo activo solo unos años, el premio fue restablecido por el suplemento *El cultural* del diario *El Mundo* en 2006 y llegó a ser un galardón importante entre los dramaturgos del siglo XXI.

Es evidente el papel imprescindible de Dido en el ámbito teatral de aquella época, puesto que el grupo revolucionó la escena española introduciendo numerosos dramaturgos extranjeros y creando un espacio en el que los nuevos autores españoles podrían estrenar sus obras. Sin embargo, como bien expone José María de Quinto en *Primer Acto*, «la mayor aportación de Dido y de Josefina Sánchez Pedreño a favor del ámbito cultural del teatro fue el descubrimiento, para España, en versión castellana y dirección de Martínez Trives, de las dramaturgias de Eugène Ionesco y Samuel Beckett» (2001: 77).

Pequeño Teatro Dido y Eugène Ionesco

La lección y La cantante calva

Pequeño Teatro Dido fue un grupo muy fructífero, sobre todo si consideramos la época en la que estuvo activo y el hecho de que se tratara de una agrupación no profesional con pocos recursos económicos. Además, optó casi siempre por piezas difícilmente aceptables por la censura, lo que hizo su labor todavía más exigente. Una parte fundamental de su repertorio eran sin duda las obras del teatro del absurdo, más en concreto, los dramas de Ionesco y Beckett. Ya para su segunda función en la temporada de 1954 Dido eligió *La lección*, de Ionesco, la cual representaron bajo la dirección de Trino Martínez Trives, quien fue también responsable de la versión castellana de la obra. La pieza se representó en el Teatro Salón de la Asociación de Diplomados del Instituto Internacional de Madrid. Lamentablemente, hasta el momento no se ha podido encontrar ninguna crítica de este estreno, pero se puede suponer que la recepción del público fue positiva, ya que Dido repitió su representación medio año más tarde, en enero de 1955 en el Teatro del Instituto Nacional de Previsión en Madrid. En esa ocasión, pusieron en escena tanto *La lección* como la primera obra de Ionesco, *La cantante calva*, en la misma noche. Como la primera vez, *La lección* fue dirigida por Martínez Trives y fue interpretada por el mismo elenco que la había interpretado medio año antes y *La cantante calva* se montó bajo la batuta de Manuel Gallego Morell.

Con estas dos obras Ionesco vivió su estreno en España y probablemente esta fue la primera ocasión en la que el público madrileño se encontró con un tipo de teatro basado en la repetición y, sobre todo, en la incoherencia. Por lo tanto, la opinión de los espectadores que presenciaron este debut ionescuiano y especialmente los comentarios de la crítica teatral son esenciales no solo para la futura presencia del teatro del absurdo en este país, sino también para el desarrollo de este movimiento entre los dramaturgos españoles. Hay que reconocer que la reacción primordial frente al teatro de Ionesco estuvo lejos de ser positiva, pues los críticos no reconocieron en *La lección* ni en *La cantante calva* el valor que se merecen.

Desafortunadamente, solo se ha conservado una crítica en la que podemos apoyar el análisis de la recepción del estreno de las dos obras. El comentario publicado en el diario *ABC* en enero de 1955, firmado por el famoso crítico Alfredo Marquerie, curiosamente se titula «Se inauguró el “Pequeño Teatro de Madrid” con el estreno de dos obras de Ionesc[o]», a pesar de que esa sesión no fue la inauguración de Dido —se trataba ya de su quinta función— ni era el estreno de *La lección*, puesto que, como ya se ha expuesto, Dido estrenó la obra ya en el año 1954.

Más adelante Marquerie expresa, que «esta manera de hacer teatro “para epatar a los burgueses”, “para escandalizar a los filisteos” carece en absoluto de novedad. Por eso y por su falta de ambición constructiva no nos gusta y, además, y lo que es peor, nos aburre soberanamente» (1955: 41). Es importante tener en cuenta que en aquella época las críticas teatrales eran mucho menos argumentadas que en la actualidad y se basaban más bien en la valoración estrictamente personal de sus autores. Lo que manifiesta Marquerie

evidentemente no refleja ningún conocimiento profundo de la obra de Ionesco o el teatro del absurdo, algo comprensible, pues se trataba de un movimiento reciente en aquella época al que los españoles casi no habían tenido acceso hasta el estreno en cuestión.

Pese al obvio rechazo de Marquerie, este deja constancia de que las dos obras recibieron una gran ovación, lo que surgiere una aceptación de las piezas por parte del público. Como se trata de la primera aparición de este tipo de teatro en España, la reacción positiva entre los espectadores es fundamental, ya que de esta manera el grupo Dido recibió un tipo de retroalimentación en la que pudo apoyarse a la hora de elegir otras obras del teatro del absurdo que estrenó en las tablas madrileñas.

