

TEATRO NACIONAL DE CÁMARA Y ENSAYO

MARAT-SADÉ

PETER WEISS

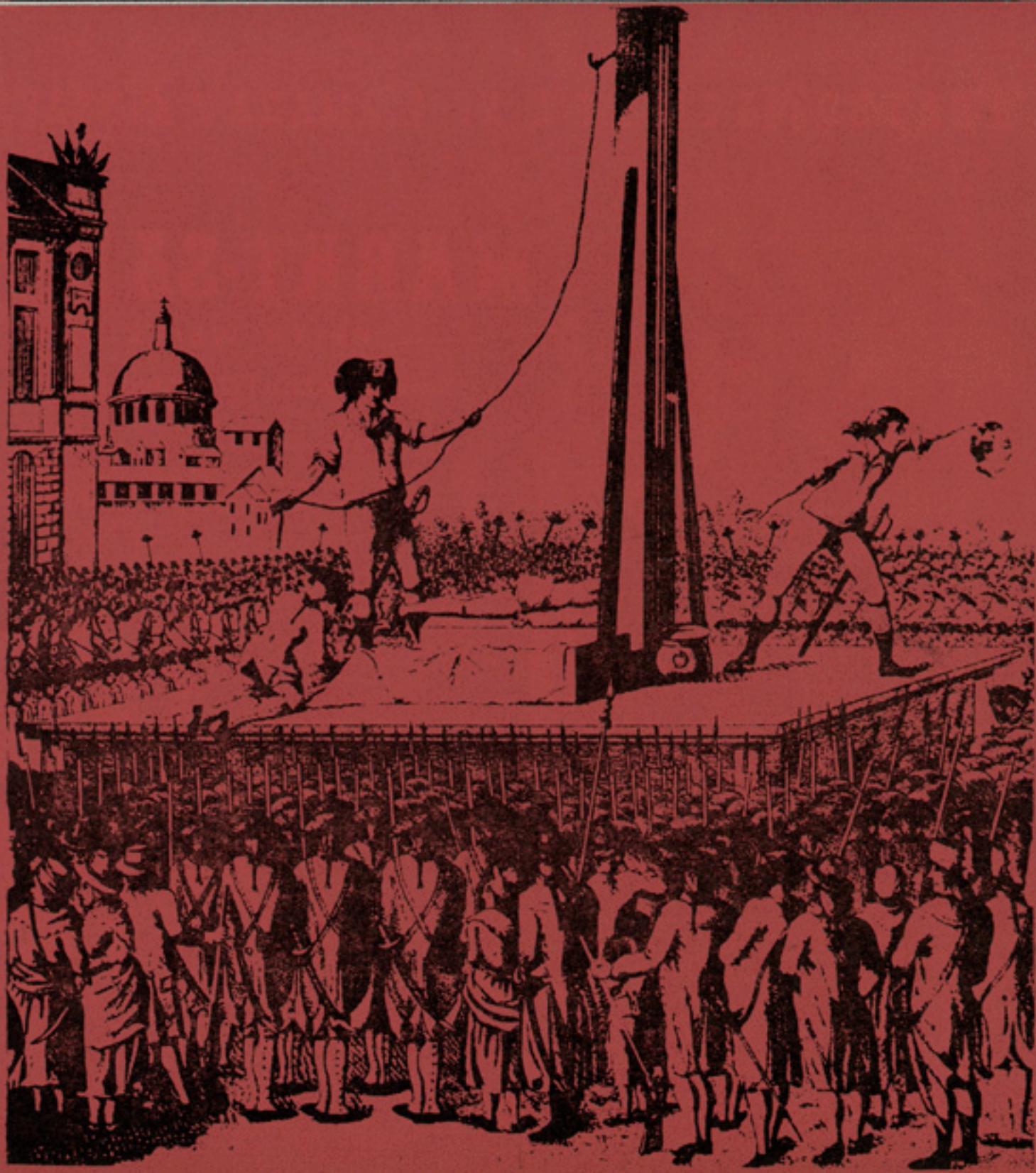
Director: ADOLFO MARSILLACH

TEATRO ESPAÑOL • 2, 3 y 4 OCTUBRE 1978 • MADRID

DEL EXCMO. AYUNTAMIENTO DE MADRID

DIRECCION GENERAL DE CULTURA POPULAR Y ESPECTACULOS

MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO



Teatro Nacional de Cámara y Ensayo

EN el campo de lo difícil y lo discutible, el TEATRO NACIONAL DE CAMARA Y ENSAYO se afinsa en el sefiero escenario del Teatro Español de Madrid durante la temporada 1968-69, según el calendario y orden de actuaciones que figuran en este «avance».

ASI, el TEATRO NACIONAL DE CAMARA Y ENSAYO asume la tarea de iniciar una nueva etapa en su ya dilatada vida, después de un contrastado estudio sobre la misión y el deber que le conciernen: ofrecer a unas minorías intelectuales y universitarias el tipo de teatro que reclaman; conjuntar a lo largo de una temporada formal el grupo de representaciones que se anuncian hoy en la «Serie Teatro de Cámara», y las que muy pronto serán también noticia en la «Serie Teatro de Ensayo». En una y otra figuran y figurarán (por derecho propio en la historia del teatro) los títulos y autores encasillados en un género perfectamente tipificado —el teatro de «cámara»—, dando paso a las últimas novedades o experiencias escénicas —las obras de «ensayo»—. Uno y otro sector, alternativamente, producirán una muestra muy expresiva del teatro actual, pues la quinta esencia humanística, literaria, poética, ideológica o refinadamente teatral, servida con el máximo grado de responsabilidad profesional en sus realizaciones, se complementará con la eclosión juvenil de un teatro que abre nuevos surcos y promueve la audacia o el genio, la vocación y la pasión hacia un arte que evoluciona con la dinámica del tiempo actual.

EN la renovada temporada del TEATRO NACIONAL DE CAMARA Y ENSAYO que se anuncia, no se intenta cubrir totalmente la ausencia en nuestras carteleras

de títulos y autores olvidados y esperados desde hace años. La verdadera medida del intento corresponde a un primer paso con propósitos de continuidad.

EN el «avance» se observará un ritmo también nuevo para la frecuencia de las representaciones. No se trata de una vuelta a las distanciadas sesiones únicas de Cámara de otros tiempos, ni tampoco de dar continuidad diaria a las representaciones de un teatro destinado a minorías cultas e interesadas en su temática. Un teatro de cámara representado todos los días para un coeficiente universitario e intelectual que no abarrota esos mismos días las salas en que éste se represente, carecería de sentido. Por ello, se ha buscado una equidistancia, un equilibrio, entre dos fenómenos suficientemente experimentados. El resultado, por ahora, corresponde al estreno quincenal de una pieza dramática excepcional, de la que se darán tres representaciones consecutivas en Madrid —con posible extensión a otras ciudades interesadas por esta problemática— mediante la prioridad a un sistema de abono que concite en torno a este fenómeno estético a los grupos vinculados al mismo. El ensanchamiento del área de acción se producirá en la medida que tales núcleos sociales lo demanden.

