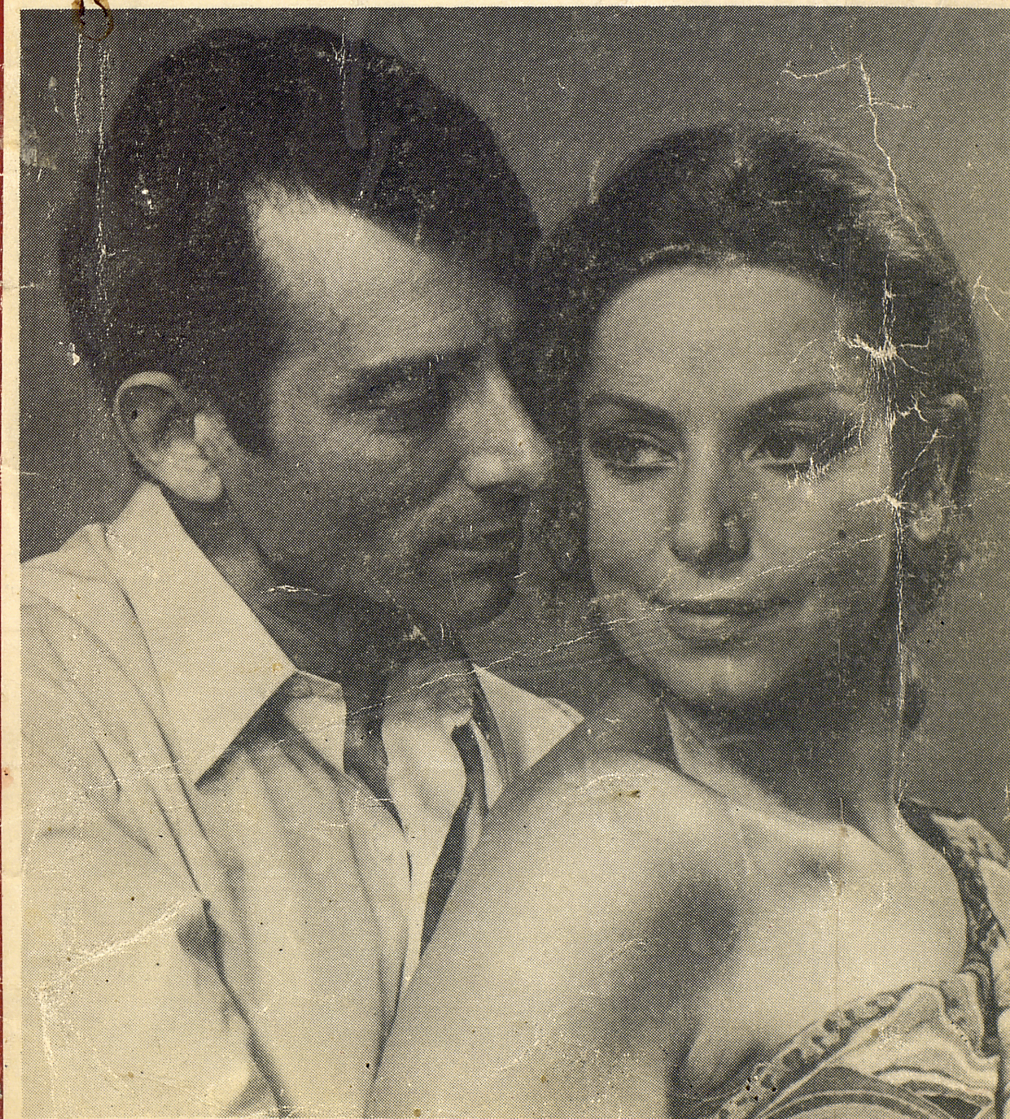


primer acto

LA ESTETICA MODERNA *y las*
nuevas tendencias del teatro

N.º 107
Ptas. 40



«EL CARAQUEÑO» de j.m. martin recuerda

UN AUTOR RECUPERADO

Entrevista con J. MARTIN RECUERDA

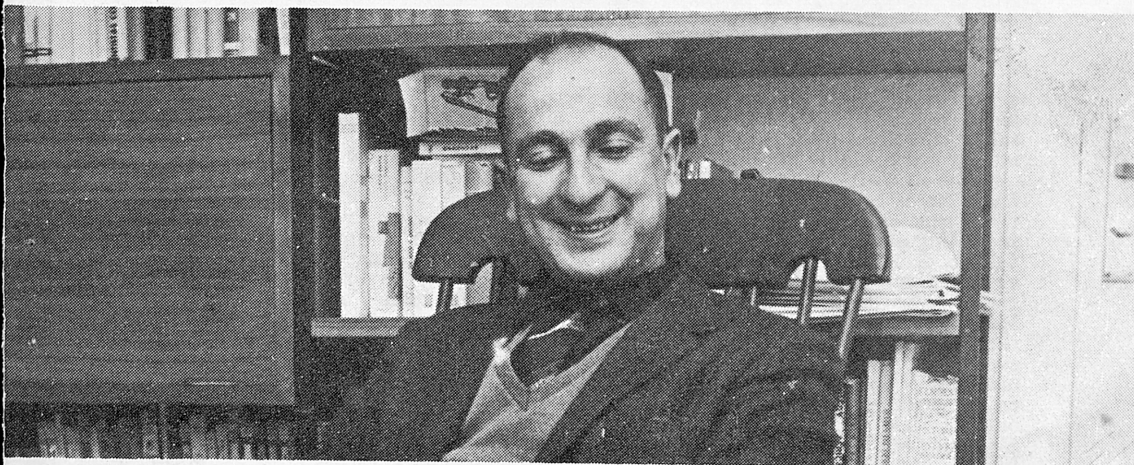
—Martín Recuerda sonó entre los componentes de la perdida «generación realista». Sus obras —pocas— llegan a estrenarse en los escenarios españoles. ¿Qué es lo que queda del sentido de aquella «generación»? ¿Por qué no estrena Martín Recuerda?

—Yo, pidiendo mil perdones, no llamaría «perdida» a esa generación realista, sino, por el contrario, es la menos perdida y la que en realidad suena fuera y dentro de España, aunque hay que aclarar que, en general, la Literatura Española actual no interesa tanto como debiera interesar. Esa generación perdida quizá sea más respetada de los que algunos creen y hasta me atrevería a asegurar que es la única de la que se podrá hablar algún día como representativa de una época. Es un tópico ya esto que voy a decir: Valle-Inclán «sonaba» en su tiempo menos que Benavente. Benavente estrenaba, Valle-Inclán decía que su teatro «era de una sola noche». El fenómeno de los que estrenan y de los que no estrenan se rastrea desde largo en España. Sería interesantísimo estudiar este fenómeno.

Cuando yo visité Estados Unidos me encontré con la sorpresa de que los nombres de esta generación eran allí conocidos. Quizá sean los únicos testigos fieles de una España que se desea conocer a través de las voces sinceras de sus escritores. Yo creo que son los únicos que despiertan una curiosidad.

Para mí, esa generación es, tal vez, la única limpia y no perdida, por la sencilla razón de su pureza, de su digna ambición y de su casticismo. Es una generación que aporta al teatro un deseo de reflejar a la tierra y al hombre español, a veces, con un sentido casi metafísico, con toda la amplitud que lo metafísico implica. Junto a este sentido de hondura metafísica, cabe también la virtud a esta generación, de haberse querido separar de toda influencia extranjera, para contar algún día con una personalidad propia. Esto no quiere decir que por ser localista se quede encerrada en la localidad, sino, por el contrario, su amplitud es mucha y puede que alcance universalidad. Ya dijo Angel Ganivet que sólo del ahondamiento en la tierra de cada cual surge la universalidad. Localistas son Arthur Miller y Valle-Inclán. Su localismo tiene tanta fuerza como para haberse impuesto en el mundo y hasta para convertirse las obras de estos autores en espectáculos totales. La gente hoy día le da una importancia desorbitada a esto del teatro-espectáculo, yo creo que no hay más espectáculo que ver al Hombre en un escenario, sea como sea la forma que el dramaturgo utilice para que este hombre se vea.

Me preguntas que ¿qué es lo que queda del sentido de la perdida generación realista? Te respondo que queda «todo» y que lo que esta generación ha dado y está dando en la mayor de las luchas es una prueba pequeña de lo que aún dará. Si, por las causas que todos sabemos, parece una generación que se pierde, no lo creas, quien más y quien menos busca respirar en el extranjero y tiene algunas obras traducidas y hasta en vías de estrenar, pero si un país como el nuestro, indiferente al teatro, no ayuda a sus dramaturgos más señalados, sino, por el contrario, intenta ahogarlos de varias maneras, cada vez que surgen en un escenario, el dramaturgo carece de la fuerza necesaria para su lanzamiento, por sí sólo, a un plano internacional. Por otra parte, el camino dentro del país se le hace más difícil y hay que buscar siempre una salida oportuna que deje respirar en nuestros escenarios. ¿Sabes la de horas y días que representa esta búsqueda? ¿Sabes la de sacrificios que hay que ir haciendo para al mismo tiempo poder vivir...?