Las sillas

Después de tantear el territorio con la representación de *La lección* y *La cantante calva*, en 1957 Dido ofreció a la cartelera madrileña otra obra del dramaturgo rumano-francés, *Las sillas*. A pesar de que el primer contacto con el teatro del absurdo no fue un éxito entre la crítica, el grupo se atrevió a seguir el camino para introducir más obras de este tipo en los escenarios españoles. También en esta ocasión el grupo de Josefina Sánchez fue el primero en representar esta pieza del teatro del absurdo en el ámbito español. De nuevo, la traducción la firmó Trino Martínez Trives, quien también dirigió la obra representada en El Círculo Catalán, en Madrid.

El director y traductor fue consciente de que el teatro de Ionesco aún no era lo suficientemente reconocido y bien aceptado como para que el público recibiera *Las sillas* con los brazos abiertos, pero aun así insistió en traducir la pieza y colaborar con Dido para ponerla en escena por lo menos para un público minoritario. En la antecrítica que Trives escribió para el periódico *Ya*, subraya que «a los tres años de haber presentado *La lección* todavía existen grupos en nuestro país que no saben a qué carta quedarse con respeto a la obra de este genial autor» (1957a: s.p.). En aquella época, las antecríticas de las obras representaban un elemento valioso del espectáculo, puesto que el director de escena o el director del grupo normalmente publicaba un texto breve en la prensa para anunciar el estreno y explicar por qué había elegido llevar a escena cierta obra. Estos anuncios sirvieron no solo para promover la obra y despertar la curiosidad de públicos potenciales, sino también para introducirla en los círculos del espectáculo ya que las antecríticas solían incluir datos sobre el dramaturgo, su estética y a veces incluso el argumento de la obra, para que los espectadores supieran qué podrían esperar de la representación.

Igual que en el caso de *La lección* y *La cantante calva*, parte del público mostró un grado alto de aprobación al ver el estreno de *Las sillas*, pero no toda la sala compartió esa opinión. Comenta Adolfo Prego en *Informaciones* que «hubo muchos y prolongados aplausos y también protestas enérgicas. Como debería ser, tratándose de un experimento de esta clase» (1957: s.p.). Este comentario demuestra que la opinión del público estuvo dividida y que evidentemente había todavía individuos que no entendían la obra o no estaban a gusto con la estética del teatro del absurdo.

Por otro lado, la opinión de la crítica fue unánime, ya que tanto Adolfo Prego como Gonzalo Torrente Ballester coincidieron en varios puntos de sus respectivas críticas. Es curioso que los dos declaren que la obra no les parece nada nuevo y Torrente Ballester hasta observa que la pieza «no es original, sino casi, casi un plagio» (1957: s.p.). El citado comentario es especialmente sorprendente, pues se trata de un movimiento reciente en aquella época y más para el ámbito español. Sin embargo, el escritor muestra conocimiento del tema trazando líneas entre Ionesco y autores como los hermanos Quintero, los hermanos Marx y Camus. Subraya incluso que *Las sillas* quiere mostrar la incomunicabilidad entre la gente, pero que Ionesco no ha sabido expresarlo claramente, lo que sigue siendo una opinión basada en el subjetivismo, pero al contrario de la crítica del estreno de *La lección* y *La cantante calva*, en el presente caso es evidente que el autor dispone de un conocimiento más amplio del tema, lo que demuestra un cambio, aunque pequeño, en la actitud de la crítica española hacia el teatro ionesquiano.

Pese a estas críticas nada positivas, cabe subrayar que ambos críticos coinciden en que su opinión negativa va dirigida al dramaturgo y a *Las sillas* y no al director o al elenco. Escribe Prego en su conclusión que «si hubiera necesidad de alguna prueba a favor de la derrota que Ionesco sufre a manos de su obra, mencionaríamos la admirable interpretación que nos ofrecieron María Abelenda y Victórico Fuentes que derrocharon inteligencia en la ejecución de sus papeles» (1957: s.p.) y añade que la labor del director de escena fue excelente. Por otro lado, en el periódico *Arriba*, Torrente Ballester finaliza de una manera parecida diciendo que «fue interpretada la comedia, arriescadamente, por María Abelenda, Victórico Fuentes y Bonifacio de la Fuente. Los dirigió con igual valentía Trino [Martínez] Trives» (1957: s.p.).