LA «Serie de Cámara» se presenta agrupada en cuatro ciclos diferentes —aunque sus representaciones se produzcan en fechas no correlativas—, de los cuales se da noticia. Sus títulos justifican un propósito informativo y cultural, un contenido de fondo tan importante como pueda serlo la realización escénica de cada título, servidos todos desde la idoneidad y prestigio de intérpretes y directores.

Bueno, aquí está: éste es. No ha sido fácil. Pocas veces en mi vida profesional —creo que nunca— he tropezado con tantas dificultades para montar un espectáculo. Cuando todavía la mayor parte de los «negocios» de teatro en nuestro país se plantean partiendo del supuesto necesario del «decorado único con pocos personajes», decidirse a montar esta obra de Peter Weiss parecía más bien empeño de un hombre torpe —y en gran medida, vanidoso— que de un profesional con sentido común.

Y, sin embargo, insisto, aquí está. Con sus posibles aciertos y sus indudables equivocaciones. En el fondo, quizá esto sea lo de menos. Ya he dicho varias veces que para mí el éxito o el fracaso son únicamente consecuencias naturales de la lógica utilización de mi oficio. Lo más importante —pienso yo—, no es acertar —el acierto lleva en sí mismo una apretada carga azarosa—. No. Para mí este noble y hermoso trabajo al que me dedico, adquiere su exacto valor en la intención. Siempre me ha parecido injusto que se califique mejor una obra mínima —aunque su confección haya resultado perfecta— que un empeño de más arriesgada envergadura, aunque su resultado formal contenga varios errores.

Yo creo que debemos empezar a no preocuparnos tanto por «la obra bien hecha». La Historia del Teatro, la del Arte en general e incluso la de la política, están llenas de «obras bien hechas» absolutamente desahumadas.

Y viene todo esto a cuento, no de que yo pretenda ponarme de antemano «paños calientes» o «pedir árnica» cuando aún no sé si la voy a necesitar. Quiero sólo decir a los que mucho se han sorprendido de mi empeñamiento por el montaje de «Marat-Sade» —después incluso de la proyección de la película de Peter Brook— que no lo he hecho por entrar en una carrera competitiva que había de resultarme forzosamente desastrosa.

Yo no pretendo «hacer» un espectáculo mejor que el de Brook y, si ustedes me apuran, casi ni siquiera pretendo hacerlo muy bien. Lo que yo me he propuesto —y estoy a punto de conseguir— es que los espectadores españoles de teatro vean «Marat-Sade» en su original construcción dramática y lean el texto —el apasionante texto de la obra— sin tener que acudir al auxilio de unos subtítulos forzosamente insuficientes.

Por otra parte, este drama trata de la Revolución y a mí me parece que el hecho revolucionario tiene unas características y unas fórmulas de estudio absolutamente diferenciadas en cada país. Los personajes del Marqués de Sade, de Marat y de Carlota, según los ha «visto» y proyectado mister Brook, son válidos para los ingleses, para quizá no tanto para nosotros, que tenemos del individualismo, de la revolución y de los conservadores unos conceptos —geográficos, temperamentales y políticos— bastante diferentes.

Y dicho esto, sólo quiero añadir que he tenido mucho cuidado —lo cual no significa, por supuesto, que lo haya conseguido— en no convertir a «Marat-Sade» en una obra de «locos». Que no busquen los psiquiatras un excesivo rigor científico en las enfermedades de mis «pacientes». Los actores que los interpretan están conscientes de que Peter Weiss utiliza a los alienados de la Casa de Salud para referirse, en el fondo —siguiendo en esta fórmula brechtiana— a otro tipo de alienación colectiva más profunda.

El gran peligro de este espectáculo está, sobre todo, en las inmensas posibilidades de fracaso para un director. Pocas veces se ha escrito un texto tan «excitante» para nosotros, los directores. Pocas veces también, la tentación ha estado tan cerca del pecado.

He intentado —sin renunciar a los momentos en que la obra está pidiendo a veces un ensayo de «espectáculo total»— que los árboles nos permitieran seguir viendo el bosque. Para mí, el drama de Peter Weiss se construye sobre un triángulo ideológico cuyos vértices son Marat, Sade y Carlota. Del equilibrio de estos tres personajes debe salir el resultado del gran tema de la obra.

Es curioso que en casi todas las puestas en escena, digamos «occidentales», el público instintivamente —supongo que, de paso, auxiliado por el director— haya inclinado sus simpatías hacia el personaje del Marqués de Sade, que representa la posición del intelectual más o menos «de gauche», ferozmente individualista, hombre de teorías antes que de acciones. Por el contrario, en los países, digamos «del Este», público y directores se han puesto de acuerdo en glorificar a Marat, despreciando —por inútil— la postura egoísta del Marqués.

Yo entiendo —tal vez sin suficiente conocimiento de causa—, que el director no debe inclinarse por uno u otro personaje, lo cual no impide que, por supuesto, sienta sus inclinaciones ideológicas como individuo al margen de su profesión. El director debe ofrecer al público las posibilidades que Marat, Sade —y también Carlota— ofrecen, en igualdad de condiciones, de manera que, en última instancia, sea el espectador quien decida.

Así se cumple con uno de los postulados de las teorías de Brecht, por quien Weiss —supongo— debe sentir alguna inclinación. Porque quizá el mayor mérito formal de este drama consista en la conjunción por una parte del «distanciamiento» de Brecht, con algunos de los principios del «Teatro y su doble» y el «Manifiesto sobre la crueldad», de Antonin Artaud. Hay mucho de las fórmulas «crueldades de Artaud en «Marat-Sade». Me he apoyado en ellas en algunos momentos. He querido seguir —experiencia nueva entre nosotros, a «la española» y en un teatro habitual— la línea tan atractiva del Living Theatre.

Y no sé. ¿Para qué? El espectáculo va a empezar —ha empezado ya— y todo lo que tengo que decir aquí está. Insisto en que decirlo bien o mal es lo que menos me preocupa. Lo importante —creo yo— era decirlo.

ADOLFO MARSILLACH

NOTA.—He escrito el texto que ustedes acaban de leer para que sea publicado en los programas de Madrid y Barcelona, prácticamente al mismo tiempo, ya que en ambas ciudades el estreno de «Marat-Sade» va a ser casi simultáneo. Me parece justo, sin embargo, añadir en esta ocasión que agradezco la oportunidad que me brinda la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos de inaugurar esta nueva etapa del Teatro Nacional de Cámara y Ensayo. Es un honor al que he pretendido corresponder dignamente.

Peter Weiss: el «documento» como teatro

La obra de Peter Weiss, posterior al «Marat-Sade», es, en realidad, una serie de «teatro-documento», desde «La investigación» a su «Discurso» sobre el Vietnam. Sobre este tema —el teatro-documento— va a aparecer un número extraordinario de la revista «Le théâtre dans le Monde», en el que serán incluidas «Catorce tesis a propósito del teatro documental», que constituyen, hasta ahora, la última declaración teórica de Peter Weiss.

De aquel artículo extraemos algunas ideas:

«El teatro documental renuncia a toda invención; usa una materia documental auténtica y la difunde a través de la escena, sin modificar el contenido sino estructurando la forma.»

«La tarea del teatro documental es:
a) Crítica del *camuflaje*. b) Crítica de la falsificación. c) Crítica de la mentira.»

«[Al teatro documental] se le plantean otras exigencias que las propias de una intervención política inmediata.»