Somos dramaturgos que vamos en contra de la corriente, porque tenemos conciencia de nuestra misión, y nuestra misión es la de reflejar a España tal como la vemos, sin contar las anécdotas de los diarios o las revistas madrileñas que tanta gracia le hacen al público de Madrid y de provincias.

Me preguntas también que por qué no estreno. Te referirás a que porqué no estreno con frecuencia. Te respondo a tu pregunta con estas cuatro: a) porque es la verdad que mi pensamiento no se encuentra en entera libertad para expresarse. Buscar una solución a esta expresión es una tortura, una mortificación lenta, de muchísimos días. Podría seguir otros caminos, bastante fáciles, pero tengo una naturaleza que no sabe traicionarse. b) Porque hay siempre una serie de gente adherida al espectáculo teatral que, si no halagas las ideas de ellos, están dispuesto a destrozarte vivo, ya pudieran ser tus obras mejores que las de Eurípides. Ellos te destruyen en un día la labor de años y, claro, te quitan el pan. El pan que pueda ayudarte a seguir por el camino del teatro. c) Porque hay un público encarrilado hacia una dramática falsa y cómoda; público que rechaza lo que va por lado fácil. Problema gravísimo que supone muchas páginas de explicación. En esto podemos ver la no evolución de la sociedad y de la cultura española. Ramón J. Sender decía que las obras de Valle-Inclán no resisten a la representación por ser ásperas y ofensivas. El gran novelista español se equivocaba al enjuiciar así las obras de Valle-Inclán, ya que la causa de «no resistir» estaba en aquel público totalmente educado a lo benaventino, aunque en nuestro tiempo, las causas de la no educación radican en problemas más profundos que los que un dramaturgo tipo Benavente podía decir desde unas tablas. d) Porque la endeblez espiritual y económica de cualquier empresa española te limita enseguida el sentido de tu propia creación dramática. Puedo jurarte que yo, en el tiempo que contesto a tus preguntas, tengo varias peticiones de compañías, algunas con teatros y fechas fijadas, y créeme, intento satisfacerlas en lo que puedo, pero qué difícilmente, porque supone romper con tu propio mundo de autor, ya que a lo que están acostumbradas es a hacer un género dramático de la más débil calidad. Me pregunto si yo seré el culpable por no hacer un teatro a medida de las compañías que me piden obras. He de confesar que, a veces, doy toda la razón al Lope de Vega trivial, al de las mismas situaciones y a) de los mismos tipos siempre, y doy toda la razón al Alfonso Paso de nuestros días. A veces llego a creer que la vitalidad, la fecundidad y la manera de hacer de Alfonso Paso es la única posible en nuestro tiempo. Pero volvemos a incurrir en el problema: la raíz del mal parte de unos hilos más profundos.

Me planteo por estos días, con bastante preocupación, si no habría que escribir siguiendo esta línea de teatro fácil, superficial, derechista, madrileñista, inmovilista en su técnica. Estoy llegando a la conclusión que éste es el único teatro que nuestro público entiende. Sé que esto sería, estéticamente, quedarse estancado, y espiritualmente, quizá, la destrucción de toda ambición dramática. Algunas veces pienso que, tal vez, nos falte humildad, porque queramos o no, la conclusión de toda dramática española eficaz es llegar a este teatro que llaman, la mayoría de los intelectuales de U. S. A. «teatro español para andar por casa». A esta triste realidad estoy llegando o luchando conmigo mismo por no caer en ella, pero sintiendo la necesidad de abarcarla. A esta triste realidad nos están conduciendo, pero qué necesaria realidad si se quiere tener un contacto asiduo con el público. Conducirlo a estas alturas, después de muchos años arrastrando la lacra de sus pobres vuelos estéticos, sería imposible. ➔

—¿Martín Recuerda es fecundo como autor teatral? ¿Existen otras razones de tipo objetivo, que están en el ánimo de todos, que te impide estrenar o abordar ciertos argumentos en tu teatro?

—Aún no puedo saber si soy fecundo o no. He recibido poquísimos alientos de unos y otros, y cada vez escribo con más terror, pero lo terrible es que, burla burlando, tengo la necesidad de seguir escribiendo, aunque no hay casi nada en el mundo que me cause más miedo que enfrentarme con una obra. Cuando sé que voy a escribir paso muchos días como huyendo de mí mismo. También mis exigencias, consiga o no las obras, son cada día mayores. En lo que llama Antonio Buero «ramiar las obras» me paso meses, en escribirlas suelo tardar menos. No soy valiente al enfrentarme con ellas, pero creo que la culpa la tiene el pánico que me ha creado el ambiente. Aún no se distinguir si este ambiente es sincero o está vendido a intereses bastardos. Me auto-analizo demasiado para saberlo bien. Pero no te quepa duda que las razones que están en el ánimo de todos son las culpables. Cada vez que analizo un tema que forme seriamente parte de la colectividad actual española te expones a ser vapuleado por todos. Me dice Rodríguez Méndez —ese gran autor de la generación realista a que nos referimos—, en una reciente carta, que «procuran por todos los medios poner en nuestro espíritu la incredulidad». ¿Seremos nosotros los equivocados o será que es demasiado hipócrita y miserable la sociedad en que vivimos? Sigue diciéndome Rodríguez Méndez en su carta «te aseguro, y el tiempo me da ya la razón, que ni tú, ni Lauro Olmo, ni Antonio Gala, ni yo, ni nadie, hará nada dentro del tinglado *normal* del teatro actual. Nosotros tenemos que meternos en nuestra barraca. Lo demás es pordiosear y recibir burlas, humillaciones y sarcasmos».

Une a estas razones las que te contaría una persona como yo, que se tiene que ganar la vida dando clases en Universidades de los Estados Unidos durante largas temporadas, y otras veces, antes de conocer el hermosísimo país U. S. A., dando clases en Institutos españoles, pagadas con limosnas. ¿Se puede tener fecundidad de esta manera? Además, has un recuento de las obras que tienen estrenadas los grandes autores de cualquier país. ¿Llegarán a siete las obras de Arthur Miller, en casi veinte años que lo estamos oyendo sonar? Yo, en esto, digo como Antonio Buero: «Una obra necesita para su creación de un año a dos.» Y añádase la agravante de que escribir en nuestro país es llorar, como Larra decía.

—En este momento, y teniendo en cuenta las circunstancias presentes, ¿en qué línea de autor teatral te consideras incluido?

—Creo que una que sea muy española y que, en el fondo y en la forma, respire iberismo por todas partes. El iberismo creo que es la dominación más exacta con que debe designarse al grupo realista, en apariencia perdido. El iberismo, porque la mayor parte de nuestro teatro es violento, desgarrado, cruel, satírico, encerrado muy en sí mismo, orgulloso, vociferante. Piel de toro al rojo vivo, surgido de la tierra en que hemos nacido. Para mí el iberismo es una línea que quiere enlazar con toda una tradición, quizá mal llamada realista. Hace mucho tiempo aprendí que el español, cuando quiere hacer realismo, ahonda tanto que, sin querer, está idealizando todo, porque llega la raíz del alma humana. Es ese realismo-idealismo que Dámaso Alonso descubrió en una buena parte de nuestra Literatura y que se observa en cualquier manifestación externa auténtica del arte hispano. No puedo escribir de otra forma sin tener presente toda una tradición española donde se mezclan tantos contrastes y tanta riqueza espiritual.

—¿Ha influido sobre ti el tiempo pasado fuera del país? ¿Ha cambiado en ti los lazos o raíces que te unieron e incluyeron en la llamada «generación realista» del teatro español de posguerra?

—Pregunta difícil. En principio creo que ha sido negativo, por la sencilla razón de que tengo que seguir escribiendo para nuestro público. Si nuestro público estuviera preparado, entonces mi obra quizá se hubiera enriquecido, porque no cabe duda que el contacto que he tenido con los Estados Unidos, verdaderamente escalofriante, me ha proporcionado un deseo de ampliar el sentido de mis temas, es decir, hacer la posible humanidad que respire un teatro de mayor amplitud. No cabe duda que lo humano español, enraizado con lo humano de otras razas, hubiera dado un fruto bastante fructífero y un giro, tal vez, a la dramática española. Si se entendiera en España el teatro que se sale del madrileñismo anecdótico, yo hubiera intentado escribir otra clase de obras, sin dejar jamás el sentido de lo ibérico. Entre manos he tenido una

tituada «Patricia y su criada negra». Trata de una española de la burguesía madrileña y una negra norteamericana enamoradas del mismo hombre, las cuales llegan a odiarse y hermanarse, al comprender que son exactamente iguales ante el odio y el amor.