Jacobo o la sumisión

A pesar de la abundante crítica negativa que apareció en la prensa tras los estrenos de las obras de Ionesco, *Las sillas* no fue la última obra del dramaturgo rumano-francés que Dido introdujo en los escenarios españoles. En el año 1962 representaron *Jacobo o la sumisión* en el Teatro Bellas Artes y, de nuevo, la traducción y la dirección se deben a Trino Martínez Trives. Aunque en el título del espectáculo y en la prensa figura únicamente el título *Jacobo o la sumisión*, cuenta Martínez Trives en un breve artículo para la revista *Primer Acto* que en el mismo programa se representó también la segunda parte de *Jacobo* titulada *El porvenir está en los huevos*. El director explica que en las dos obras utilizó «el mismo decorado con pequeños cambios, los mismos intérpretes e incluso, aunque Ionesco transporta la acción tres años, los mismos trajes» (1963: 35). El director escribe, además, que la intención de la obra fue crear un tiempo no tradicional e indefinido, que podría ser tanto el presente como el pasado o el futuro o hasta el recuerdo de un sueño. Este tiempo universal permite una libertad de acción y no obliga al espectador a que se identifique con los personajes de la obra. A continuación, el director de escena describe su visión de la obra y argumenta su puesta en escena: «El *Jacobo* tenía el esquema siguiente: lucha de generaciones, un poeta incomprendido por la sociedad que le rodea, paraíso perdido. Debía equilibrar lo irrisorio y

lo poético; no quería hacer comicidad, o, en todo caso, una comicidad a los Hermanos Marx, que es algo distinto» (1963: 36).

Martínez Trives defiende claramente el valor de estas dos obras y destaca que habían pasado cinco años desde el último estreno de Ionesco, pero la mejora en la postura de la crítica respecto del teatro del absurdo había sido mínima. Por otro lado, cabe recordar que las críticas que están a nuestra disposición pertenecen a un número limitado de periódicos, por lo que los autores de estos textos siempre suelen ser los mismos. En el caso de *Jacobo o la sumisión* se pueden hallar las opiniones de Adolfo Prego y Nicolás González Ruiz, colaboradores de los periódicos *Informaciones* y *Ya*, respectivamente. Como en las obras que se han mencionado anteriormente, en la presente ocasión la crítica vuelve a centrarse en la calidad de la obra más que en la labor del director o del elenco. Los dos críticos elogian la interpretación y la dirección, sobre todo Prego, que opina que «los actores cumplieron a la perfección sus cometidos» (1962: s.p.) y expresa además su satisfacción con el decorado. El director de escena también está de acuerdo en que «el decorado de José Jardiel [fue] excelente, expresivo y con clima. Muebles, los indispensables. Sólo estaban sentados Jacobo, el abuelo y la abuela. [...] Era preciso que todo girara alrededor de Jacobo; al menos así me convenía a mí» (1963: 36).

No obstante, la impresión de Prego sobre la obra de Ionesco fue de nuevo negativa, igual que la de González Ruiz al comentar que «la obra es pura arbitrariedad y resulta inútil pretender encontrarle alguna significación y algún sentido», a lo cual añadía que el público «no se enteró de nada, pero por eso mismo se mostró tal vez más propicio al aplauso» (1962: s.p.). Es decir, que en cinco años que habían pasado desde el último estreno de Ionesco en España, la crítica teatral, o estos críticos en concreto, no habían cambiado su perspectiva en absoluto y seguían condenando a Ionesco y el teatro del absurdo al fracaso.

Tras apreciar que las obras de Ionesco fueron tan negativamente aceptadas entre la crítica, resulta curioso el punto de vista que tuvo Josefina Sánchez sobre el asunto. La directora del grupo hizo mención del tema de la crítica en varias entrevistas, pero sobre todo en los diálogos de la revista *Primer Acto* en los que participó en 1963, un año después del estreno de *Jacobo o la sumisión*. En primer lugar, comentó la crítica de las obras de Ionesco en general e intentó encontrar las razones de esa postura tan negativa: «Yo pienso que la mayor parte de los críticos no se han molestado en leer el teatro de Ionesco. No lo conocen. Y, claro, una cosa que no se han tomado la molestia de estudiar y de conocer no la pueden, realmente destruir» (Monleón, 1963: 3). Obviamente, eso fue cierto en el caso de varios críticos, pero no todos, ya que, entre otros, Prego demuestra en sus artículos un buen conocimiento del teatro de Ionesco y de sus textos no literarios, pero no le llega a convencer su dramaturgia. Explica al lector que, en su opinión, Ionesco «es un buen dialéctico y un excelente crítico, de mente clara y pluma convincente. Pero a la hora de ofrecernos no literatura sobre sus comedias, sino sus comedias, echamos de menos aquella claridad y aquella fuerza de convicción» (1962: s.p.).