«Mientras no opte por la forma del espectáculo sobre la vía pública, el teatro documental no puede compararse con la realidad de una manifestación política auténtica.»

«...El teatro documental es, a fin de cuentas, un producto artístico y debe serlo si quiere justificar su existencia.»



«El teatro documental toma partido. Gran número de temas tienen como único epílogo posible una condena.»

«...El teatro documental se eleva contra esa producción dramática que toma como tema central su propia desesperación y su propia cólera; contra esa producción que rehusa abandonar la concepción de un mundo absurdo, sin salida. El teatro documental afirma que la realidad, cualquiera que sea la oscuridad con que ella misma se enmascara, puede ser explicada hasta en sus menores detalles.»

Cuadro sinóptico comparativo de la revolución francesa

FECHAS	ACONTECIMIENTOS	MARAT	SADE
1789		Marzo. Marat es elegido miembro del Comité electoral de su distrito, para la preparación de los Estados Generales.	
5 de mayo	Inauguración de los Estados Generales. Los representantes del Tercer Estado se constituyen en Asamblea Nacional. No obstante las amenazas del Rey, ellos mantienen su postura.		
9 de julio	Los Estados Generales se transforman en Asamblea Nacional Constituyente.		
14 de julio	Toma de la Bastilla. Se constituyen las nuevas municipalidades. Estalla la revolución entre los campesinos.		Julio. Sade es internado en el Hospicio de Charenton, donde están detenidos locos, presos políticos, criminales comunes y prostitutas.
26 de agosto	Se aprueba la "Declaración de los derechos del hombre y de los ciudadanos".	23 de agosto. Marat publica la "Constitución o proyecto de Declaración de los derechos del hombre y de los ciudadanos, seguido de un plan de Constitución justa, sabia y libre.	
5-6 octubre	El pueblo parisino marcha sobre Versailles. El Rey y la Asamblea se trasladan a París.	5 de octubre. Con el "Amigo del Pueblo", Marat incita al pueblo parisino a sublevarse, lo que influye decisivamente en la insurrección del 5-6 de octubre.	
2 de noviembre	Los bienes del clero se declaran bienes nacionales.		
1790			
12 de julio	Constitución civil del clero. Tentativas de la nobleza para sofocar la Revolución.	Marat continúa su batalla con el "Amigo del Pueblo". Temas: Lucha contra Necker, Mirabeau y La Fayette. Llamamientos en favor de la clase pobre. Marat es perseguido por delitos de prensa.	13 de marzo. Sade recupera la libertad. 1 de julio. Sade se hace miembro de la sección de Plaza Vendôme. Declara: "Acepto una infinidad de artículos de la Constitución, pero soy antijacobino, amo al Rey si bien reconozco que sus privilegios deben ser limitados." 25 de agosto. Sade rompe sus relaciones con su esposa. Conoce a Constance Quesnet que no lo abandonará hasta la muerte.
1791			
20 de junio	Tentativa de fuga del Rey, arrestado en Varennes, al que se le suspenden sus funciones durante tres meses.	Junio. El "Amigo del Pueblo" denuncia los preparativos de fuga del Rey. Después de Varennes, Marat denuncia la debilidad de la Asamblea con respecto al Rey.	

FECHAS	ACONTECIMIENTOS	MARAT	SADE
17 de julio	Gran comicio republicano en el Campo de Marte; intervención de la Guardia Nacional que dispersa a la muchedumbre abriendo fuego.		
1 de octubre	Disuelta la Constituyente se inaugura la Asamblea Legislativa.		
1792		En este año se inicia la unión de Marat con Simone Evrard (uno de los personajes de la representación de Weiss). 12 de abril. Marat denuncia los peligros de la guerra, como deseada por los enemigos de la Revolución.	
20 de abril	Declaración de guerra a Austria a la que se une también Prusia. Fracaso francés.		
10 de agosto	El pueblo invade las Tullerías. Fundación de la Commune Revolucionaria. La Legislativa declara la suspensión del Rey y convoca una nueva Asamblea elegida por sufragio Universal.	10 de agosto. En el "Amigo del Pueblo" Marat sostiene la necesidad de la detención de la familia real, la ejecución de los contra-revolucionarios, el alejamiento de las guardias nacionales vacilantes. 26 de agosto. De una posición favorable a la dictadura, Marat pasa a sostener la de un Triunvirato. (Comité de Salud Pública.)	
20 de septiembre	Victoria en Valmy del ejército francés.		
21 de septiembre	Primera reunión de la Convención y proclamación de la República. "La República francesa es una e indivisible."		
25 de septiembre	Ataque de la Gironda al Triunvirato Danton-Robespierre-Marat.	19 de octubre. En el transcurso del proceso al Rey, Marat sostiene la tesis de la pena de muerte.	2 de noviembre. Sade lee a su sección "La idea de aprobar las leyes", en la que sostiene que para cada ley que deba ser aprobada, debe consultarse al pueblo. Nombrado presidente de su sección dimite para protestar contra la tesis de la pena de muerte sostenida por Marat.
1793			
21 de enero	Luis XVI ajusticiado.		
10 de marzo	Estalla la revolución realista y católica de la Vendée.		
abril-mayo	Lucha entre Girondinos y Jacobinos. El "terror" en pleno desarrollo con la lucha entre las facciones.	24 de abril. Marat, acusado de asesinato por la Convención, es procesado y absuelto triunfalmente. 3 de junio. Marat suspende su actividad en la Convención. Su enfermedad se agrava. 4 de julio. Marat ataca a Jacques Roux "el sacerdote rojo" y al grupo de los	

FECHAS	ACONTECIMIENTOS	MARAT	SADE
24-30 de octubre	Continúan los procesos y las condenas a los jefes girondinos.	"Enfadados": conflicto entre hermanos enemigos. 13 de julio. Marie Anne Charlotte Corday d'Armans, 25 años, girondina, se presenta a Marat con el pretexto de revelarle los nombres de algunos concurados de la Normandía, y le apuñala en el baño. 17 de julio. La Corday muere en la guillotina	29 de septiembre. Sade pronuncia el "Discurso a los espíritus de Marat y de Le Pelletier" en honor de los dos revolucionarios asesinados. 8 de diciembre. Sade es arrestado.
1794 marzo noviembre	Procesos en cadena. Condema de los Hébertistas, de Danton, de Robespierre. Disolución de la Comuna de París. Cierre del Cluz de los Jacobinos.		Sade pasa de una prisión a otra. Condenado a muerte se salva en el último momento y el 15 de octubre es liberado. En esos años las obras de Sade pueden circular libremente por París.
1795 26 de octubre	Disolución de la Convención e inicio del Directorio (del que forma parte la Beauharnais). La Burguesía conservadora se prepara a tomar nuevamente el poder.		
1796	Bonaparte toma por esposa a Josefina Beauharnais. Victorias de Bonaparte contra los austriacos.		
1797 - 1799	Continúa la subida de Bonaparte. La destitución de los Consulados, primer paso de Napoleón hacia el poder absoluto.		
1801			6 de marzo. Sade es arrestado por sus folletos políticos contra la tiranía naciente (es decir, contra Napoleón).
1805			Sade es enviado a Charenton a petición de la familia. Coulmier, director del manicomio, le permite dar espectáculos recitados por los enfermos.
1814			2 de diciembre. Sade muere en Charenton.