No cabe duda que el contacto con los Estados Unidos y las diversas razas que tiene este país ha producido un fuerte choque en mi espíritu. Un choque que me ha hecho meditar mucho, pero soy español, y nuestros escenarios requieren cosas bastante pobres. Esta es nuestra triste realidad. Mi país me tiene, que ayudar a salir. Me entenderían muchísimo menos si, de pronto, surgieran obras como «Patricia». Estrenarlas o procurar estrenarlas en países hispanoamericanos no sé hasta qué punto daría resultado. «El caraqueño» ha sido escrito en Estados Unidos, y creo que revela esta lucha a la que me refiero. La reapertura del teatro Alexis, de Barcelona, ha sido testigo de este experimento sin terminar aún.

—¿Cómo ve Martín Recuerda el teatro español en este momento? ¿Existe crisis de teatro o crisis de autores? ¿Por qué no estrenan los jóvenes autores? ¿Existen?

—Bastante mal: ahogan a los que pueden hacer algo y ensalzan a los que no hacen nada de importancia. La temporada 1968-69, en Madrid, no ha podido ser más desastrosa. El teatro de Cámara Nacional ha querido presentar obras y estilos extranjeros hechos con una gran pobreza, salvo la excepción de Marat-Sade. Ha sido un dinero gastado inútilmente. Hasta los extremistas acabaron aburriéndose. Los teatros comerciales han ofrecido obras de verdadera vergüenza, que se han hecho centenarias. La mayor parte de ellas han logrado llegar a las doscientas y trescientas representaciones, aparte del procedimiento de los vales del cincuenta por ciento, por la propaganda que se han hecho, gratuita, en el suplemento dominguero del ABC, lograda por lazos de compadreo.

Hay voces de jóvenes autores que claman por ahí un lugar en el teatro, pero hasta que no se experimenten, por procedimientos legales, no puedo opinar. La honradez o no honradez con que se valen unos y otros en el teatro es algo que, quieran o no, está siempre en la puerta de la calle.

—El público de Barcelona ha visto «El caraqueño». Tal vez, en el resto del país no se vea. A Martín Recuerda se le conoce, últimamente, por «Como las secas cañas del camino», puesta en TVE, y algo más. ¿Cómo si tus obras interesan a un público tan amplio y heterogéneo como es el de televisión, no se representan?

—Creo que esta pregunta queda casi aclarada por todo lo dicho anteriormente. Te diré, sin embargo, que «Como las secas cañas del camino» ha sido un éxito por la gracia popular y española de la misma. Hemos recibido muchas cartas de toda España, unas en pro y otras en contra. Tengo testimonios fidedignos de que la obra ha calado en el alma de la gente sencilla. Han surgido incluso chistes entre los pueblos españoles en alusión a la obra. Así, pues, el pueblo ha quedado agradecido, sin embargo, la crítica oficial me ha atacado de una manera furibunda, como ocurre casi siempre que estreno, y me ha querido hacer creer que la obra es malísima. En mi propia tierra, en Granada, se escribieron cuatro artículos, en los periódicos locales, insultándome.

En los días que todo Madrid hablaba de los escándalos producidos por la obra, Alfonso Paso me dijo: «No te quepa duda, has cogido entre tus manos el mayor sentir de la tragicomedia española. Has retratado a España como ésta es y como ella no quiere verse.» Creo que Alfonso Paso, con sus palabras, daba en la clave del por qué no estreno con frecuencia, del por qué de toda esta entrevista que estamos haciendo, del por qué de toda esa generación realista perdida, pero vivita y coleando», por citarte un pregón malagueño. Los demás son los que mienten, los que traicionan, los que hundien todo brote de arte auténtico. Por este camino hemos llegado... «donde hemos llegado». Y, en conclusión, ¿sabes lo que ocurre? Pues te diré; que los jefes de programación de Televisión Española, muy discretamente, me dan de lado y yo tengo que marcharme otra vez a los Estados Unidos, entre la mayor de las soledades y el desarraigo, a seguir haciendo España, explicando en aquellas Universidades la grandeza de nuestra Historia Literaria. ¿Y sabes lo que ocurre también? Te diré que «Como las secas cañas del camino», al igual que otras obras mías, se han muerto de risa en los despachos de los empresarios españoles, porque son obras que no mienten. Necesitamos, a la fuerza, la mentira para poder continuar en un mundo de tanta decadencia espiritual y cultural como es el de la escena española de nuestros días.

(Entrevista realizada por SANTIAGO DE LAS HERAS)

MANIFIESTO DE «EL CARAQUEÑO» o la deshumanización de un hombre de España

«El caraqueño» fue estrenado, de una manera casi improvisada, la tarde del 25 de diciembre de 1968 en el teatro de bolsillo «Alexis», de Barcelona, reabierto, después de su etapa burguesa, gracias al tesón de Carmen de Lirio, la famosa vedette española de los años duros de la posguerra. Nadie podrá agradecer lo bastante a Carmen de Lirio el hecho de que las puertas del teatro burgués de La Rambla de Cataluña hayan sido abiertas con una obra mía, que, como todos sabemos, ofrecía grandes riesgos. Carmen pudo haber elegido para su debut, no menos arriesgado, como actriz dramática, una obra catalanista o vodellesca, o una preciosa traducción rosa que tan amablemente es recibida por gran parte de la crítica catalana, o hasta alguna obra original y graciosamente donada por alguno de estos críticos, que nunca faltaron a Carmen estas ofertas. Pero no fue así: Carmen eligió «El caraqueño» porque le gustó la obra y porque se sintió muy dentro de la protagonista de la misma. Como «La Paula», protagonista femenina de «El caraqueño», dice: «Yo soy la ley». También lo dijo Carmen algún día, allá por los años cincuenta y tantos, a algún poderoso político español, cerrándole la puerta de su camerino. Este hecho, unido a cierta leyenda, es algo que parece que nadie ha perdonado a Carmen. Creo que la burguesía catalana, o al menos cierta parte de ella, van al teatro «Alexis» a ver si fracasa o triunfa aquella mujer hermosísima, llamada Carmen de Lirio, que un día enloqueció y dio mucho que hablar a media Barcelona. A juicio de cierto sector de la crítica comprometida y burguesa catalana, Carmen falla como actriz dramática. A mi juicio, Carmen no falla; por el contrario, se ha revelado con un poderoso temperamento dramático, con una gracia y duende personalísimos. Es verdad que no tendrá la perfección de una actriz que haya estado toda la vida sirviendo sus menesteres; pero sí mayor encanto, personalidad y originalidad que muchas que se estiman famosas en este país. Al menos, sin el amaneramiento extranjero de las famosas. Así, tan española como brava, ha salido a las tablas. Yo invito a los autores de mi generación a que pongan cuidado en lo que digo y envíen a la nueva y española actriz sus obras.

Parece un poco extraño este artículo, ya que en vez de hablar primero de la obra empecé por hacer justicia a una actriz, que por las circunstancias antedichas no se le ha hecho justicia.

¿Qué país, qué marcos forzadas nos imponen. ¿Qué dirían los países civilizados de esta cuestión? Señores: un carpintero o albañil no puede llegar jamás a presidente de estado. ¿Qué harías de apollitados pensamientos de los siglos pasados.

Otra cosa ha sido «El caraqueño» representado en el pequeño teatro «Alexis». Algún crítico de periódico comprometido ha pedido, casi a voces, la rehabilitación del teatro amable y vodellesco para la burguesía, ante las barbaridades que se dicen en «El caraqueño». El protagonista de mi obra ha venido a su país natal, a España, entre otras cosas, a tirar el dinero que le sobra de lo ganado en América, y a prometerse, en principio, no luchar jamás por mendrugos de pan. Se rebeló cuando niño con el modesto empleo de aprendiz de una tienda de telas y esto parece que también ha enfadado mucho a cierto crítico, muy religioso por añadidura, que parece defender desde su periódico los intereses de todas las tiendas y fábricas de tejidos catalanes.