En los diálogos previamente citados, Josefina Sánchez habla además específicamente de los comentarios que recibió la obra *Jacobo o la sumisión* y expresa su decepción diciendo que la crítica fue:

[...] casi desconsiderada no solo en relación con Ionesco, sino en relación con la entidad que ha hecho el tremendo esfuerzo de montar una obra del tipo de la de *Jacobo* para darla a conocer en una sesión de cámara, con una finalidad de tipo formativo e informativo, y, sobre todo, porque creemos en los valores del teatro de Ionesco. Esta parte de desconsideración es la que nos hiere más, porque se puede criticar, puede gustar o no gustar *Jacobo*, pero Ionesco es un autor importante, aunque se empeñen unos cuantos señores en desconocerlo. Y es importante hacer el esfuerzo de presentarlo en un escenario español contra viento y marea. (Monleón, 1963: 3)

A pesar de que la crítica mostró una desaprobación general de *Jacobo o la sumisión* y que la directora de Dido, Josefina Sánchez parecía ser una de las pocas personas en ver la importancia del teatro de Ionesco, Ricardo Doménech compartía su opinión y escribió unas palabras llenas de alegría sobre el estreno de esta obra. Describió el espectáculo como un fenómeno, ya que según su testimonio no hubo ninguna protesta del público contra la obra, sino que se recibió con un fuerte aplauso unánime. Se trata de un hecho importante, sobre todo por toda la crítica negativa que recibieron las obras ionescuianas en el pasado. Doménech concluye positivamente diciendo que «en España el público empieza a admitir ya el teatro llamado de vanguardia, particularmente el teatro de Ionesco. Sé que se trata de un público minoritario, y que al día siguiente del estreno algunas críticas esnobistas insistían en rechazar este tipo de teatro. Pero no importa. Entre nosotros, el teatro de vanguardia ha sido aceptado ya» (1963: 54). Parece que Doménech tenía otra perspectiva de la opinión pública sobre estas obras, dado que la describe como positiva y aprobatoria, pero lo que más destaca de su comentario es el cambio en la percepción de la crítica que nota que se había producido entre la primera aparición de Ionesco en España en 1954 y 1962, lo que confirma que hasta los espectadores más exigentes se habían ido acostumbrando poco a poco al teatro del absurdo.

Pequeño Teatro Dido y Samuel Beckett

Se ha podido observar que los críticos no compartían el gusto por las obras de Ionesco que representó Dido porque no estaban acostumbrados a un teatro de este estilo, sin embargo, a través de los años el grupo consiguió cambiar, por lo menos ligeramente, su opinión. Esto fue un logro de gran importancia, ya que de este modo el grupo independiente marcó el futuro de la representación no solo del teatro de Ionesco, sino de cualquier obra del teatro del absurdo en España. Durante los mismos años, el grupo también iba representando textos de otro dramaturgo de la misma índole, Samuel Beckett. En total, Dido llevó al escenario tres textos del autor irlandés: *Esperando a Godot*, *Final de partida* y *La última cinta*. Las tres obras debutaron en los

escenarios españoles gracias a Dido. *Esperando a Godot* fue la primera de las tres piezas que representaron, pero dedicaremos primero unas líneas a los otros dos textos que en la España de aquella época tuvieron menos eco que la obra más famosa de Beckett.

Final de partida

Final de partida se estrenó en el año 1958, solo un año después de su publicación en Francia. Desde el primer momento la obra despertó mucha curiosidad entre los grupos no profesionales, ya que fueron dos agrupaciones las que se interesaron en ser los primeros en llevar la obra de Beckett a los teatros españoles. La obra causó bastantes conflictos, pues el grupo Dido peleó con otro grupo no profesional llamado Nuevo Grupo Los Independientes por encargarse del debut de *Final de partida*. Alfredo Castellón menciona en su crítica que al final ganaron Los Independientes (AAT, 1999: 30), pero la prensa y la base de datos del Centro de Documentación demuestran lo contrario. Dido representó la obra el 11 de junio en el Teatro Bellas Artes y solo doce días más tarde lo llevó al escenario del Teatro Recoletos el grupo Los Independientes. En el caso de Dido, Alberto González Vergel se encargó de la dirección escénica de la obra traducida por Luce Moreau de Arrabal.