Peter Weiss y el «Teatro de la Crueldad»

Convendría que el estreno en España de esta obra maestra que es el «Marat-Sade» contribuyera, aparte de a otras cosas, a deshacer algunos malentendidos críticos sobre este drama y, en general, sobre la obra de Peter Weiss. Nos referimos, especialmente, a la gratuita y casi infundiosa especie que pretende ver surgir la obra de Weiss, como si éste fuera su manantial nutricio, del «Teatro de la Crueldad» de Antonin Artaud.

Cierto que la obra de Weiss es muy rica como «recogida» —y yo diría también: como transmutación— de experiencias, proyectos y tentativas teatrales anteriores; y probablemente los manifiestos de Artaud dijeron «algo» a Weiss cuando los leyera, y es posible que esto ocurriese antes de su escritura de «Marat-Sade»; pero, extremando un poco las cosas, podría decirse que las experiencias de Peter Weiss —lo más importante, sin duda, que está sucediendo hoy en el teatro «occidental»— no tienen nada que ver con los proyectos de aquel alucinado profeta: ¡el diálogo entre Marat y Sade, previamente escrito por un autor llamado Peter Weiss, es la sustancia de esta obra! ¿Quién puede estar interesado en tal mixtificación: arrimar el ascua —y qué lúcida, incandescente ascua— de este teatro dialéctico a la sardina de lo sagrado, místico, irracional? De una lectura no muy detenida de Artaud y Weiss puede extraerse algún parentesco entre uno y otro, aparte la invocación de Artaud a un «teatro total» que el «Marat-Sade», sin duda, es: «Intentaremos —escribió Artaud— que el drama se concentre en personajes famosos, crímenes atroces, devociones sobrehumanas, sin el auxilio de las imágenes muertas de los viejos mitos, pero capaz de sacar a luz las fuerzas que se agotan en ellos». O bien, cuando Artaud nos cuenta sus proyectos, nos habla de representar: «Un cuento del Marqués de Sade, donde se trasponga el erotismo, presentado alegóricamente como exteriorización violenta de la crueldad y simulación del resto».



Pero Artaud es, sobre todo, un escritor teóricamente pre-brechtiano, mágico y terrorista, mítico, sagrado, irracional, ilusorio, incoherente, fanático, hermoso, estúpido, exasperado, nihilista, ahistórico o atávico, primitivista, ceremonial —todo lo que podía amar, precisamente, el Jean-Louis Barrault (por decir cualquier nombre) de hace bastantes años—. ¡Dios mío! ¿Esto ahora, otra vez? ¿Bertolt Brecht ha sido en balde? ¿Contra el psicologismo, el lenguaje enajenado y el «secuestro» del cuerpo del actor no hay otros maestros? ¿Por qué vericuetos circulan estos «managers» de lo nuevo, tan semejantes (en ocasiones, es verdad, se trata de los mismos perros con distintos collares) a los que transitan los «managers» del teatro mercantil? ¿Por qué algunos críticos, jóvenes o ilustres, los secundan en esta anacrónica «ceremonia de la confusión»?

Con todos los respetos para el trágico espectro de Artaud, hay que decir que Weiss trabaja en otro plano: es un autor posterior a Brecht —¡verdaderamente posterior a Bertolt Brecht!— y al drama neo-aristotélico (Miller, Sartre) y al «teatro del absurdo» (Beckett), con todo lo que eso supone y significa: contribuir a la construcción de un teatro de hoy. Ni eterno (o arquetípico), ni mucho menos, oportunista (o actualoide)... Teatro escrito en el corazón de la Historia, que es donde residen la verdadera actualidad y la verdadera permanencia.

Salvador Moreno Zarza
Barcelona, agosto 1968

El Hospicio de Charenton

Hace aún pocos años que Charenton era un escondrijo secreto para los «deshechos» morales de la sociedad burguesa, donde se enviaban a los «mauvais sujets» (entendidos en el peor sentido de la palabra), hombres cubiertos de tales vicios que no podían revelarse en juicios abiertos al público.

Otros eran reclusos por graves culpas políticas, cuando no se les quería condenar a muerte. Charenton es ahora un lugar completamente limpio de todos estos tipos y también las dudosas comedias recitadas allí han sido abolidas desde hace largo tiempo.

(De Johann Ludwig Caspar «Las características de la medicina francesa, en relación con la inglesa», 1822.)

«Se dice generalmente solo Charenton cuando se desea indicar esta casa de salud; pero verdaderamente Charenton es un lugar sobre el Marne, a dos horas de París y el manicomio se llama Hospicio de St. Maurice. Gracias a la belleza del paisaje y a la abundancia de medios de que dispone, Charenton podría ser el mejor de los manicomios franceses, cosa que en realidad no ocurre. Se sabe que aquí son aceptados enfermos de ambos sexos, por esto las plazas se pagan muy caras y hay sitios libres solamente cuando el Gobierno sostiene los gastos. Los locos furiosos habitan las mismas celdas que hemos conocido en otros manicomios de París, sólo que en Charenton la suciedad alcanza límites insoportables.

La administración en este manicomio depende directamente del Ministerio, que envía a sus pacientes a petición de los prefectos de policía de París.»

Coulmier, que fue diputado para dos Asambleas Nacionales, era director del Hospicio de Charenton cuando Sade fue recluso. Apoyaba la idea de utilizar las representaciones de teatro y la danza como terapia de los enfermos mentales. Organizó una sala de teatro, con un palco para la dirección y plataformas laterales para que los enfermos no peligrosos pudieran asistir a las representaciones. En la sala se admitían sólo los invitados de la ciudad. Según una lista que se ha conservado, Sade personalmente invitó en una ocasión a más de 90 personas. Para las danzas se invitaban a bailarinas de París.

En 1809, el primario del Instituto, el famoso médico Royer-Collard, se lamentó al ministro de la policía de las representaciones de las obras de Sade, y también de su presencia en Charenton. De acuerdo con esta petición el ministro ordenó el envío de Sade a la fortaleza de Ham. Pero Coulmier intervino, porque la familia de Sade le debía aún 5.470 francos por la pensión, leña y luz. (La familia de Sade pagaba anualmente 3.000 francos por la pensión, comprendiendo el servicio de guardia)... El ministro cedió al fin y dejó a Sade en Charenton. Las representaciones teatrales se repitieron hasta el 1813. Posteriormente fueron prohibidas por decisión del ministro. Peter Weiss describe a Coulmier como gran admirador de Napoleón, y esto corresponde muy probablemente a la realidad histórica. Inmediatamente después de la renuncia de Napoleón al trono (11-4-1814) Coulmier fue destituido del cargo de director del Hospicio (31-5-1814).