EL FONDO DE «EL CARAQUEÑO»

Pero entremos, primero, en el fondo de lo que yo creo que es la obra, para después hacer un somero análisis de lo que también creo que es la forma:

En «El caraqueño» podemos apreciar dos fuerzas antagónicas: la representación de una España tradicionalista a través de la figura de Gabriel, el padre del caraqueño. Gabriel es el hombre que se resigna, que acepta una tradición, que es feliz en su inmovilismo, que apenas admite el progreso. Su actitud de vencido, intenta justificarla a cada paso. Es quizá el tipo más equilibrado y también más humanizado de la obra, viviendo feliz en su servidumbre. Las fuerzas opuestas la representan el Emilio y la Paula. Los dos personajes, deshumanizados, en primer lugar, por una tierra que fue deshaciéndose lentamente, hasta ser aplastados por la ambición del dinero, la falta de ideales y la brutal creencia en la materia que América les fue dando, cosa corrientísima en el mundo actual. Los dos personajes intentan comprenderse. Humanamente comprenderse, llegando, en todo momento, a la desconianza, aun en aquellos momentos que puede asomar en ellos la ternura, la piedad

Como las secas cañas del camino,
estrenada en TVE.



y hasta el amor. Quizá estén perdidos para siempre. Quizá intenten rehabilitarse. El drama comienza cuando termina la obra con los dos «quizá» anteriormente expuestos. El Emilio intentará humanizarse, irremediablemente humanizarse sin saberlo bien, porque el Emilio no es un personaje intelectual. La Paula irá más allá: se perderá en el país, no aceptará nada de los demás, pero vivirá alerta a los menesteres de los suyos, buscando la causa de la ruina de cierto sector de una España vencida. Idea de vencimiento que quizá sea la que purifique a la Paula para su conducta a seguir «alerta y en el olvido». Idea de vencimiento que sus ojos ven palpable ante la feroz muerte de Gabriel, el padre, como se ha dicho, del caraqueño. Esta actitud de la Paula será dicha en el epílogo de la obra: «No se salva nadie con dinero. Nos salvamos en nuestro país luchando.» Y a luchar se quedó. «Esta decisión la tomó al presenciar el suicidio de mi padre», dirá Emilio, el caraqueño.

Me pregunto si «El caraqueño» es un teatro que enraíce de nuevo en lo social. Creo que no. Creo que «El caraqueño» se aleja del drama social español que le antecede, para entrar en una dramática individualista, donde el hombre se deshumaniza, destruido por una sociedad en la que ha dejado de creer. Tampoco llega por este camino al teatro —ya bastante pasado— de la incomunicabilidad o del absurdo. «El caraqueño»

se sitúa ante caminos dolorosamente palpables, intentando ofrecer la búsqueda angustiada de otras luces dramáticas. No cabe duda que esta búsqueda está amparada por aquella dramática española arrancada del terruño gallego, sólo que en este caso llega arrancada de esa Andalucía la baja que tan preso en sus redes me tiene. Andalucía la baja que ha sufrido para mí un fuerte choque al enfrentarla con diversos países americanos. «El caraqueño» fue escrito, durante un período de dos años, en Estados Unidos.

Mi verdad o mi equivocación quedan expuestas en el fondo de lo que creo que es esta obra. Me quedo esperando ahora que el tiempo nos vaya diciendo.

LA FORMA DE LA OBRA

La obra, a veces, deja su realismo, para penetrar en fases granguñolescas, que algunos pueden tildar de fases cercanas al melodrama. Pero «El caraqueño» es, en su forma, como un tosco cartelón donde se explica el episodio de un crimen: el de la España servil, pintado si se quiere con burdos colores; a modo de esos cartelones que suelen llevar algunos hombres todavía por pueblos españoles, esos hombres que vemos en-

tre mendigos y juglares y que con un puntal explican los diversos cuadros de una historia criminal.

En la obra es verdad que existe un inframundo, o mejor dicho, los mundos de la obra son tenebrosos y aparentemente de los llamados negativos, se acumulan quizá excesivamente y la obra resulta «incómoda», como decía un pulcro crítico catalán; pero era mi deseo que resultara así: incómoda. Entra en el campo del drama tenebrista. El mundo que vivo, me ha hecho ver este ambiente. Por otra parte, sigue siendo ibérica en cuanto nos vemos en espejo «cóncavo», cosa que no quiere reconocerse. En seguida los españoles desvirtuamos la realidad del espejo cóncavo con la impronta del serial o algo por el estilo. Es muy cómodo adoptar así porque sí esta postura. Yo, como Rodríguez Méndez y tantos otros, pido que si existen actualmente magníficas campañas teatrales renovadoras, que se renueve también a cierta parte de la plantilla crítica oficial, porque parece estar vendida a unas ideas viejísimas de una España que ya no existe. Todo movimiento ha exigido una natural evolución. Algunos se quedaron bastante estancados. Sobre lo que digo, cierto crítico catalán ha llegado a decir que el melodrama en «El caraqueño» es disculpable, ya que la mayor parte de las obras de Miller, Williams, Shakespeare y los trágicos griegos también son melodramáticas. No puede creerse en una crítica semejante que diga estas cosas. No tiene rigor científico y por lo tanto no puede aceptarse.

Es de risa que para satisfacer a grupos de incipientes se tenga que adoptar, en cuanto a la forma, las fórmulas del Living Theatre o de los cantos y bailes germánicos. Nada de esto tiene vigencia si no existe un auténtico tratado del hombre. Lo que digo es tan viejo como el mundo. En esta ocasión me ha tocado ver al caraqueño deshumanizado por un nacimiento cruel, por una niñez cruel, por un exilio cruel, y por un regreso al país natal más cruel aún. El caraqueño no se adapta, al regresar, a la tradición de los suyos y a sus miserias. El caraqueño, como dije, no es un intelectual que piensa. Es un hombre del pueblo deshecho, que constantemente desconfía hasta de su sombra, pero que al mismo tiempo sabe pisar la dudosa luz de la piedad y del amor. Está muy lejos de lo social, de todo sentido de revolución —en la que parece no creer— y tampoco quiere llegar al absurdo y al vacío. El caraqueño quiere, con afán casi desmedido, «conocer» para justificar actitudes humanas. En este punto está este tipo y este teatro, muy de España, y muy queriéndose alejar de todo «ismo», para lanzarse a la búsqueda de lo que sea España, en sus ideas y sentimientos, y, cómo no, en sus fórmulas estructurales.

«El caraqueño» nació en Andalucía la baja, y se prolonga como una doloroso quejido de cante jondo. Su estructuralismo es éste: el tenso quejido de lo que el cante jondo vino a decirnos.

Es tan rancio como este cante y tan avanzado como para seguir alerta y fiel al mismo cante. Es la España ibérica que no muere.

Sé que todo lo que digo indignará a muchos, pero eso es lo que quiero: que se indignen y me discutan. Creo que debemos iniciar el diálogo sin tener en cuenta elucubraciones y supuestos aprendidos, pongo por ejemplo, en la escuela de Piscator. Hay que dejarse de Piscator, de Pinter, de Weiss, de Brecht, del Living Theatre y lanzarse como fieras a la búsqueda de nuestras estructuras dramáticas y de nuestra verdadera idiosincrasia, ahondando en «la piel de toro» y sufriendo por ella.

EL MONTAJE DE «EL CARAQUEÑO»

Dirigi yo mismo la obra por verdadera necesidad. Tuve que usar otra máxima española que nos caracteriza: la improvisación, muy en contra de mi voluntad. Se reinauguraba el teatro «Alexis» y todo era un verdadero desastre: carpinteros, albañiles, tapizadores, pintores, todos trabajaban a la misma vez que nosotros montábamos la obra. Me habían ofrecido luces necesarias. El día antes del estreno, estaban descompuestos hasta los hilos del cuadro de mandos de las luces. No había nada de nada: ni bocetistas que hiciera un boceto, ni proyectores, etc., etc. Puse cuatro cacerolas de luz, inventé una especie de decorado sobre un boceto sin estudio que hizo el primer actor, Francisco Vals. Por otra parte, tuvimos que acoplar la obra a las exigencias de un escenario de seis metros de largo por tres de ancho. Todo lo que imaginé intenté: retirar la obra, etc., etc., pero estaba ante unas tablas, y como éstas sean, las acepté. Luché con lo que tuve. Muchos millones se han gastado por otros lados para que no resultara nada. Aquí resultó «El caraqueño» sobre las tablas con una gana enorme de pelea, vociferante. Benditos sean los gritos ibéricos del vociferante caraqueño. A ver si ya de una vez se quedan sordos los oídos de la crítica comprometida y burguesa y los de esas señoras gordas que van al Alexis, al Moratin, al Windsor, al Lara o al Bellas Artes a que les halaguen los oídos después de tomar el té a las seis de la tarde.

Cosa muy curiosa fue el estreno: se estuvo retrasando varios días. La crítica y el público se desconcertaron. No se hizo estreno oficial. Es decir, ni fueron los amigos a decir «¡Bravos!», ni los críticos a que los aturdieran los amigos con los «¡bravos!». Entraron unas sesenta personas —el teatro tiene cien localidades y pico—, todos pagaron 150 pesetas. El éxito fue auténtico. Tuve que hablar, pero de verdad. Por la noche pusimos el cartel de no hay billetes. Al otro día vino la crítica oficial a intentar hundirlo todo. No sé si lo habrán hundido o no. La batalla será larga.

José MARTIN RECUERDA

JOSÉ MARTÍN RECUERDA: "ESPAÑA TAL COMO LA VEMOS"

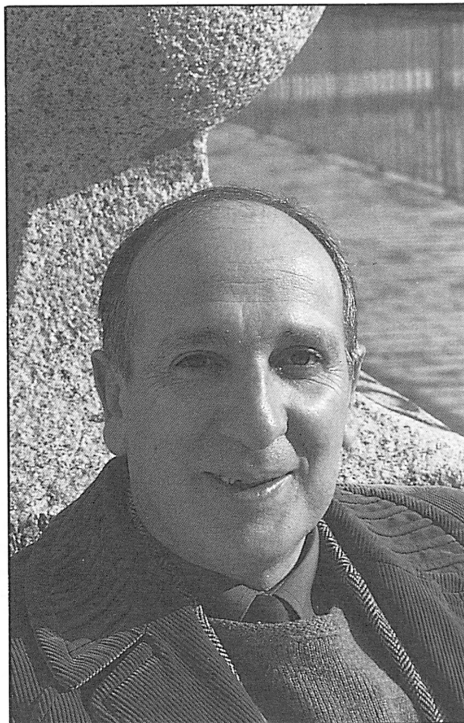
SANTIAGO DE LAS HERAS

Martín Recuerda sonó entre los componentes de la perdida generación realista. Sus obras, pocas, llegan a estrenarse en los escenarios españoles. ¿Qué es lo que queda del sentido de aquella generación? ¿Por qué no estrena Martín Recuerda?

—Yo, pidiendo mil perdones, no llamaría perdida a esa generación realista, sino, por el contrario, es la menos perdida y la que en realidad suena fuera y dentro de España, aunque hay que aclarar que, en general, la literatura española actual no interesa tanto como debiera interesar. Esa generación perdida quizá sea más respetada de lo que algunos creen y hasta me atrevería a asegurar que es la única de la que se podrá hablar algún día como representativa de una época. Es un tópico ya esto que voy a decir: Valle-Inclán sonaba en su tiempo menos que Benavente. Benavente estrenaba, Valle-Inclán decía que su teatro "era de una sola noche". El fenómeno de los que estrenan y de los que no estrenan se rastrea desde largo en España. Sería interesantísimo estudiar este fenómeno.

Cuando yo visité Estados Unidos me encontré con la sorpresa de que los nombres de esta generación eran allí conocidos. Quizás sean los únicos testigos fieles de una España que se desea conocer a través de las voces sinceras de sus escritores. Yo creo que son los únicos que despiertan una curiosidad.

Para mí, esa generación es, tal vez, la única limpia y no perdida, por la sencilla razón de su pureza, de su digna ambición y de su casticismo. Es una generación que aporta al teatro un deseo de reflejar a la tierra y al hombre españoles, a veces, con un sentido casi metafísico, con toda la amplitud que lo metafísico implica. Junto a este sentido de hondura metafísica, cabe también la virtud a esta generación, de haberse querido separar de toda influencia extranjera, para contar algún día con una personalidad propia. Esto no quiere decir que por ser localista se quede encerrada en la localidad, sino, por el contrario, su amplitud es mucha y puede que alcance universalidad. Ya dijo Ángel Ganivet que sólo del ahondamiento en la tierra de cada cual surge la universalidad. Localistas son Arthur Miller y Valle-Inclán. Su localismo tiene tanta fuerza como para haberse impuesto en el mundo y hasta para convertirse las obras de estos autores en espectáculos totales. La gente hoy día le da una importancia desorbitada a esto del teatro-espectáculo, yo creo que no hay más



José Martín Recuerda.
(Foto: Archivo CDT.)

espectáculo que ver al Hombre en un escenario, sea como sea la forma que el dramaturgo utilice para que este hombre se vea.

Me preguntas que ¿qué es lo que queda del sentido de la perdida generación realista? Te respondo que queda todo y que lo que esta generación ha dado y está dando en la mayor de las luchas es una prueba pequeña de lo que aún dará. Si, por las causas que todos sabemos, parece una generación que se pierde, no lo creas, quien más y quien menos busca respirar en el extranjero y tiene algunas obras traducidas y hasta en vías de estrenar, pero si un país como el nuestro, indiferente al teatro, no ayuda a sus dramaturgos más señalados, sino, por el contrario, intenta ahogarlos de varias maneras, cada vez que surgen en un escenario, el dramaturgo carece de la fuerza necesaria para su lanzamiento, por sí sólo, a un plano internacional. Por otra parte, el camino dentro del país se le hace más difícil y hay que buscar siempre una salida oportuna que dejé respirar en nuestros escena-

rios. ¿Sabes la de horas y días que representa esta búsqueda? ¿Sabes la de sacrificios que hay que ir haciendo para al mismo tiempo poder vivir...? Somos dramaturgos que vamos en contra de la corriente, porque tenemos conciencia de nuestra misión, y nuestra misión es la de reflejar a España tal como la vemos sin contar anécdotas de los diarios o las revistas madrileñas que tanta gracia le hacen al público de Madrid y de provincias.

Me preguntas también que por qué no estreno. Te referirás a que por que no estreno con frecuencia. Te respondo a tu pregunta con estas cuatro: a) porque es la verdad que mi pensamiento no se encuentra en entera libertad para expresarse. Buscar una solución a esta expresión es un tortura, una mortificación lenta, de muchísimos días. Podría seguir otros caminos, bastante fáciles, pero tengo una naturaleza que no sabe traicionarse; b) porque hay siempre una serie de gente adherida al espectáculo teatral que, si no halagas las ideas de ellos, están dispuestos a destrozarte vivo, ya pudieran ser tus obras mejores que las de Eurípides. Ellos te destruyen en un día la labor de años y, claro, te quitan el pan. El pan que pueda ayudarte a seguir por el camino del teatro; c) porque hay un público encarrilado hacia una dramática falsa y cómoda; público que rechaza lo que va por el lado fácil. Problema gravísimo que supone muchas páginas de explicación. En esto podemos ver la no evolución de la sociedad y de la cultura española. Ramón J. Sender decía que las obras de Valle-Inclán no resisten a la representación por ser ásperas y ofensivas. El gran novelista español se equivocaba al enjuiciar así las obras de Valle-Inclán, ya que la causa de no resistir estaba en aquel público totalmente educado a lo benaventino, aunque, en nuestro tiempo, las causas de la no educación radican en problemas más profundos que los que un dramaturgo tipo Benavente podía decir desde unas tablas; d) porque la endeblez espiritual y económica de cualquier empresa española te limita en seguida el sentido de tu propia creación dramática. Puedo jurarte que yo en el tiempo que contesto a tus preguntas, tengo varias peticiones de compañías, algunas con teatros y fechas fijadas y créeme, intento satisfacerlas en lo que puedo, pero qué difícilmente, porque supone romper con tu propio mundo de autor, ya que a lo que están acostumbradas es a hacer un género dramático de la más débil calidad. Me pregunto si yo seré el culpable por no hacer un teatro a medida de las compañías que me piden obras. He de confesar que, a veces doy toda la razón al Lope de Vega trivial, al de las mismas situaciones y al de los mismos tipos siempre, y doy toda la razón al Alfonso Paso de nuestros días. A veces llego a creer que la vitalidad, la fecundidad y la manera de hacer de Alfonso Paso es la única posible en nuestro tiempo. Pero volvemos a incurrir en el problema: la raíz del mal parte de unos hilos más profundos.

Me planteo por estos días, con bastante preocupación, si no habría que escribir siguiendo esta línea de teatro fácil, superficial, derechista, madrileñista, inmovilista en su técnica. Estoy llegando a la conclusión que éste es el único teatro que nuestro público entiende. Sé que esto sería, estéticamente, quedarse estancado, y espiritualmente, quizá, la destrucción de toda ambición dramática. Algunas veces pienso, que tal vez, nos falte humildad, porque, quera-

mos o no, la conclusión de toda dramática española eficaz es llegar a este teatro que llaman, la mayoría de los intelectuales de EE.UU., "teatro español para andar por casa". A este "teatro realista" se quiere llegar, o luchando conmigo mismo por no caer en ella, pero sintiendo la necesidad de abarcarla. A esta triste realidad nos están conduciendo, pero que necesitamos realidad, si se quiere tener un contacto asiduo con el público. Conducirlo a estas alturas, después de muchos años arrastrando la lacer de sus pobres vuelos estéticos, sería imposible.

—Martín Recuerda es fecundo como autor teatral? ¿Existen otras razones de tipo objetivo, que están en el ánimo de todos, que le impiden estrenar o abordar ciertos argumentos en un teatro?