En comparación con los comentarios de la crítica sobre Ionesco, parece sorprendente la opinión relativamente positiva de Torrente Ballester que escribe en el periódico *Arriba*: «*Final de partida* pertenece a un arte que no está hecho para gustar. A mí, por tanto, no me gustó. Pero está hecho para interesar, y a mí me interesó» (1958: 19). Este comentario demuestra que al mismo tiempo que la obra de Ionesco se encontró con un rechazo de la crítica, las piezas de Beckett eran mucho más aceptadas desde sus primeras apariciones. A pesar de que a primera vista la crítica no parece del todo positiva, Torrente Ballester concluye dando las gracias a Dido y a Josefina Sánchez por haber «podido presenciar la pieza más discutida del teatro actual» y añade que «esa es la verdadera misión de los teatros de ensayo» (1958: 19). Con esta frase el escritor y crítico hace hincapié en lo valioso que fue, y es todavía hoy en día, el teatro independiente, o el entonces llamado teatro de cámara y ensayo, ya que permitía al público español estar en contacto con las obras fundamentales que se publicaban y representaban en otros países en aquella época. De ahí se percibe que, aunque a los críticos como Torrente Ballester no necesariamente les gustaban las obras de Ionesco y Beckett, por lo menos comprendían la necesidad de tener acceso a ellas en los teatros españoles.

Desafortunadamente, no toda la crítica entendía la importancia de Beckett y su forma de escribir. Elías Gómez Picazo, en el periódico *Madrid*, expresa que «la versión de la obra [fue] bastante acertada» (1958: 15) y elogia asimismo la interpretación y la dirección. Sin embargo, critica francamente la obra diciendo que «es triste y deprimente comprobar cómo algunos entre nosotros [...] se entusiasman con obras como esta» (1958: 15), lo que demuestra claramente que pese a algunos optimistas el camino hacia el éxito para estas obras seguiría siendo muy largo.

Como en el caso de las obras ionescuianas, según Torrente Ballester en este estreno la opinión pública también estuvo dividida y el espectáculo fue

recibido tanto con aplausos como con pateos (1958: 19), una reacción ya muy común para los espectáculos del teatro del absurdo. Por otro lado, Gómez Picazo presenta la reacción del público de manera completamente distinta, puesto que no menciona los aplausos sino comenta que «el pateo que se produjo [...] al final de la representación fue bastante unánime y claro» (1958: 15), con lo que probablemente quería hacer pensar que los espectadores estaban de acuerdo con él en que no merecía la pena ver la obra de Beckett y reforzar su rechazo de la obra beckettiana.

La última cinta

Lamentablemente el estreno de *La última cinta* no está muy bien documentado, por lo que solo nos podemos apoyar en unas pocas críticas. Se sabe que Dido representó esta obra de Beckett en el año 1962 en el Teatro Bellas Artes y que ese fue su estreno en el ámbito teatral español, puesto que Josefina Sánchez lo menciona en varias entrevistas. Sin embargo, según los datos del Centro de Documentación Teatral de Madrid, el primer grupo en representar *La última cinta* fue el Teatro de Cámara y Ensayo, lo que crea confusiones que no son nada infrecuentes cuando se trata de grupos independientes, a causa de una documentación no exacta de los nombres de grupos en la prensa.

Pese a los datos confusos que hemos podido encontrar, podemos estar seguros de que el estreno de *La última cinta* fue labor de Dido, lo que se demuestra con la mención que hace la directora del grupo en su entrevista del mismo actor y director, Ítalo Ricardi, que fue elogiado por todos los críticos, quienes sí mencionan que el espectáculo fue organizado por el grupo de Josefina Sánchez.

Otro punto que destaca en este estreno es el decorado. Fue alabada la decisión de hacer la obra en un escenario giratorio, que Francisco García Pavón describió en el periódico *Arriba* como un «arte para hacer sentir sensaciones nuevas» (1962: 16). No obstante, la recepción de la obra en general fue otra vez negativa. En *Ya*, Nicolás González Ruiz comentó que la obra «es lo peor que hemos visto de Beckett» (1962: s.p.) y en *Informaciones* Adolfo Prego escribió que hasta «los más extremos partidarios del autor permanecieron fríos, indiferentes. No hubo protestas —solo un espectador solitario hizo constar su voto en contra— pero tampoco hubo el menor entusiasmo» (1962: 7). Es decir, *La última cinta* sufre los mismos reproches que las obras de Ionesco y *Final de partida* de Beckett, a pesar de que se estrena varios años después de otros textos de dichos dramaturgos. Nuevamente observamos que el enfoque de la crítica como siempre está en los intérpretes y la escenografía pero el comentario sobre el propio texto ocupa poco espacio en los periódicos, con lo que los críticos consiguieron que la obra no tuviera mucho éxito en España, lo que se manifiesta también en las pocas escenificaciones que se han realizado desde su debut hasta la actualidad.

Esperando a Godot

En último lugar, queremos centrarnos en el estreno que hizo Dido de *Esperando a Godot* por varias razones. Para empezar, fue una de las primeras obras que Dido eligió representar, con lo que subrayaron la importancia que

tiene el texto no solo entre las obras beckettianas sino para el teatro mundial. Su traducción, hecha por Martínez Trives, se publicó en el primer número de *Primer acto* y Trives también fue quien dirigió la obra. En su artículo «Mi versión de *Esperando a Godot* y su estreno en España», el traductor y director explica que lo querían incluir en la sesión en la que se representaron *La lección* y *La cantante calva*, pero no fue posible. Comenta que la obra se estrenó con muchas dificultades en el Paraninfo de la Facultad de Letras de Madrid en mayo de 1955. Posteriormente, se realizaron dos representaciones más: la primera en Barcelona en el Teatro Windsor en febrero de 1956 y la segunda en el Teatro Bellas Artes en Madrid en marzo del mismo año. Este hecho refleja que este espectáculo fue uno de los pocos realizados por Dido que se escenificó fuera de los escenarios madrileños.

También en este caso aparecen algunas confusiones sobre qué grupo fue responsable de la representación barcelonesa. A pesar de que el periódico *La Vanguardia* atribuye la función al Teatro de Ensayo de Barcelona, sabemos que realmente se trata de Dido, dado que colabora el mismo elenco que en las sesiones madrileñas, es decir, Ramón Corroto, Alfonso Gallardo, Victórico Fuentes, Bonifacio de la Fuente y Luis Sáenz.

Es sorprendente que la crítica en esta ocasión no fuera negativa como en el resto de los casos. A pesar de que en Barcelona negaron el valor de la obra, en la crítica madrileña recibió comentarios positivos. Escribe González Ruiz en *Ya* que Dido «ha hecho muy bien en programar esa obra. Es vivamente actual, importante y significativa; ha logrado en Londres lo que parece más difícil para una obra así: el éxito del público» (1956: s.p.). En *ABC*, Marquerie remite a su crítica del estreno de la obra en el Paraninfo de la Facultad de Letras, por lo que para la crítica sobre la sesión en el Teatro Bellas Artes solo repite su impresión positiva: «hoy solo nos cumple consignar el éxito de esta revisión y loar como se merece la labor de los intérpretes» (1956: 39). Hasta Torrente Ballester, que solía ser el más feroz de todos los críticos, expresa su opinión positiva diciendo que «resulta increíble que una obra dramática construida sobre una reiteración pueda mantener el interés del espectador sin necesidad de acudir a la acción externa, al cambio, en una palabra, a lo teatral» (1956: s.p.). Para el periódico *Informaciones* Adolfo Prego confirma que «el público siguió atentamente la obra y aplaudió largamente a todos los que en ella intervinieron, si bien se produjeron asomos de protesta por parte de algunos espectadores que discrepaban de la forma en que Beckett escribe teatro» (1956: s.p.), lo que confirma que en su mayoría los espectadores estaban satisfechos tanto con la obra como con la labor del director y de los intérpretes. Además, se nota que aunque esta fue una de las primeras obras representadas por Dido, y por tanto también uno de los primeros espectáculos de teatro del absurdo que el público español tuvo la oportunidad de ver, los críticos no lo rechazaron como hicieron con las versiones pioneras de piezas ionesquianas. Es decir, que pese a que se trata de un teatro parecido, las piezas de Beckett, y sobre todo *Esperando a Godot*, tuvieron más éxito desde el principio.

No obstante, Jerónimo López Mozo reconoció en un debate un dato curioso sobre esta representación. Como el público no conocía a Beckett, en

el descanso todos se levantaron y se fueron. Cuenta que «un actor tuvo que salir corriendo para decirnos que la obra no había acabado; eso sí, habíamos aplaudido, pero no habíamos entendido nada» (AAT, 1999: 36). Josefina Sánchez, por otra parte, tuvo una experiencia completamente opuesta a la de López Mozo. En 1957 reveló para *Primer Acto* que había hecho un experimento en una de las sesiones de *Esperando a Godot*: «Para la representación de *Esperando a Godot* realicé la experiencia de invitar a un grupo de obreros; quería ver hasta qué grado “soportaban” la representación; puedo decir que no solo la “aguantaron”, sino que comprendieron en líneas generales la tesis desarrollada por Samuel Beckett en la citada obra» (Marco, 1957: 68). De ahí podemos deducir que, si bien en los comentarios de prensa se sugiere que casi nadie pudo entender estas obras del teatro del absurdo (ya que se trata de obras sin sentido), existen testimonios que afirman que parte del público comprendió las líneas generales del teatro de Beckett.

Finalmente, *Esperando a Godot* tiene mucha importancia para el ámbito español porque fue la primera obra de Beckett que, después de estas funciones únicas realizadas por Dido, se llevó a un teatro comercial en España. En 1967 la obra se representó en el Teatro Beatriz bajo la dirección de Jaime Jaimes y fue bien recibida entre el público y la crítica.

Conclusiones

Es evidente que Pequeño Teatro Dido ejerció un trabajo de gran dificultad, aunque necesario, en esa época para ofrecer al público madrileño —y en ocasiones barcelonés— obras no habituales e incluso prohibidas en los escenarios oficiales. Los miembros del grupo se atrevieron a poner en escena obras de dramaturgos que el público español de aquella época no conocía, pero que se representaban habitualmente en los escenarios de otros países europeos, en especial Francia y Reino Unido. Gracias a Dido los espectadores madrileños conocieron las obras de autores imprescindibles para la historia del teatro como Camus, Pinter, Genet o Chejov. Además, hay que subrayar que el grupo consideraba muy importante la representación de las obras del teatro del absurdo y especialmente los textos de Ionesco y Beckett, lo que se muestra en el hecho de que continuaron eligiendo estas obras a pesar de la crítica negativa que recibieron.

Hemos observado que la opinión del público estaba casi siempre dividida, lo que era normal en las representaciones del teatro del absurdo, puesto que los espectadores no conocían a estos autores y no estaban preparados para un teatro tan experimental. No obstante, parece que según pasaban los años, se iban acostumbrando al nuevo movimiento teatral y en algunos casos prevalecieron incluso los que aceptaban la obra.

La opinión de los críticos, por otro lado, fue casi siempre unánime y, en la mayoría de los casos, negativa. Como excepciones podemos destacar *Esperando a Godot* y *Jacobo o la sumisión*, aunque en el caso de la segunda solo algunos apreciaron el valor de la obra. El espectáculo que recibió mejor recepción fue seguramente *Esperando a Godot* que, consecuentemente, se representó un mayor número de veces —tres—, incluso lejos de las tablas

de la capital. Asimismo, *Esperando a Godot* fue la primera obra de Beckett en representarse en un escenario oficial en 1967 y, al contrario que en otras ocasiones, la radical obra del irlandés recibió una buena acogida. Además se puede notar que las obras de Beckett en general tuvieron más éxito que las de Ionesco, probablemente porque las piezas del dramaturgo rumano-francés llegaron primeras, cuando los españoles todavía desconocían las obras de índole absurda y asimismo porque el corpus ionescuiano es aún más radical que las piezas de Beckett.

Pese a toda crítica negativa que el grupo recibió al principio de su viaje, es posible apreciar una paulatina mejora en la recepción y los comentarios en la prensa que por lo menos casi siempre elogiaba el trabajo de los directores e intérpretes de cada estreno. De allí, Dido no solo introdujo en España obras de carácter experimental y novedoso en las tablas europeas y consiguió adaptarlas al entramado del teatro durante la dictadura, sino que también logró que poco a poco el ámbito español aceptara el teatro del absurdo y empezara a entender su filosofía. A la inversa de lo esperado, Dido consiguió que se representaran estos textos y abrió, de manera exitosa, un nuevo camino para el público español, lo que se refleja tanto en el impacto que estas obras tuvieron en el desarrollo del teatro en España como en las numerosas versiones y representaciones de casi todas estas obras a lo largo de varias décadas e incluso en la actualidad.



Referencias bibliográficas

- AAT. «La huella de Beckett». *Las Puertas del Drama*. (Madrid: Asociación de Autores de Teatro), n.º 2 (1999), p. 30-36. <http://www.aat.es/pdfs/drama_2.pdf> [Consulta: 18 marzo 2019].
- DOMÉNECH, Ricardo. «*Jacobo o la sumisión*, de Ionesco». *Primer Acto* (Madrid: Vox), enero de 1963, 39, p. 54.
- FERNÁNDEZ ZANNI, Urbano. «WINDSOR. Estreno de “Esperando a Godot”». *La vanguardia española*, 9 de febrero de 1956. p. 18. <<https://bit.ly/2T6n9QI>> [Consulta: 18 marzo 2019].
- GARCÍA PAVÓN, Francisco. «“La última cinta”, de Samuel Beckett, en el Bellas Artes». *Arriba*, 7 de noviembre 1962, p. 16. <<https://bit.ly/2HrmEzj>> [Consulta: 18 marzo 2019].
- GÓMEZ PICAZO, Elías. «Bellas Artes: Estreno de “Final de partida”, de Samuel Beckett, por el Teatro Dido». *Madrid*, 12 de junio de 1958, p. 15. <<https://bit.ly/2FbZpas>> [Consulta: 16 marzo 2019].
- GONZÁLEZ RUIZ, Nicolás. «“Esperando a Godot”, en sesión del teatro Dido». *Ya*, 29 de marzo de 1956, s.p. <<https://bit.ly/2XWwQ82>> [Consulta: 17 marzo 2019].
- GONZÁLEZ RUIZ, Nicolás. «“La última cinta”, en la Bellas Artes». *Ya*, 6 de noviembre de 1962, s.p. <<https://bit.ly/2Hk4j7B>> [Consulta: 16 marzo 2019].
- MARCO, Eduardo. «4 teatros de cámara». *Primer Acto* (Madrid: Vox) verano de 1957, 3, p. 67-70.