Nuevo concepto escenográfico para el «Marat-Sade»

Me hallaba yo trabajando no hace mucho en Berlín en el montaje de «Cinderella», de Prokofief, para la Kósmische Oper de Walter Felsenstein, cuando por una dichosa coincidencia, pude entrevistarme con Weiss y su mujer, que por entonces asistían al secretamente proceloso debate sobre Bertolt Brecht. A través de unos cuantos encuentros tuve ocasión de exponerle la tendencia que Marsillach y yo pensábamos seguir respecto al montaje de su obra en España. Asimismo conoció la mayoría de dibujos destinados a dicho montaje, que tanto difiere de la línea generalmente seguida por las otras puestas en escena. Al contar con su calurosa aprobación pensé que para ello existía una buena razón. Y ésta consiste en que para las posteriores obras de Weiss —especialmente en «El tantoche lusitano»— se había adoptado una solución escenográfica aún más en consonancia con el mundo expresivo del autor. Ya uno de sus mejores «metteurs en scene» —Peter Broock—, inspirado por todo lo que poco a poco había ido descubriendo durante su personal montaje del «Marat...», había dado a la presentación plástica de una obra de teatro-documento llamada «USA» un carácter expresionista muy notable. Más tarde, en el «Piccolo», de Milán —después de la «Istruttoria», otra obra de Weiss—, la inspirada intervención del escenógrafo René Allio persiguió el mismo objetivo. Ahora, esta nuestra nueva puesta en escena intenta exaltar esta otra manera que se asienta en el siguiente razonamiento: Si el «documento» intenta convertirse en teatro no hay duda de que para ello debe adoptar sin prejuicios verdadera teatralidad, debe reclamar —como sucede con las sabias puestas en escena del propio Brecht— todo lo que el teatro está dispuesto a poner a su servicio. Si así no fuera, el mismo autor no hubiera introducido canciones, movimientos coreográficos y demás elementos profundamente espectaculares.

Cierto esteticismo escuálido y miserabilista, que para muchos constituye la escenografía moderna, no tiene nada que ver con la verdadera evolución del arquitecto teatral. Evolución que, por otra parte, no es de carácter únicamente plástico, sino que consiste en la integración verdaderamente orgánica de la escenografía a la puesta en escena y en la funcionalidad del accesorio teatral, pero sin escatimar todos los medios que la técnica moderna pone a nuestro alcance y sin levantar barreras a los derechos de la imaginación. En la época del «Pop» y del arte «Psicodélico» un parti-pris contrario a esos derechos revela intelectualización doctrinaria y, desde luego, antipopular de lo escénico. El escenógrafo checo Svoboda ha tenido el instinto y la valentía de anunciar a los cuatro vientos, por medio de sus bellos e imaginativos montajes, que esa excesiva intelectualización de la puesta material en escena empobrecía eso que se puede llamar espectáculo en el sentido más notable del concepto.

Esto no es negar valor expresivo a un determinado «teatro pobre», que por otra parte no se privaría del extraordinario lujo de la «luz» y del lujo, no menos extraordinario, de un público iniciado y preparadísimo. Pero siempre cabe preguntarse —según los casos— hasta qué punto una actitud de privación no revela cierto desdén hacia un público a quien, con los medios más legítimos, se trata de captar para obras difíciles y duras. Desde luego no ha sido esa la intención de Broock ni de otros muchos hombres de teatro al aventurarse en lo más modernamente espectacular. Asimismo los montajes últimos de Benno Besson confirman esta tendencia, en la que, si bien se desdeña toda frivolidad, se pone una marcada intención en materializar casi mágicamente un espectáculo mayoritario y popular, no negándole cuantos refinamientos ofrece en esa materialización la técnica de nuestros días.

Con mayor o menor fortuna hemos intentado concretizar nuestro «Marat-Sade» dentro del concepto de espectáculo próximo al «happening», más cerca esta vez de la tendencia seguida —y, desde luego, sugerida por el propio Peter Weiss— por las puestas en escena de «El tantoche lusitano» que de las que han ilustrado las del «Marat-Sade» en los escenarios anglosajones. La primera excepción ha sido marcada por el «Piccolo de Milan». Ahora nosotros intentamos llevar nuestra impostación estética al terreno de Goya o de Solana, cuyo carácter de «happening pictórico» es innegable. No hemos sido guiados por una vana pretensión de diferenciarnos, sino por el deseo de asimilar la obra de Weiss de una forma personal y legítima sin mimetismos ni la excesiva prudencia de los que tan a menudo nos sentimos arrastrados cuando se trata de adaptar a nuestra lengua cualquier prestigiosa obra extranjera.

FRANCISCO NIEVA

PERSECUCIÓN Y ASESINATO DE JUAN PABLO MARAT

Representado por los asilados del Hospital de Charenton, bajo la dirección del señor de Sade

Versión española de Salvador Moreno Zarza

Original de Peter Weiss

PERSONAS DEL DRAMA

(por orden de intervención)

Pregonero	ANTONIO IRANZO
Duperret	JOSE VIVO
Jacobo Roux	GERARDO MALLA
Kokol	MODESTO FERNANDEZ
Polpoch	JOSE ENRIQUE CAMACHO
Cucurucu	EUSEBIO PONCELA
La Rosiñol	CHARO SORIANO
Carlota Corday	SERENA VERGANO
Juan Pablo Marat	JOSE MARIA PRADA
Simona Evrard	AMPARO VALLE
Señor de Sade	ADOLFO MARSILLACH
Coulmier	ENRIQUE CERRO
Señora Coulmier	SILVIA ROUSSIN
Señorita Coulmier	SILVIA VIVO
Un paciente	FRANCISCO MELGARES

EQUIPO TECNICO

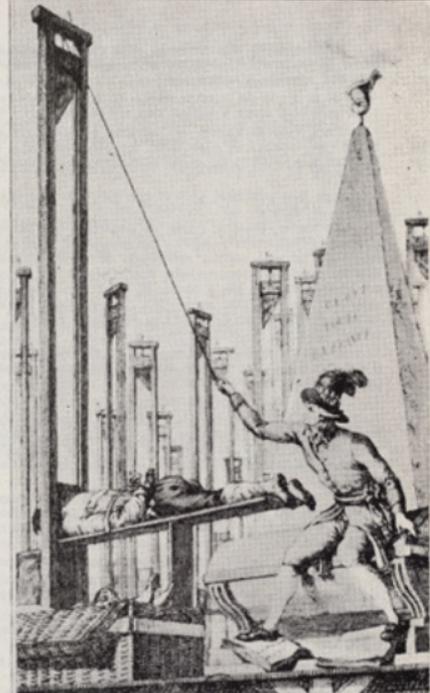
Montaje pantomimas	ANTONIO MALONDA
Adaptación y dirección musical	PEDRO LUIS DOMINGO
	ASENSIO
Realización decorados	MANUEL LOPEZ
Realización vestuario	CORNEJO
Carpintería	RICARDO DIAZ
Peluquería y maquillaje	FRANCISCO JOSE PUYOL
Atrezzo	ASENSIO
Hojalatería	JOSE PINTOR
Maquinaria	RICARDO DIAZ
Electricidad	ANTONIO MURILLO
Apuntador	MANUEL CEINOS
Regidor escena	ALFREDO MORA
Gerencia	ANTONIO CABALLERO
Ayudante de Dirección	ALBERTO MIRALLES

Con la colaboración del grupo "CATARO", de Barcelona

Francisco Bocells	Jaime Ros	María José Arenós	Jaime Pallars
María Teresa Berga	Ricardo Pou	María José Fernández	Angela Rosal
Ginés Pérez	Juan José Llaneras	Pablo Valenzuela	Antonio Bourgeois
Miguel Alcaraz	María Teresa de Puig	Bhethania Adreu	Flora Alvaro
José Antonio Correa	Manuel Moragón	Carlos Dapena	Oscar Vidal
Salvador Rivas	Joaquín Gibert	José Luis Argüello	Músicos, Enfermeros y Monjas

Música: HANS MARTIN MAJEWSKI • Decorados y figurines: FRANCISCO NIEVA

Dirección:
ADOLFO MARSILLACH



RODOLFO...
3.4. A...
P. de...
M. de...
T. de...