—Aún no puedo saber si soy fecundo o no. He recibido poquísimos alientos de unos y otros, y cada vez escribo con más terror, pero lo terrible es que, burla burlando, tengo la necesidad de seguir escribiendo, aunque no hay casi nada en el mundo que me cause más miedo que enfrentarme con una obra. Cuando sé que voy a escribir poco muchos días como cuando de repente me siento. También mis exigencias son altas, no las obras, son cada día mayores. En lo que llama Antonio Buero Rumiar las obras me paso meses, en escribiéndolas suelo tardar meses. No soy valiente al enfrentarme con ellas, pero me siento culpita la gente el pánico que me ha creado el ambiente. Aún no se a distinguir si este ambiente es sincero o está vendido a intereses bastardos. Me autanalicé demasiado para saberlo bien. Pero no te quepa duda que las razones que están en el ánimo de todos son las culpables. Cada vez que analizo un tema que forme seriamente parte de la colectividad actual española te expones a ser vapuleado por todos. Me dice Rodríguez Méndez—ese gran autor de la generación realista a que nos referimos—, en una reciente carta, que "procuran por todos los medios poner en mi obra crítica y actualidad". ¿Seremos nosotros los equivocados o será que es demasiado hipócrita y miserable la sociedad en que vivimos? Sigue diciéndome Rodríguez Méndez en su carta: "En este tiempo me da ya la razón, que ni tú, ni Lauro Olmo, ni Antonio Gala, ni yo, ni nadie, hará nada dentro del tinglado normal del teatro actual. Nosotros tenemos que quedarnos en el barrio barbaresco. Lo demás es pedroses y recibir burlas, humillaciones y sarcasmos.

—Una a estas razones las que te contaría una persona como yo, que se tiene que ganar la vida en estas clases en la Universidad de los Estados Unidos durante largas temporadas, y otras veces, antes de conocer el hermosísimo país norteamericano, dando clases en institutos españoles, pagadas con limosnas. ¿Se puede tener fecundidad de esta manera? Además, haz un recuento de las obras que tienen estrenadas los grandes autores de cualquier país. ¿Llegarán a siete las obras de Arthur Miller, en casi veinte años que lo estamos oyendo sonar? Yo, en esto, digo como Antonio Buero: "Una obra necesita para su creación de un año a dos". Y añábase la agravante de que escribir en nuestro país es lijar, como Lario decía.

—En este momento, y teniendo en cuenta las circunstancias presentes, ¿en qué línea de autor teatral te consideras incluido?

—Creo que una línea es muy española y que, en el fondo y en la forma, respire berlismo por

todas partes. El berlismo creo que es la dominación más exacta con que debe designarse al grupo realista, en apariencia perdido. El berlismo, porque la mayor parte de nuestro teatro es visto, es preparado, cruél, saturado de clichés, muy en sí mismo, orgulloso, vociferante. Piel de toro al rojo vivo, surgido de la tierra en que hemos nacido. Para mí el berlismo es una línea que puede enlazar con toda una tradición, quizá más llamada realista. Hace mucho tiempo aprendí que el español, cuando quiere hacer realismo, aborda tanto que, sin querer, está idealizando todo, porque lleva la raíz de alma humana. Es ese neo-idealismo que Dámaso Alonso descubrió en una buena parte de nuestra literatura y que se observa en cualquier manifestación externa auténtica del arte hispano. No puedo escribir de otra forma sin tener presente toda una tradición española donde se mezclan tonos contrastes y tanta riqueza espiritual.

—¿Ha influido sobre ti el tiempo pasado fuera del país? ¿Ha cambiado en ti los lazos o raíces que te unieron e incluyeron en la llamada generación realista del teatro español de posguerra?

—¿Pregunta difícil. En principio creo que ha sido negativo, por la sencilla razón de que tengo que seguir escribiendo para nuestro público. Si nuestro público estuviera preparado, entonces mi obra quizá se hubiera enriquecido, porque no creo que el contacto que he tenido con los Estados Unidos, verdaderamente escalofriante, me ha proporcionado un deseo de ampliar el sentido de mis temas, es decir, hacer la posible humanidad que respire un teatro de mayor amplitud. No cabe duda que lo humano español, enraizado con lo humano de otras razas, hubiera dado un fruto bastante fructífero y un giro, tal vez, a la dramática española. Si se entendiera en España el teatro que se sale del madreñismo anecdótico, yo hubiera intentado escribir otra clase de obras, sin dejar jamás el sentido de lo bélico. Entre mis temas he tenido una titulación: *Patricia y su criada negra*. Trata de una española de la burguesía madreñista y una negra norteamericana enamoradas del mismo hombre, las cuales llegan a odiarse y permanecer al comprender que son exactamente iguales ante el odio y el amor.

—No cabe duda que el contacto con los Estados Unidos y las diversas razas que tiene este país proporciona un fuerte choque en el teatro. Un choque que me ha hecho meditar mucho, pero soy español, y nuestros escenarios requieren cosas bastante pobres. Esta es nuestra triste realidad. Mi país me tiene que ayudar a no entenderlo mucho menos si, de pronto, surgirían obras como *Patricia*. Estrenarías o procurar estrenarlas en países hispanoamericanos no sé hasta qué punto daría resultado. El caraqueño ha sido escrita en Estados Unidos, y creo que revela este lucha a la que me refiero. La repertura del Teatro Alexis, de Barcelona, ha sido testigo de este experimento sin terminar aún.

—¿Cómo ve Martín Recuerda el teatro español en este momento? ¿Existe crisis de teatro o crisis de autores? ¿Por qué no estrenan los jóvenes autores? ¿Existe un problema?

—Bastante mal. Ahogan a los que pueden hacer algo y ensañan a los que no hacen nada de importancia. La temporada 1968-1969, en Madrid, no ha podido ser más desastrosa. El teatro de nuestra Nacional ha querido presentar obras y estilos extranjeros hechos con un gran

pobreza, salvo la excepción de *Marat-Sade*. Ha sido un dinero gastado inútilmente. Hasta los extremistas acabaron aburriéndose. Los teatros comerciales han perdido el interés y la vergüenza, que se han hecho centenarias. La mayor parte de ellas ha logrado llegar a las docenas y trescientas representaciones, aparte del procedimiento de las ventas del cincuenta por ciento, por la propaganda que se han hecho, gratuita, en el suplemento domingero del ABC, lograda por lazos de compadreo.

—Hay voces de jóvenes autores que claman por ahí un lugar en el teatro pero que no se experimenten, por procedimientos legales, no puedo opinar. La honradez o no honradez con que se valen unos y otros en el teatro es algo que, quieran o no, está siempre en la puerta de la calle.

—El público de Barcelona ha visto *El caraqueño*. Tal vez, en el resto del país no se vea. A Martín Recuerda se le conoce, últimamente, por *Como las secas cañas del camino*, puesta en TVE, y algo más. ¿Cómo si tus obras interesan a un público tan amplio y representáneo como es el de televisión, no se experimenten?

—Creo que esta pregunta queda aclarada por todo lo dicho anteriormente. Te diré, sin embargo, que *Como las secas cañas del camino* ha sido un éxito por la gracia popular y española de la misma. He sido un éxito en todo el teatro Español, unas en pro y otras en contra. Tengo testimonios fidedignos de que la obra ha calado en el alma de la gente sencilla. Han surgido incluso discusiones en los pueblos españoles en alusión a la obra. Así, pues, el pueblo ha quedado agradecido, sin embargo, la crítica oficial me ha atacado de una manera furibunda, como ocurre casi siempre que estrene, y me ha querido hacer creer que la obra es malísima. En mi propia tierra, en Granada, se escribieron cuatro artículos en periódicos locales insultándome.

—En los días que todo Madrid hablaba de los escándalos producidos por la obra, Alfonso Paso me dijo: "No te quepa duda, has cogido entre tus manos el mayor sentir de la tragicomedia española. Has creído en España como esta es y como ella no quiere verse". Creo que Alfonso Paso, con sus palabras, daba en la clave del por qué no estrenen con frecuencia, del por qué, de toda esta entrevista que estamos haciendo, del por qué de toda esta generación realista perdida, pero vivita y coaleando, por citarte un refrán malagueño. Los demás son los que mienten, los que traicionan, los que hunden todo brote de arte que se levanta. Por eso me hemos llegado... donde hemos llegado. Y, en conclusión, ¿sabes lo que ocurre? Pues te diré; que los jefes de programación de Televisión Española, muy discretamente, me dan de lado y lo tengo que marcharme otra vez a los Estados Unidos, entre la mayor de las soledades y el desarraigo, a seguir haciendo España, explicando en aquellas Universidades la grandeza de nuestra historia literaria. ¿Sabes lo que ocurre también? Te diré que *Como las secas cañas del camino*, al igual que otras obras mías, se han muerto de risa en los despachos de los empresarios. Los empresarios se son de lado y no mienten. Necesitamos, a la fuerza, la mentira para poder continuar en un mundo de tanta decadencia espiritual y cultural como es el de la escena española de nuestros días.

"A LORCA Y A MÍ NOS HA SEPARADO UN MILLÓN DE MUERTOS"

JOSE MONLEÓN

Porque yo nací en Granada y desde que tuve uso de razón, Mariana de Pineda está en la tradición granadina. Así, desde niño, no solamente mi madre me cantaba las coplas de Mariana, que a su vez, las cantaban sus antepasados, sino que en los lugares de Granada hay recuerdos de la heroína: la estatua que existe actualmente en la plaza que lleva el nombre de Mariana de Pineda, la tumba de la misma en la Catedral, el lugar de ejecución en las Explanadas del Triunfo, en la calle del Águila, los restos del beaterio donde pasó los últimos días... todo está, unido a las canciones que aprendí de mi madre y que pueden oírse en boca de cualquier granadino, llegó a ejercer en mí una atracción grande y un deseo de saber lo que pudiera haber de histórico o legendario en el famoso personaje.

Estuve bastantes años con deseos de escribir mi visión de Mariana. Investigando en el tema, llegué a plantearme que Mariana en el beaterio de Santa María Egipcíaca —también conocido por mí antes de ser destruido— no estaría sola, sino que con ella tendrían que haber más presas políticas. Supe que en aquel beaterio encerraban a mujeres de política dudosa para ser corregidas en su aspecto moral, ya que, al no tener las autoridades controlada la mayoría de las actitudes políticas de estas mujeres, las encerraban aplicándoles el sambenito de su inmoralidad o de su turbia prostitución. El beaterio estaba en una calle llamada hoy Recogidas. El nombre de la calle me dio la pista. Inventé, entonces, casi por intuición, todo un mundo de presas políticas que vivieran alrededor de Mariana. Quizá también, por causas de la tendencia a la colectividad, como fuente estética, de mi teatro en general.

Estuve investigando varios años sobre la época y posible vida de Mariana, por sentir verdadera necesidad de ello. Entre estas investigaciones di con un libro que me fue muy útil: el de la granadina Antonia Rodrigo, sobre la biografía de Mariana de Pineda, publicada en Alfaguara. Libro de gran rigor crítico e investigador, pero creo recordar que en él no se habla de la existencia de otras recogidas en dicho beaterio. Inventé la historia de cada una de las recogidas, o dictos, o términos populares granadinos arrecogias. Para mí, cualquier arrecogía es tan importante como la misma Mariana de Pineda.

La obra, la empecé a escribir en un pueblo de Alicante, llamado Torre de la Horadada, donde mi amigo Eduardo Cobos Cárdenas me cedió

gentilmente su casa. La continué en Sanlúcar de Barrameda en casa de otro amigo llamado Manuel Aragón y la terminé en un pueblo de California llamado Arcata. A California fue, al azar, don Emilio Orozco Díaz, catedrático de Literatura Española de la Universidad de Granada, a quien yo había enviado la obra mecanografiada y quien, al irse de California, se llevó el manuscrito. Mi sorpresa fue grande cuando don Emilio Orozco me dijo que iba a escribir sobre *Las arrecogias*, además de por lo que le había impresionado, porque había llegado a sus manos un manuscrito del beaterio de Santa María Egipcíaca, de la época de Mariana Pineda, donde se informaba de la entrada y salida de presas y se daba fe, escudamente, de algunas historias parecidas a las inventadas por mí. Me alegré muchísimo, porque casi sin saberlo, estaba ante un teatro documento por una parte, y por otra, ante un teatro que está dentro de lo que yo creo que ha sido mi evolución hacia una dramática que implique, como dice el profesor y crítico, Francisco Ruiz Ramón, una ruptura a través de la violación para obtener la plena realización del hombre. La terminé de escribir el mes de mayo de 1970. La obra surgió a modo de burla, a modo de gran fiesta española, donde la fiesta y la burla surgen de la propia tragedia de la obra.

En resumen, contesto a la pregunta lo siguiente: otra vez Mariana Pineda porque con granadino tenía que rendir homenaje a una heroína liberal de mi tierra, sin tener en cuenta, aunque sí respetando, todo lo que anteriormente, poetas y dramaturgos, habían escrito sobre ella. Y en segundo lugar porque era, de verdadera necesidad, expresar en mi obra, no solamente el sentir de la España de Fernando VII, sino el de muchas épocas históricas de nuestro país.

—¿Qué diferencias y afinidades podrian existir entre Lorca y tú?

—Una crítica objetiva y serena demostraría



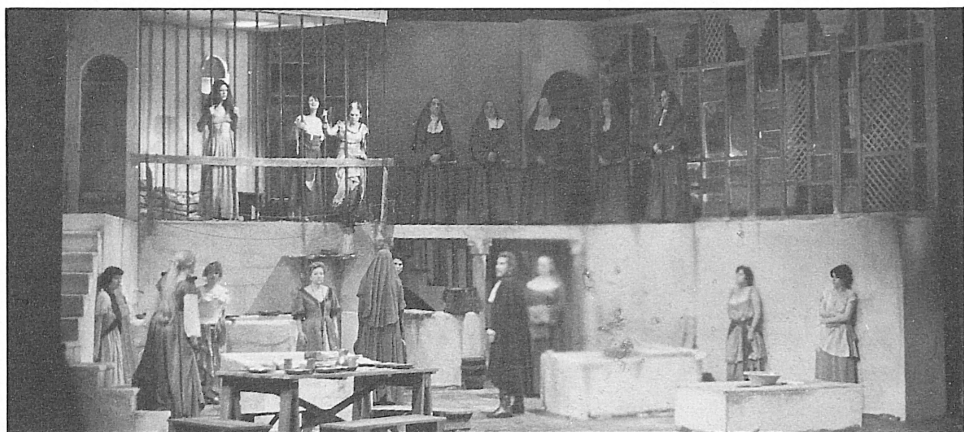
que entre Lorca y yo no existe ninguna afinidad más que la que pueda dar la tierra donde hemos nacido los dos. Ni Lorca ni yo hemos llegado a la capacidad expresiva de esta tierra en dos momentos muy importantes de la historia de España. Ya el profesor don Benigno Vagueró 'El mirlo blanco', deja sentado bien claro que a Lorca y a mí nos ha separado la oleada de sangre del millón de muertos de nuestra guerra civil. Yo he vivido una posguerra y hasta un éxodo casi cruel. He sentido las mayores soledades y angustias teniendo que ganar mi vida en países extranjeros, y con estos condicionamientos he tenido que seguir por un imperativo psíquico-fisiológico que arrastra y envuelve todo mi ser.

—¿Por qué llevas tiempo escribiendo obras y no estrenas?

—Con *Las arrecogias* han surgido muchos proyectos de estreno, así como con otras obras mías, pero ten en cuenta que como no se haga un teatro de cuatro a ocho personajes, evasivo, superficial y gracioso, o dramáticamente retorcido, donde la gente crea que se dicen cosas importantes y todo se quede en tópicos o en agudezas, yo simplemente no voy a hacer. Nuestras angustias empresariales y protectoras son demasiado estrechas. Más creo en un grupo independiente de solera y rigor, que en esta compañía profesional o en el divismo de actores y actrices, por eso, casi estoy por asegurar, que el futuro de nuestro teatro está en la invasión de los grupos independientes jóvenes de más continuidad y disciplina, sobre todo, cuando estos se desmeten de la epidemia mimética que padecemos y se lancen y centren en lo que debe ser un estilo español y un texto español.

Las arrecogias se han traducido a varios idiomas. Hasta ahora hay mucha gente interesada por montar la obra, pero hemos tropezado con dos problemas: la censura y, al parecer, para salvar sus sospechas de la nómina y el montaje de la obra. Hay empresarios que se presentaron a la obra a censurar el año 1971 y nunca la obra ha sido prohibida, sino retenida. Pienso que hace falta el arranque y valentía, que pocos tienen en nuestro país, para llevar una obra así adelante.