- MARQUERIE, Alfredo. «Se inauguró el “Pequeño Teatro Dido” con el estreno de dos obras de Ionesco». ABC, 27 de enero de 1955, p. 41. <<https://bit.ly/2OcaGdP>> [Consulta: 16 marzo 2019].
- MARQUERIE, Alfredo. «El teatro minoritario “Dido” presentó ayer en Bellas Artes “Esperando a Godot”». ABC, 29 de marzo de 1956, p. 39.
- MARTÍNEZ TRIVES, Trino. «Mi versión de “Esperando a Godot” y su estreno en España». *Primer Acto* (Madrid: Vox), Abril de 1957a, 1, p. 15-16.
- MARTÍNEZ TRIVES, Trino. «Antecrítica de “Las sillas”». *Ya*, 9 de junio de 1957b, s.p. <<https://bit.ly/2Jjqcy>> [Consulta: 18 marzo 2019].
- MARTÍNEZ TRIVES, Trino. «Después del estreno de *Jacobo o la sumisión*». *Primer Acto* (Madrid: Vox), enero de 1963, 39, p. 35-37.
- MARTÍNEZ TRIVES, Trino. «Diálogo con Trino Martínez Trives, introductor del Teatro de Vanguardia en España». En: Beckett, Samuel, *La última cinta; Acto sin palabras*, Barcelona, Aymá, 1965, p. 125-130.
- MARTÍNEZ TRIVES, Trino. «El teatro minoritario “Dido” presentó ayer en Bellas Artes “Esperando a Godot”». ABC, 29 de marzo de 1956, p. 39.
- MONLEÓN, José. «Diálogos de *Primer Acto* sobre el teatro español». *Primer Acto* (Madrid: Vox), enero de 1963, 39, p. 3-5.
- PREGO, Adolfo. «“Esperando a Godot”, de Samuel Beckett, por el pequeño teatro Dido». *Informaciones*, 29 de marzo de 1956, s.p. <<https://bit.ly/2Wof9Ti>> [Consulta: 18 marzo 2019].
- PREGO, Adolfo. «Crítica: “Las sillas”, de Ionesco, por el pequeño teatro Dido». *Informaciones*, 11 de junio de 1957, s.p. <<https://bit.ly/2HUwucy>> [Consulta: 18 marzo 2019].
- PREGO, Adolfo. «Crítica: “La última cinta”, de Samuel Beckett, en el Bellas Artes». *Informaciones*, 6 de noviembre de 1962, p. 7. <<https://bit.ly/2CvogEv>> [Consulta: 16 marzo 2019].
- PREGO, Adolfo. «Crítica: “Jacobo”, de Ionesco, en el Bellas Artes». *Informaciones*, 11 de diciembre 1962, s.p. <<https://bit.ly/2FdxCqc>> [Consulta: 17 marzo 2019].
- QUINTO, José María de. «El Premio Valle Inclán». *Primer Acto* (Madrid: Vox), marzo-abril de 1960, 13, p. 20.
- QUINTO, José María de. «Dido y Josefina Sánchez Pedreño». *Ade Teatro* (Madrid: Asociación de Directores de Escena de España), enero-marzo de 2001, p. 77-78.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. «“Esperando a Godot”, por Pequeño Teatro “Dido”». *Arriba*, 29 de marzo 1956, s.p. <<https://bit.ly/2Cjicyl>> [Consulta: 18 marzo 2019].
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. «Estreno de “Las sillas”, de Ionesco, por “Dido, pequeño teatro”». *Arriba*, 11 de junio de 1957, s.p. <<https://bit.ly/2JcTHjp>> [Consulta: 17 marzo 2019].
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. «“Final de partida”, de Beckett, por “Dido Pequeño teatro”». *Arriba*, 12 de junio de 1958. p. 19. <<https://bit.ly/2u4Zq9G>> [Consulta: 16 marzo 2019].