Textos de Antonin Artaud

Mucho antes que defender una cultura, cuya existencia no ha salvado a nadie de la angustia de querer vivir mejor o de tener hambre, debemos intentar extraer de esto mismo que llamamos cultura, algunas ideas cuya fuerza viva sea idéntica a la del hambre.

Si el signo de nuestra época es la confusión, yo veo en la base de esta confusión una ruptura entre las cosas y las palabras, ideas y signos que las representan.

Para todo el mundo, un hombre civilizado es aquel que conoce los sistemas y que, por tanto, piensa en sistemas, en formas, en signos, en representaciones... Es decir, un monstruo que ha desarrollado hasta el absurdo la facultad que tenemos de sacar pensamientos de nuestros actos, en vez de identificar nuestros actos con nuestros pensamientos.

Hay que protestar contra ese concepto segregacionista de la cultura; como si la cultura estuviese a un lado y la vida al otro.

El Teatro, como la peste, es una crisis que termina en la muerte o en la curación. Y la peste es un mal superior porque es una crisis completa después de la cual sólo queda la muerte o una total purificación. Del mismo modo, el teatro es un mal porque representa un equilibrio supremo que no se consigue sin destrucción. El teatro invita al espíritu a un delirio que exalta sus energías; por lo que podemos decir que, desde el punto de vista humano, la acción del teatro, como la de la peste, es bienhechora porque al obligar a los hombres a verse como son, les hace caer la máscara, descubriendo la mentira, la debilidad, la baja, la hipocresía... El teatro desvela a las colectividades su oscuro poder, su oculta fuerza y les invita a tomar, frente al destino, una actitud heroica y superior que jamás hubieran adoptado de otra forma.

El teatro contemporáneo está en decadencia porque ha perdido de una parte el verdadero sentido de la seriedad y de otra el de la risa; porque ha roto con la gravedad, con la eficacia inmediata y perniciosa; porque, en una palabra, se ha separado del Peligro.

Porque se ha apartado del profundo espíritu anárquico que es la base de la Poesía.

Hacer la metafísica del lenguaje articulado, es utilizar el lenguaje para expresar lo que no expresa habitualmente; usarlo de una manera nueva, dividirlo y repartirlo activamente en el espacio, tomar las entonaciones de una forma concreta total y restituirles el poder que tienen de desgarrar y de manifestar realmente algo; revolverse contra el lenguaje únicamente utilitario, casi alimenticio, contra sus orígenes de bestia acosada, es, en fin, considerar al lenguaje bajo la forma del Encantamiento.

Yo propongo, pues, un teatro en el que las imágenes físicas violentas, hipnoticen la sensibilidad del espectador preso en el teatro como un torbellino de fuerzas superiores. Un teatro que, abandonando la psicología, cuente lo extraordinario, ponga en escena conflictos naturales, fuerzas sutiles... y que se presente, sobre todo, como un poder excepcional de derivación. Un teatro que ponga en estado de trance a los espectadores.

Existe un riesgo, pero yo estimo que, en las circunstancias actuales, vale la pena correrlo.

En lugar de volver a los textos considerados como definitivos e intocables, importa en primer lugar romper con el sometimiento del teatro al texto y reencontrar la noción de una especie de lenguaje único a medio camino entre el gesto y el pensamiento.

No se trata de suprimir la palabra articulada, pero sí de darle a esa palabra la importancia que tiene en los sueños.

Una comunicación directa deberá establecerse entre el espectador y el espectáculo, de manera que el público esté situado en el centro de la acción, envuelto y cercado por ella.

Todo espectáculo contendrá un elemento físico y objetivo sensible a todos. Gritos, llantos, apariciones, sorpresas, golpes de efecto, belleza mágica de los trajes, resplandor de la luz, encanto de las voces, notas raras de la música, ritmo físico de los movimientos... máscaras, maniqués, acción de la luz que describe el color o el frío, etc.

El teatro no podrá volver a ser el mismo, a constituir un medio de ilusión verdadera, si no sugiere al espectador los principios verídicos de los sueños, donde su gusto por el crimen, sus obsesiones eróticas, su salvajismo, sus quimeras, su sentido utópico de la vida y de las cosas, incluso su canibalismo, se derrame, no en un plano supuesto e ilusorio, sino interior.

Peter Weiss, su vida y su obra

Peter Weiss nació en Nowaees, en las cercanías de Berlín, transcurriendo su juventud en Brema y Berlín. De padre hebreo, en 1934 siguió a su familia en su emigración, primero a Inglaterra y a Praga, después, a continuación de una breve permanencia en Suiza, a Estocolmo, donde vive aún.

Ya conocido por algunos «collages» y películas de vanguardia, sobresalió como escritor en 1960 con el «microrromance» DER SCHATTEN DER KORPERS (La sombra del cuerpo del cochero), al que siguieron dos volúmenes de fondo autobiográfico ABSCHIED VON DEN ELTERN (Despedida de los padres) (1961), traducido por Einaudi en su «Ricerca Letteraria», y FLUCHTPUNKT (Punto de fuga) (1962), este último también publicado por Einaudi; y DAS GESPRACH DER DREI GEHENDEN (La conversación de los tres viajeros) (1963).

En 1964 ha sido editada su primera obra teatral DIE VERFOLGUNG UND ERMORDUNG JEAN PAUL MARAT, DARGESTELLT DURCH DIE SCHAUSPIELGRUPPE DES HOSPIZES ZU CHARENTON UNTER ANLEITUNG DES HERRN DE SADE, es decir «La persecución y el asesinato de Juan Pablo Marat, representado por los asilados del hospicio del Charenton bajo la dirección del Señor de Sade».

El «Marat-Sade», como se titula ya comúnmente a este drama, ha obtenido un gran éxito en Berlín (la «première» mundial, en el «Schiller Theater» tuvo lugar el 29 de abril de 1964) en Londres, New York, París... El director inglés Peter Brook ha hecho de la obra teatral también una versión cinematográfica. A partir del 19 de octubre de 1965, mediante un acuerdo con Weiss y con los demás autores, los mayores teatros alemanes de las dos repúblicas han representado a DIE ERMITTLUNG (La Investigación) que es un despiadado y claro estudio sobre la responsabilidad de la Sociedad que ha producido los campos de concentración, pero también una llamada a las obligaciones morales y políticas que el hombre de hoy tiene que cumplir para no ser arrastrado por una catástrofe general.

Después de «La Instructoria» (representada en Italia por el Piccolo Teatro de Milán en la temporada 1966-67), Peter Weiss ha escrito DER GESANG VON LUSITANISCHEN POPANZ (El canto del fantoche lusitano) representado este año en el «Scalateater», de Estocolmo. Es una encendida protesta contra toda forma de racismo. La más reciente (1967) creación teatral de Weiss es un texto que tiene como tema el VIETNAM.