En la actualidad se están preparando dos estrenos míos en la fecha que hacemos esta entrevista. Uno lo lleva adelante Antonio Díaz Zamora con el Quart-23 de Valencia. Se trata de mi obra *El engaño*, escrita siguiendo la línea de *Las arrecogias*. El Quart-23, como todos saben es un grupo independiente que se ha profesionalizado. Su calidad es sobradamente reconocida. Antonio Díaz Zamora sobra por un estilo y un texto rítmicamente españoles. Huye de todo mimetismo. A mí, su talento y personalidad me impresionan y confío que su nombre, junto con algunos otros como el de Angel Facio, o Angel Cobo, contribuirá a la invasión renovadora que todos esperamos. Angel Cobo surgió a la dirección de teatro ante la impresión que le produjo la clarividencia del montaje de *Las salvajes* en *Puente San Gil* que hizo él, del teatro español. Yo no iría tan a buscar a Grotowski a Lavelli, o a Víctor García, etc., para que dirijan una obra mía, teniendo aquí a los tres nombres jóvenes que acabo de citar, los cuales, junto con el actor y director José Luis Gómez, o César Oliva, director del T.U. de Murcia, forma-



"Las arrecogías del beaterio de Santa María Egipciaca", de José Martín Recuerda. Teatro de la Comedia de Madrid, 1977. Dirección: Adolfo Marsillach. En la página de la izquierda, portada del número 169 de P. A. (Fotos: Archivo CDT y P.A.)

rían un quinteto de nombres de interés inusitado.

El estreno de Díaz Zamora en Valencia se dará en la nave gótica de un viejo e inhabilitado hospital y se repetirá en lugares semejantes por España, Europa y América. En la obra intervienen cincuenta actores y un montaje de muy diversos planos escénicos. Verdadera lección, esperada por mí, con ansiedad, para octubre próximo. Lección para todo empresario al uso, director y actores. Con la juventud nadie puede. Todo lo demás son achaques de comerciantes y cobardes que no aman ni quieren arriesgar nada por el teatro.

El segundo estreno, o mejor, reestreno, lo está haciendo el joven director de la cátedra Juan del Enzina, de la Universidad de Salamanca. Ángel Cobo, verdadera revelación de este último año. Ángel Cobo ya poseía un rico caudal dramático a través de sus experiencias norteamericanas y europeas. Ha creado un simplísimo y por su misma simplicidad, rico montaje, con una acusada personalidad nada común, de mi obra estrenada el año 1965 en el Teatro Español de Madrid, titulada *¿Quién quiere una copla del Arcipreste de Hita?*, dirigida por Marsillach. Visto, a la larga, aquel montaje ofrecía novedades que después Marsillach, en montajes posteriores, fue perfeccionando, pero también *El Arcipreste* del Español pecaba de un desbordado barroquismo que se imponía de una manera desordenada, por encima del texto que nos dejó la censura, de tal manera que, el texto, quedaba ahogado entre el desordenado barroquismo del montaje que yo, confieso humildemente, no llegué a entender nunca, pues junto a aciertos de Pepe Caballero, como las escenas que tenían acción en plaza y casas de Guadalajara, había desaciertos extraños o simbólicos, como el interior del convento de doña Garoza formado por tres pirámides. También, por mi parte, había cierto amaneramiento en el lenguaje del texto, como tú observaste muy bien en tu crítica, que ahora he corregido en la nueva versión que monta Ángel Cobo, titulada *El Arcipreste de Hita y sus coplas*. Y lo que antes eran cincuenta o sesenta personajes, aun siendo los mismos, en

manos de Ángel Cobo y los alumnos de la cátedra, han quedado en catorce y un solo escenario, tal es la gracia de este montaje. Estos son los milagros de juventud que recorrerá pueblos, ciudades y Universidades, con un montaje puesto al servicio de un texto que pretende darse con toda claridad. Es posible que se vea ahora, lo que no pudo verse en aquellos años 1965-1966. Mi *Arcipreste*, de 1974, brota con unos ímpetus renovadores, como *Las salvajes...* brotaron o renacieron, como todo el mundo sabe, el año 1972, en manos de Díaz Zamora y el Quart-23 de Valencia. No cabe duda: el joven teatro invasor de nuestros días, acabará destruyendo al viejo teatro de los escenarios madrileños. Ojalá que pronto, estrenar en Madrid, sea de esta manera renovadora.

—¿Ese es el problema de los autores de la generación realista? ¿Es problema generacional o particular?

—Yo no volvería a hablar de generaciones y menos de esa mal llamada generación realista, por la sencilla razón de que no existen generaciones, sino autores con obras que unas veces aciertan y otras no. Además, el realismo en España no existió nunca cuando en la obra se dio arte verdadero. Te lo podría demostrar de mil maneras. El arte dramático en sí es síntesis de todas las ciencias y saberes del hombre. Yo jamás pretendí hacer realismo ni naturalismo ni simbolismo ni ceremonial ni documental ni biomecanismo ni teatro a lo Living, Open, Bread and Puppet, etcétera. Nada, pretendí, sino hacer teatro en lucha dolorosísima conmigo mismo, sacrificando muchas cosas de mi vida para poder ir escribiendo.

No cabe duda que en esta lucha ha tenido que haber en mí una natural evolución y un no sentirme apartado del eco de la dramaturgia mundial. Fíjate lo que te digo: el eco, es decir, lo que flota en el ambiente aunque no lo leas, ni veas, ni oigas. Lo he dicho muchas veces: cuando sé que voy a escribir, quiero huir de mí mismo y dejar a un lado todo lo que la vida me hizo que aprendiera, para poder entrar en una especie de nirvana o misticismo, como aquel que entra a un mundo desconocido. Pero sobre esta pregunta sí puedo responderte una cosa concreta: los hombres de mi edad, no tienen más delito que el de haber escrito teatro español, el cual señala, con toda la gama artística de valores, el tiempo en que vivimos. Esto no se perdona en nuestro país. Y no por ser español, no puede llegar a ser universal, sino todo lo

contrario. No conozco una obra con más visos de universalidad que *Flor de Otoño*, de Rodríguez Méndez, obra que, a su vez, es españolísima y para sí la hubieran querido los Handke, los Weiss, los Pinter, los Albee, etc.

—¿Crees que hay alguna contradicción entre el carácter crítico de una obra y su estructura espectacular, la cual exige elementos materiales que sólo poseen los teatros Nacionales?

—En absoluto. Ya te lo he dicho antes. La juventud está demostrando lo contrario. Y te lo vuelvo a repetir: para los comerciantes, los cobardes, los que no aman el teatro, es para los que existe esta discordancia, porque no quieren arriesgar lo más mínimo, ni siquiera lo que arriesgaría cualquier burgués en otro negocio.

—¿Qué estás escribiendo ahora?

—Estoy escribiendo *Crucifixión, muerte y resurrección de la Celestina*. Estoy en los momentos más graves de su creación. He hecho una minuciosa investigación de los hechos políticos, sociales, religiosos, históricos y humanolingüísticos. Escribo con un miedo grande. Tengo conciencia a lo que me expongo: nada menos que a reconstruir la posible juventud de uno de los personajes más ricos de la literatura universal, y las causas que le motivaron a ser el personaje de Fernando de Rojas. Comprenderás mi tortura, en estos momentos, si deseo que el personaje quede con la aplastante fuerza que lo vemos vivir, ya viejo, en nuestra obra inmortal. Aunque no estrene, tengo varias peticiones insistentes, pero no quisiera venderme por un plato de lentejas. Mis obras tienen que ser muy mías y muy para todos en su sentido ese todos de la mayor amplitud. Pienso terminar, dentro de este año, una obra ya empezada, cuyo título es el siguiente: *Las iluminadas salieron de Castilla*, para una actriz y una compañía determinada.

—Tu trabajo en la cátedra, Juan del Enzina.

—A pesar de todo —y ésto lo digo por las contrariedades que ofrece cualquier trabajo—, mi trabajo en la cátedra Juan del Enzina ha sido y es hermosísimo, por la sencilla razón de que me he puesto en contacto con casi todos los grupos independientes españoles y parte de los extranjeros. Esto me hace estar constantemente hermanado con todos los impulsos creadores y renovadores de la juventud. Creo que este es uno de los mejores caminos para aprender teatro, para exigirse a uno mismo, para renovarse, para no quedarse en las ideas de Unamuno, ni en las de Meyerhold, ni en las de *Paraíso ahora* o *El legado de Cain* del Living Theater, ni en el Magic Circus de Jérôme Savary, ni en ningún movimiento renovador de los que se puedan ver en el festival de Nancy o el de Manizales. Saberlo todo, sí. Los alumnos de la cátedra creo que también lo saben. Mi deber, si tengo fuerzas, es el de levantar desde la cátedra de Salamanca un camino nuevo en estilo, en creación, tanto en los montajes que se hagan, como en mis propias obras futuras. Y no me cabe duda: como todo camino de lucha espionosa tiene que haber descabros y glorias. Por todo ésto, aun siendo la cátedra Juan del Enzina, una cátedra no dotada, soy, en el fondo, feliz, porque sé que estoy centrado en un futuro camino hermosísimo, donde tal vez, a la larga, podamos encontrarnos con grandes y positivas sorpresas para el bien del teatro español. Si todo continúa, creo que, desde esta cátedra salmantina, encontraremos mucho todos.

(P. A., núm. 169, junio de 1974. Págs. 8-11.)