Narrativas:

«La sombra del cuerpo del cochero». 1960.

«Adiós a los padres». 1961.

«Punto de fuga». 1962.

Estos dos últimos títulos corresponden a las obras autobiográficas.

Teatro:

«Noche con huéspedes». 1963.

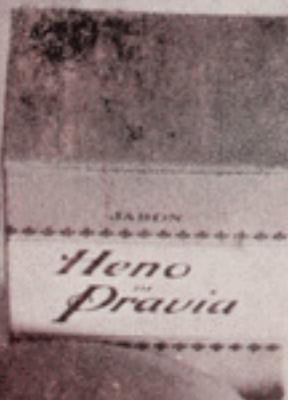
«Persecución y asesinato de Jean Paul Marat, representados por el grupo teatral del Asilo de Charenton bajo la dirección del señor de Sade». Estrenada el 29 de abril de 1964 en el Schiller Theater de Berlín.

«La investigación». 1966.

«El canto del fantoche lusitano». 1967.

«Discurso sobre los antecedentes y desarrollo de la larga guerra de liberación del Vietnam. Ejemplo de la necesidad de la lucha armada de los oprimidos contra sus opresores y sobre las tentativas de los Estados Unidos de América de aniquilar los fundamentos de la revolución». 1968.

jabón HENO DE PRAVIA
espuma hecha jabón



Gal

Juan Pablo Marat

Juan Pablo Marat nació en 1743 en Bourdry (Neuchâtel), en Suiza.

Hijo de un maestro, se hace primero profesor de idiomas; habla siete idiomas, dedicándose después a estudios científicos y por ello va a Inglaterra, Irlanda y Holanda. Marat adquiere un saber enciclopédico. Su obra principal «Del hombre y de los principios y de las leyes de la influencia del alma sobre el cuerpo y del cuerpo sobre el alma» se publica en 1773. Un año más tarde aparece en Londres el escrito revolucionario «Las cadenas de la esclavitud». En esta obra Marat analiza las condiciones socio-económicas del estado monárquico-absoluto y las fuerzas políticas que lo apoyan. Estas son: la aristocracia, el clero y el ejército. Víctima de este sistema es el pueblo, las masas oprimidas de la ciudad y el campo. Para romper las cadenas de la esclavitud, el pueblo debe sublevarse (teoría de la necesidad de la violencia). Ya que el pueblo está a menudo dividido, necesita organizarse y tener jefes que lo dirijan hacia la conquista del poder (estas afirmaciones son pronunciadas por el loco que hace la parte de Marat en la obra de Weiss).

La burguesía, es decir, la parte de los financieros, armadores, especuladores, grandes comerciantes, está vista por él como sostenedora del poder monárquico, y, por tanto, debe ser combatida.

La Academia Francesa, no obstante su fama de estudioso, apreciado por Goethe y Franklin, se le muestra siempre hostil. Desde 1789 Marat publica en París los periódicos «Publiciste Parisien», «Ami du peuple» y a finales de 1792 el «Journal de la République française».

Se hace portavoz del Cuarto Estado de los «sans-culottes» de los pobres en las ciudades y en los campos. Diversas veces es tachado de anárquico por los reformistas más moderados.

Se supone que su enfermedad de la piel la contrajo cuando, en cierta ocasión, tuvo que esconderse durante varias semanas en una cloaca. En 1792, durante un juicio, se le absuelve de la acusación de agitador y es llevado en triunfo y colmado de honores, siendo elegido diputado en la Convención. Presidente del círculo de los Jacobinos, junto a Robespierre, contribuye de manera decisiva a la derrota de los Girondinos. Sin embargo, Marat no pertenece a la ex-



trema izquierda, formada por el grupo de los «Enragés», entre los cuales se encuentra también el ex fraile Jacques Roux, denominado «el cura rojo».

La enfermedad de la piel progresa: Marat, semi-paralizado, está obligado a permanecer en casa, donde pasa la mayor parte del día en una bañera, para curarse con agua sulfurosa. A pesar de la enfermedad sigue mandando mensajes a la Convención. Para no perder tiempo hace instalar sobre la bañera un escritorio, con tintero, papel y pluma.

Y es precisamente en la bañera donde el 13 de julio de 1793 Carlota Corday le mata con un cuchillo. Al día siguiente, cuarto aniversario de la toma de la Bastilla, Marat es enterrado en el Panteón. Marat representa al revolucionario moderno por su dinamismo, por su amor por el pueblo, por sus ideas programáticas que se basan en la teoría de la revolución y en un nuevo orden social.

Todo va mejor con Coca-Cola

Siempre refrescante. Coca-Cola tiene el sabor que nunca cansa.

Coca-Cola tras Coca-Cola tras Coca-Cola.



Embotellada por el Concesionario de Coca-Cola.

El Marqués de Sade



Donatien Alphonse François, Marqués de Sade, nace en París el 2 de junio de 1740.

Pertenece a la vieja nobleza provenzal. Por parte de madre, Marie Eléonore, está emparentado con la nueva rama de la Casa de Borbón. La educación de Sade es confiada en un primer momento a su tío, abad de Sade de Ebreuil, historiador de gran valía. De 1750 a 1755 asiste al colegio de los Jesuitas «Louis le Grand», de París. Durante un año sigue los cursos en la Escuela de Caballería, recibiendo después el cargo en el regimiento de infantería del rey.

Con el título de capitán de Caballería participa en Alemania en la Guerra de los Siete Años. En mayo de 1763 se casa con Renée-Pélagie de Montreuil, de la que tiene tres hijos.

La esposa, hasta 1790, fecha del divorcio, demuestra un gran cariño por Sade.

En 1763, Sade provoca una serie continuada de escándalos, por los que debe pasar varias

semanas en la cárcel. Sade escapa a Italia llevando consigo a su cuñada, Anna de Launay, y atrayéndose así el odio de su suegra, que hace redactar contra él un mandato de captura. Precisamente Sade es perseguido también en Italia y es capturado y enviado a prisión por el Rey de Cerdeña hasta 1773. A su vuelta a Italia, estallan nuevos escándalos. En 1778 es encarcelado en la Prisión de la fortaleza de Vincennes, donde permanece seis años.

Logra escapar varias veces con la ayuda de su esposa. El 29 de febrero de 1784 es llevado a la Bastilla. Allí comienza a escribir sus obras: «Diálogo entre un sacerdote y un moribundo», «Aline y Calcour», «Cuentos y fábulas» y la primera «Justine»...

Sade es enviado la primera vez a Charenton en 1789. Queda, sin embargo, en libertad el 2 de abril de 1790 por decreto de la Convención como «mártir olvidado del arbitrio monárquico». A partir de este momento Sade abraza la causa revolucionaria, ya que bajo «l'ancien régime» había transcurrido la mayor parte de su vida en la prisión.

Sin dinero, se ve obligado a ganarse la vida trabajando como apuntador en el teatro de Versalles (pensemos en las frecuentes intervenciones del Pregonero-apuntador en el «Marat-Sade», de Weiss, cuando la enferma que representa la parte de la Corday olvida las palabras del texto).

Durante la Revolución desarrolla su actividad política como miembro de la «Section des Piques» y se dedica especialmente a las reformas de los hospitales parisinos. En 1792 presenta «L'idée sur la mode de sanction des lois», donde sostiene la tesis de que para cualquier decisión debe ser consultado el pueblo. Adversario de la pena de muerte, dimite de la sección de la que es presidente. Pronuncia, sin embargo, el discurso por la muerte de Marat «Discours aux mânes de Marat et de Le Peletier» y su discurso no es solamente una glorificación de Marat, sino que, además, representa un canto a la virtud, al amor a la Patria y a la libertad. Es posible que este discurso haya sido escrito por Sade también, en último caso, para salvar su vida: precisamente en agosto de 1793 entra en abierta controversia con los miembros de la «Sections des Piques» y el mismo año es arrestado nuevamente. Se supo que en 1791 cuando era oficial de la «garde constitutionnelle», se había relacionado con enemigos de la República.

Transcurre nuevamente muchos meses en diversas cárceles y sólo por casualidad se salva de la guillotina. Después de la muerte de Robespierre, en 1794 alcanza la libertad, que le durará seis años. Pero en 1801 la policía de Napoleón lo hace arrestar nuevamente, no se sabe si a causa de un escrito injurioso contra Napoleón y Josefina o si por la publicación de «Juliette» y de la nueva edición de «Justine» que provocan un gran escándalo. Sade es ingresado en Charenton y todas sus protestas son inútiles, ya que el mismo Napoleón, accediendo también al deseo de los parientes de Sade, confirma la orden de ingreso en el Hospicio de Charenton. El director de la casa de salud, Coulmier, permite a Sade, en los largos años de reclusión, que haga teatro junto a los otros pacientes. A estas representaciones la sociedad parisina asiste con mucho gusto. Sade muere en Charenton el 2 de diciembre de 1814 a la edad de 74 años. Es enterrado en el cementerio de Charenton. Su tumba no lleva nombre alguno. La familia se avergüenza de su recuerdo.

WHISKY DYC

expande por el
mundo la categoría
de un producto
español que
posee todas las



cualidades para ser
considerado como
un excelente whisky:
Vejez, Suavidad,
Aroma, Sabor...

¡Cuando un producto se exporta
es que tiene calidad!



Carlota Corday



Carlota con los diputados girondinos Barbaroux, Louvet, Letion y Du-perret (su amante).

Carlota escribe «Una llamada a los franceses, amigos de las leyes y de la paz».

Animada por sentimientos de venganza, por el bien de su pueblo, sin saberlo su padre, que la cree en Inglaterra, sale para París, a entrevistarse con Marat, y allí llega el 12 de julio de 1793. Solamente en su tercera visita logra acercársele, haciéndole creer que desea denunciar a algunos conspiradores de Normandía. Es el 13 de julio. Carlota apuñala a su víctima con tanta fuerza que con un solo golpe le traspasa el pulmón, la aorta y el corazón.

Un redactor del periódico «Ami du peuple» acude en defensa de Marat y la golpea violentamente con una silla. Carlota se deja arrestar sin oponer resistencia. El 17 de julio de 1793 Carlota Corday sube al patíbulo.

Su gracia y dignidad impresionan tanto al pueblo que éste intenta levantarse contra el verdugo cuando abofetea la cabeza de la degollada. Desmoulins la nombra, de manera entusiasta, «la Judith de la Revolución». La Corday se convierte en un personaje mítico, que no cambia ciertamente el ritmo de la historia, pero que, sin embargo, como figura de la contrarrevolución adquiere un especial significado.

TEXTO DE LA CARTA DE CARLOTA CORDAY

Al señor de Corday D'Armans

Perdón, mi querido padre, por haber dispuesto de mi existencia sin su permiso. He vengado a muchas víctimas inocentes, he prevenido muchos acontecimientos tristes, y cuando el pueblo habra los ojos, estará contento de haberse librado de un tirano. Si he intentado hacerle creer a Vd. que iba a Inglaterra, lo he hecho porque esperaba mantener la incógnita, pero reconozco la imposibilidad de hacerlo. Yo espero que no le atormenten; de todos modos pienso que en Caen encontrará fácilmente a quien le delienda. Yo he nombrado para mi defensa a Gustave Douclot, aunque sé de antemano que su gestión será inútil; es, sin embargo, una cuestión de forma. Adiós querido padre. Le ruego me olvide o, mejor dicho, confío en que esté contento de mi suerte en aras de una causa justa. Abrazo a mi hermana, a quien quiero con todo mi corazón y también a todos mis parientes. No olvide querido padre el verso de Corneille: La ignominia llega con el crimen, no con el patíbulo.

Mañana a las ocho seré ajusticiada. 16 de julio.

CORDAY

Marie-Anne-Charlotte Corday D'Armans, hija de noble familia normanda, biznieta del dramaturgo Corneille, nace en Caen el 27 de agosto de 1768.

Muy culta e interesada por la política, toma bien pronto parte activa en los acontecimientos políticos de sus días. Cuando algunos diputados girondinos, representantes de una corriente republicana moderada, se refugian en Caen para organizar la resistencia contra el radicalismo de Marat, Carlota ya ve en éste al responsable de la ruina de Francia.

No se ha aclarado nunca si el delito cometido por la Corday le había sido impuesto por los girondinos. Muchos hechos, sin embargo, demuestran una estrecha relación de

Desde 1.846
la elegancia española se llama también LOEWE



MADRID <i>Avda. José Antonio, 8 Serrano, 26 Hotel Palace Hotel Castellana Hilton</i>	BARCELONA <i>Paseo de Gracia, 35 y Avda. Generalísimo, 574</i>	BILBAO <i>Gran Vía, 39</i>	VALENCIA <i>Avda. Poeta Querol, 1</i>	GRANADA <i>Hotel Alhambra Palace</i>	LAS PALMAS <i>Hotel Santa Catalina y Hotel Reina Isabel</i>
	SAN SEBASTIAN <i>Miramar, 2</i>	PALMA DE MALLORCA <i>Generalísimo, 14</i>	SEVILLA <i>Plaza Nueva, 17 y Hotel Alfonso XIII</i>	CORDOBA <i>Parador de la Arruzafa</i>	SANTA CRUZ DE TENERIFE <i>Hotel Mencey</i>

SUCURSAL EN LONDRES: 75, Jermyn Street LONDON SW 1.

Edite: Sección de Proyectos
Dirección General de Cultura Popular
y Espectáculos

Imprime: I. G. Magerit, S. A. - Madrid

Maqueta: Pedro Rodríguez

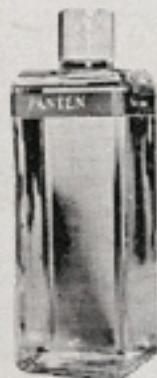
Depósito Legal: M. 16.312 - 1968

le sugerimos dos soluciones para su cabello



Vd. elegirá PANTEN porque:
evita la caída del cabello, proporciona una
acción anticasca e higiene perfecta.

PANTEN



en cualquier edad use diariamente PANTEN

LARIO, S. A., publicidad

Te

TEATROS NACIONALES Y "FESTIVALES DE ESPAÑA"
DIRECCION GENERAL DE CULTURA POPULAR Y ESPECTACULOS
MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO

