TESIS DOCTORAL

PERSONALIDAD Y OBRA DRAMATICA DE JOSE M.ª RODRIGUEZ MENDEZ

Tomo I

José Martín Recuerda

GRANADA 1975

Personalidad y obra dramática de José María Rodríguez Méndez, tesis que bajo la dirección del Catedrático Doctor Don Emilio Orozco Díaz, presenta José Martín Recuerda para la obtención del grado de Doctor.

Granada 19 de Septiembre de 1.975.

V.B. el Catedrático



INTRODUCCIÓN

I N T R O D U C C I Ó N

Intento poder justificar esta tesis. Confieso que es de lo más difícil para mí. Temo errar en cualquier concepto que exponga. Lo que sí quisiera aclarar es que no me ha movido ningún afán de altos vuelos de erudito o investigador. Ni siquiera el de un estudiante que termina su carrera y sueña con un progreso dentro de la misma. Bien sé que yo no tengo aptitudes para la crítica y menos, quizá, para la investigación. Quizá lo que yo pueda llevar interiormente de creador, me hace no poder ser crítico, y si intento serlo, sé a lo que me expongo: a un resultado deficiente. Este resultado deficiente creo que es mi tesis. Tesis que yo valoraría más como documento de mi época, en lo que al arte dramático se refiere, que como tal tesis en sí. Por otra parte pienso que no sé hasta qué punto este documento pueda ser válido. No poseo la cualidad de la objetividad necesaria para enjuciar a un amigo como es José María Rodríguez Méndez. Ni menos para enjuiciar mi momento histórico. Por eso pido perdón a todo el que lea esta tesis, ya que, a mis negativas aptitudes para la crítica, tengo que unir, tal vez, mi falta de objetividad. Si algo válido encuentra el que lea esta tesis, será para mí un hallazgo dentro de mis inaptitudes expuestas. He intentado, eso sí, dejar testimonio de la vida y la obra dramática de un autor, como es Rodríguez Méndez, para mí muy válido, pero casi olvidado, y, por lo tanto, apenas valorado por nuestra crítica actual. Si con esta tesis he podido contribuir al futuro conocimiento de la obra dramática de Rodríguez Méndez, me daré por satisfecho. El autor me ayudó mucho hasta llegar a concluir mi trabajo. Me facilitó sus obras inéditas, datos bigráficos no recogidos en ninguno de los esquemas de su vida publicados hasta ahora. Conversaciones y cartas intercambiadas con él, han sido también una poderosa ayuda.

Por otra parte, Rodríguez Méndez es autor de numerosos artículos y libros de ensayos. Artículos y ensayos que han sido de gran utilidad para acercarme a su vida y obra. Vuelvo a pedir perdón, a todo aquel que lea el presente trabajo, por la omisiones bibliográficas, que tal vez el lector eche de menos. Sé que cualquier punto o problema expuesto hubiera sido objeto de unas consultas bibliográficas casi inacabadas. Me he atenido a la bibliografía del propio autor, principalmente, aunque tampoco olvidé alguna bibliografía necesaria para trazar un panorama del camino por donde pueda seguir nuestro teatro actual, unida a las humildes experiencias que me fue dando la vida durante más de treinta años que llevo luchando por el teatro.

Recogido todo el material posible, orientado siempre por el director de esta tesis, a quien no sé como agradecer las horas de su trabajo robadas para atender a un viejo alumno como yo, que entra a destiempo y hasta cansado de luchar, creo, casi inutilmente, en el terreno de la enseñanza y en el del teatro, empleé el método de intentar valorar la vida y obra de mi entrañable amigo José María Rodríguez Méndez, por medio, primero, de una detallada lectura de sus obras, artículos y ensayos. He querido ser lo más objetivo que me ha sido posible. Tengo la impresión de que no lo he logrado. Por la sencilla razón de que, por mucho que me esfuerce, no puedo ver con la frialdad de una persona ajena que intentara valorar a un autor que no conoce y porque, las preocupaciones, luchas y problemas dramáticos de Rodríguez Méndez, son también míos.

Después de esta detallada lectura de obras, artículos y ensayos del autor, intenté trazar un plan u orden de trabajo, buscando en archivos y hemerotecas, documentos necesarios y hasta las cartas, de diversas épocas, que conservaba del autor, aclarándolas con unos comentarios, como testimonio de dos vidas que han luchado y luchan por las mismas razones teatrales, añadien-

do a ésto mis constantes llamadas de auxilio o consulta, casi diaria, a Rodríguez Méndez, a quien, desde aquí, ruego me perdone por las molestias de mis incansables preguntas.

Ordené todo, confieso que inacabadamente, deficientemente, intentando acercarme a su vida, a su mundo real vivido y a su obra clasificada por orden cronológico de estrenos. Añadiendo a esta clasificación las obras dramáticas inéditas. Después llegó lo más difícil: encontrar unas conclusiones donde se pudiera ver lo que Rodríguez Méndez aportó, hasta ahora, a nuestra dramática. No sé si las encontré. Estoy seguro que otros que vengan después, las encontrarán mejor que yo. Este último concepto revela la fe que tengo en Rodríguez Méndez, no debida a mi admiración y amistad, sino a la creencia firme en el valer positivo de uno de los autores dramáticos más importantes de nuestro tiempo. Aquí dejo esta introducción, también deficiente e inacabada, con esta inquietante pregunta: ¿habré conseguido aportar algo a la vida y obra de mi entrañable y admirado amigo José María Rodríguez Méndez?.

SÍNTESIS CRONOLÓGICA

VIDA Y OBRA

SÍNTESIS CRONOLÓGICA

(VIDA Y OBRA)

1.925.- Nace en la calle de la Ruda. Madrid, 6 de Junio. Dictadura del general Primo de Rivera. Reina Afonso XIII Muere Pablo Iglesias.

1.928.- Arde el teatro de Novedades de Madrid y recibe una gran impresión.

1.929.- Ingresa en el colegio particular de Madrid "El modelador de la Infancia".

1.931.- El 13 de Noviembre, en plena Segunda República, se estrena en Madrid, en el teatro Pavón, la revista "Las Leandras" y empieza su afición al teatro.

1.935.- Ingresa en la Escuela Preparatoria del Instituto Nacional de Segunda Enseñanza de San Isidro, calle de Toledo, Madrid.

1.936.- Estaba en una Colonia escolar de Cercedilla (Madrid) cuando estalla la Guerra Civil. Su padre había quedado en la zona nacional.

1.939.- Emigra a Barcelona con su familia. El padre se reune con ellos. Ingresa en el Instituto Menéndez y Pelayo de Barcelona.

1.944.- En Barcelona, mientras estudia el Bachillerato, trabaja en la Compañía teatral de Paco Melgares, e interpreta un papel en la obra "LA CASA DE LA TROYA", novela de Pérez Lugín, adaptada al teatro por Linares Rivas.

(En este año se publica el libro de poemas "LOS HIJOS DE LA IRA) de Dámaso Alonso. Jean Paul Sartre

estrena en París la obra dramática "HUIS-CLOS". Camilo José Cela había publicado, en el año 1.941, su novela "LA FAMILIA DE PASCUAL DUARTE".

1.945.- Termina el Bachillerato. Se matricula en la Facultad de Derecho de Barcelona. Ingresa en el T.E.U. de Filosofía y Letras como actor. Interpreta obras de los clásicos españoles: Cervantes, Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderón de la Barca. Empieza a saborear y a admirar el lenguaje de los clásicos. (Carmen Laforet publica la novela "NADA").

1.947.- Ingresa en la Milicia Universitaria. (Se entrena en New-York "UN TRANVIA LLAMADO DESEO" de Tennesse Williams).

1.948.- Funda la revista poética "Verde Viento". Barcelona. Publica sus primeros poemas.

1.949.- Obtuvo el empleo de Alférez Eventual de Complemento. (Antonio Buero Vallejo estrena "HISTORIA DE UNA ESCALERA". Arthur Miller estrena en New-York el drama "LA MUERTE DE UN VIAJANTE". Bertold Brecht estrena en Alemania "MADRE CORAJE". Jean Paul Sartre estrena en París "LOS SECUESTRADOS DE ALTONA").

1.950.- Se licencia en Derecho en la Universidad de Zaragoza. Se aficiona a las lecturas de las obras del género chico.

1.951.- Funda la revista poética "La Calandria". Barcelona. Va Cádiz a hacer las prácticas de Alférez de Infantería. Su primer encuentro con Andalucía. En Cádiz se une al grupo poético "Platero". Conoce allí a Caballero Bonald, Pilar Paz Pasamar, Antonio Gala.

1.952.- Marcha a París. Vió representada en francés "BODAS DE SANGRE" de García Lorca. Desde entonces desprecia el teatro francés. Al regreso hace oposiciones a la

escala de Administración del Ministerio de Obras Públicas. Vive em Madrid. Ingresa de nuevo en el T.E.U. Se hace apuntador. Apunta la obra dramática "CARGAMENTO DE SUEÑOS" de Alfonso Sastre. Continúa de apuntador en el teatro de Cámara que dirigía José Luis Alonso.

1.953.- Escribe la obra dramática "EL MILAGRO DEL PAN Y DE LOS PECES". Vive en Madrid. Empieza a escribir en las revistas universitarias "Alcalá" y "La Hora".
(Alfonso Sastre estrena "ESCUADRA HACIA LA MUERTE").

1.954.- Viaja a la Argentina. Desde Buenos Aires envia sus primeros artículos al "Noticiero Universal" de Barcelona. El primer artículo publicado lo escribe a bordo titulado "Una bandera al viento, doce españoles". Desde entonces colabora en el diario barcelonés el "Noticiero Universal". En Buenos Aires conoce a Rafael Alberti y a Jorge Luis Borges.

1.955.- Regresa de la Argentina y vive en Madrid. Trabaja en la Editorial Castilla como corrector tipográfico. Económicamente va mal y solicita entrar en el Ejército.

1.956.- Teniente de Complemento en el Parque de Artillería de Valladolid. Conoce Castilla la Vieja y empieza a descubrir la vida militar. Lee las novelas de Galdós y la Historia de Vicens Vives.
(Se estrena en Londres la obra dramática de Jhon Osborne, titulada "MIRANDO HACIA ATRÁS CON IRA").

1.957.- Es destinado al Regimiento de Línea de Melilla. Después a las islas Chafarinas. Toma parte en la contienda de Sidi Ifni y en Consejos de Guerra, como abogado defensor.

1.958.- Regresa a Madrid. Muere su padre. Escribe la obra dramática "VAGONES DE MADERA". Se publica en la revista "Primer Acto". Viaja a Italia donde sigue un curso de Literatura en la Universidad de Perugia.

1.959.- Vuelve a Marruecos. Enviado como periodista. Pero no le publican los artículos. Estrena "VAGONES DE MADERA" con el T.E.U. de Barcelona. Escribe y estrena la obra dramática "LA TABERNERA Y LAS TINAJAS", con el grupo "La Pipironda". Estrena "EL MILAGRO DEL PAN Y DE LOS PECES" con el grupo "Palestra".

1.960.- Escribe la obra dramática "LOS INOCENTES DE LA MONCLOA".

1.961.- Estrena "LOS INOCENTES DE LA MONCLOA", en Barcelona, en el teatro "Candilejas". Es su primer estreno comercial. La obra se publica en la revista "Primer Acto". Escribe las obras dramáticas "LA VENDIMIA DE FRANCIA", "LA BATALLA DEL VERDÚN" y PRÓLOGO para "FUENTEOVEJUNA". Trabaja en la Editorial Espasa Calpe.
(Carlos Muñíz estrena "EL TINTERO").

1.962.- Escribe las obras dramáticas "LA TRAMPA" (perdida), "HISTORIA DE FORZADOS" (perdida) y hace adaptaciones de los clásicos.
(Lauro Olmo estrena "LA CAMISA". Alfredo Mañas estrena "LA HISTORIA DE LOS TARANTOS").

1.963.- Escribe y estrena comercialmente la obra dramática "EL CÍRCULO DE TIZA DE CARTAGENA", en el teatro "Guimerá" de Barcelona. Escribe las obras dramáticas "EN LAS ESQUINAS BANDERAS" y "EL VANO AYER".
(Se estrenan "LAS SALVAJES EN PUENTE SAN GIL" de Martín Recuerda).

1.964.- Estrena en Madrid "LOS INOCENTES DE LA MONCLOA" en el teatro "Cómico", por la Compañía de Jorge Vico. Le dan el premio "Larra" de la crítica madrileña, y en Barcelona estrena "LA VENDIMIA DE FRANCIA", por el grupo "Bambalinas". Se publica "EL CÍRCULO DE TIZA DE CARTAGENA" en la Editorial Occitania, nº 1. Barcelona, y "LA VENDIMIA DE FRANCIA" en la revista "Yorick", nº 2. Barcelona. Escribe la obra dramática "EL GHETTO O LA IRRESISTIBLE ASCENSIÓN DE MANUEL CONTRERAS".

1.965.- Estrena "LA BATALLA DEL VERDÚN" en el teatro "Candilejas" de Barcelona, por el grupo "La Pipironda" y "LA TRAMPA" en el teatro de la Capilla Francesa de Barcelona. Escribe las obras dramáticas "BODAS QUE FUERON FAMOSAS DEL PINGAJO Y LA FANDANGA" y "LA MANO NEGRA".

1.966.- Estrena en el teatro "Lope de Vega" de Valladolid "EL VANO AYER", por la compañía Ara de Málaga, y en Barcelona "EL GHETTO O LA IRRESISTIBLE ASCENSIÓN DE MANUEL CONTRERAS", por el grupo "La Pipironda" en el Hogar "Nía Nesto". Se publica "LA BATALLA DEL VERDÚN", en la Editorial Occitania, nº 14. Barcelona.

1.967.- Escribe la obra dramática "LOS QUINQUIS DE MADRIZ".

1.968.- Escribe la obra dramática "LA ANDALUCÍA DE LOS QUINTERO". Se publica en la revista "Yorick" nº 29. Barcelona. La EDitorial Taurus Ediciones, celección "El mirlo blanco", nº 8. Madrid, publica un tomo con dos de sus obras: "LA TABERNERA Y LAS TINAJAS Y LOS INOCENTES DE LA MONCLOA".

1.971.- Escribe la obra dramática "HISTORIA DE UNOS CUANTOS". Publica el libro "ENSAYO SOBRE EL MACHISMO ESPAÑOL". Ediciones Península. Barcelona.

1.972.- Escribe la obra dramática "FLOR DE OTOÑO". Publica "LOS TELEADICTOS", ensayo crítico. Editorial Estela. Publica "Pobrecitos pero no honrados", libro de cuentos. Editorial Laia. Barcelona. Publica "COMENTARIOS IMPERTINENTES SOBRE EL TEATRO ESPAÑOL". Editorial Península. Barcelona, y el libro "ENSAYO SOBRE LA INTELIGENCIA ESPAÑOLA". Editorial Península. Barcelona.

1.974.- Escribe la obra dramática "SPANISH NEWS". Se publica "FLOR DE OTOÑO" en la revista "PRIMER ACTO", nº 175. MADRID. Publica el libro de ensayos "LA INCULTURA TEATRAL EN ESPAÑA". Editorial Laia. Barcelona. Publica el libro "PUDRIÉNDOME CON LOS ÁRABES". Ediciones Península, Barcelona, y "CIUDADANOS DE TERCERA", libro crítico-narrativo. Editorial Plaza y Janés. Colección "Testigos de España".

1.975.- Muere su madre. Estrena "HISTORIA DE UNOS CUANTOS" en la cátedra "Juan del Enzina" de la Universidad de Salamanca.

CAPÍTULO I

B I O G R A F Í A

DE

RODRÍGUEZ MÉNDEZ

BIOGRAFIA

INTRODUCCIÓN

"Creo haber intentado justificar el por qué escribo teatro (entiendo por teatro situaciones dramáticas dialogadas). Ahora valdría preguntarse lo siguiente: ¿y para qué seguir un teatro inviable, un teatro que sólo puede llegar a un grupo de amigos; de amigos o a un sector de público muy restringido?. Y además co la agravante de que quiere ser un"teatro popular". (Como viborilmente me dijo un crítico de Barcelona con letras de molde). Y tenemos que volver al supues to egocentrismo. Y contestaría: "Para justificarme" "¿Y cómo se justificaría usted?" "Pues con el noble intento de pretender decir lo que está sucediendo, de no ser tan ciego como la mayoría, procurando abri mis propios ojos, que, como los ojos de usted y de usted, tienen unos párpados muy pesados, que se caen hacia abajo para canjear la realidad actual por ensoñaciones europeas, musiquitas americanas, demagogia de guindilla municipal, y optimismos de economista del desarrollo. Sólo por eso.

Lo que quisiera es seguir haciendo lo que hago, pero mucho mejor. Quisiera que cada conclusión lógica susceptible de desprenderse de mi obra, fuera un bofe-- tón rotundo que extirpara los dientes de muchos sin-- vergüenzas. Desgraciadamente, mi agresividad es corta. Desde Vagones de madera a los Quinquis de Madrid he querido gritar. Y me han tapado la boca una y otra vez. Por eso quiero gritar cada vez mejor, con más fuerza. Aunque no se me oiga". (RODRIGUEZ MENDEZ. TA RUS EDICIONES. COLECCION "PRIMER ACTO". Nº 8 PP. 17 Y 18. MADRID. D.968).

Así se expresa José María Rodríguez Méndez para justificar su postura ante la vida y el teatro. ¿Qué ha podido suceder en la vi- da y en el teatro de este hombre?. Bien es sabido que el estilo es el hombre, y que en toda obra artística se refleja siempre el sub-- consciente del ser humano, por mucho que el ser humano ame a la Humanidad y quiera que sea esta Humanidad el principal protagonis--

ta de su obra. No hay duda: -y ésto lo afirma todo investigador hay que analizar el país y la época en que el autor vivió, y, más aún, hay que analizar minuciosamente la vida del artista en función de su propio mundo, no ya el mundo o ambiente sociopolítico, o histórico literario circundante, sino el mundo que todo artista se hace para poder ir viviendo en el mundo real, mundo que suele asfixiarle casi siempre. Creo que el artista -por lo general- es un hombre inadaptado; un hombre que se rebela en contra de todo el panorama que le ha tocado vivir, y más aún, si este panorama está sometido a una falta de libertad u opresiones que rebelarían no sólo al artista, sino a cualquier ser humano por muy pobres que sean sus necesidades vitales. Hace poco, un compañero de generación de José María Rodríguez Méndez, llamado Antonio Gala, se expresaba así en una revista madrileña: "Desde que tuve siete años de edad, comprendí que tenía que hacerme un mundo propio para poder vivir" (ENTREVISTA TITULADA "ANTONIO GALA O LA SOLEDAD VULNERABLE", POR MANUEL GÓMEZ ORTIZ, REVISTA "TEMAS", MADRID, 1,974).

Sin este mundo propio es muy difícil que un artista llegue a tener auténtica categoría. Un mismo tema puede ser expresado magistralmente por unos y debilmente por otros: todo depende del mundo vivencial o de la naturaleza del ser humano, capaz de tener una riqueza sustancial profunda, sobre todo, en observaciones e intuiciones. Observaciones e intuiciones que sean capaces de ir trasformando el mundo real en un mundo propio y singular. Bien se sabe que todos los materiales artísticos que utilizaron un Lope de Vega o un Luis de Góngora estaban ya en una larga tradición dramática y poética, como también se sabe que Lope de Vega y Luis de Góngora impusieron a estos materiales recogidos de la tradición, el sello personalísimo del artista lleno de una sustancia creadora riquísima, con ese poder capaz de trasformar lo real en la cima más alta de la belleza.

De todo lo anterior se deduce que para entrar en el mundo real de José María Rodríguez Méndez y en la transformación de este mundo real en una de las cimas más importantes de las letras dramáticas hispanas, que se ha producido en nuestro país, -por su sinceridad, belleza, dramatismo, limpieza y honradez moral, estética, caracteres de raigambre española, todo expresado, principalmente en sus obras de madurez, con uno de los decires y con unas estructuras de las más ricas y nobles, quizá, desde la desaparición de don Ramón María del Valle Inclán- es necesario, lógico y apasionante, analizar varios aspectos de la vida y obra de este autor.

A través de su vida, en primer lugar, iremos encontrando detalles significativos que marcarán las constantes de esta obra dramática y la evolución de la misma. Por eso, el primer paso que damos para entrar en todo este mundo de José María Rodríguez Méndez, es el análisis, lo más minucioso posible de su vida, que el autor y yo hemos hecho a través de una noble y honrada amistad, por medio de conversaciones y una correspondencia epistolar ininterrumpida.

Ni que decir tiene que todos los documentos que cito sobre la biografía de Rodríguez Méndez están recopilados a base de conversaciones, cartas, o documentos del propio autor dirigidos a mí, más los documentos que he tenido que buscar en archivos y hemerotecas. Pero nada tan importante como sus propias cartas y los documentos que, sobre su vida, me ha enviado el autor.

NACIMIENTO Y FAMILIA

"José María Rodríguez Méndez nació el 6 de Junio de 1.925 en Madrid, calle de la Ruda, 8, (ver fotografías números 1 y 2), entre Cascorro y la plaza de la Cebada. Su padre, Mariano Rodríguez Prieto, (ver fot

grafía nº 3), era empleado de una sala de juego del Círculo de Bellas Artes (después tuvo otros empleos); su madre, María de los Angeles Méndez Alvarez, (ver fotografía nº 4) se dedica a sus labores" (REVISTA "PRIMER ACTO" Nº 173. PAG. 11. MADRID. 1.97

Nace, pues, durante la Dictadura del general Primo de Rivera, reinando en España, el rey Alfonso XIII. Ese mismo año muere Pablo Iglesias, fundador del partido socialista en 1.879. Le sucede en el partido Largo Caballero. La guerra colonial de Marruecos se pacifica.

"Fue bautizado el día 22 de Junio de 1.925, en la capilla del Buen Suceso, de la parroquia de Nuestra Señora del Buen Consejo de Madrid (Catedral). Calle de Toledo, 37. La Fe de Bautismo la certifica don Eduardo Herreros Díaz, párroco de Nuestra Señora del Buen Consejo de Madrid, encargado del Archivo Parroquial de la misma. Diócesis Madrid-Alcalá. El padre de José María Rodríguez Méndez, don Mariano Rodríguez Prieto, era natural de Madrid. Su madre, doña María de los Angeles Méndez Alvarez, también era natural de Madrid. Sus abuelos paternos, don Juan Rodríguez Guindao, era natural de Hellín (Albacete) y doña Teresa Prieto Quesada era natural de Madrid. El abuelo materno es desconocido y la abuela materna lleva el mismo nombre de la madre, o sea, doña María Méndez Alvarez, natural de Oviedo. Fueron padrinos, don Eduardo Ribagorda Rodríguez y la señorita Carmen Dagnini y Encabo. Ministro de Bautismo, Juan Giménez. Fue confirmado en la parroquia de la Almudena de esta corte por el Excmo. Sr. Obispo de Madrid, el 25-3-1.929. Constan todos estos datos en el libro nº 8, folio 153, nº 130, de la parroquia de Nuestra Señora del Buen Consejo. Población Madrid-Alcalá. (DOCUMENTOS DE ARCHIVO BIOGRÁFICOS DEL AUTOR, Nº 1. PÁG. 1)

"Está inscrito en los registros del Juzgado Municipal, nº 8 de Madrid, donde se halla su partida de nacimiento. A este Juzgado pertenece el distrito de "La Inclusa", en donde está incluida la calle de la Ruda". (DOCUMENTOS DE ARCHIVO BIOGRÁFICOS DEL AUTOR. Nº 2. PÁG. 2)

Rodríguez Méndez es el tercer hijo que tuvo el matrimonio, de los cuatro que tuvieron: el primero, llamado Mariano, murió en

plena guerra civil española, de muerte natural. El segundo, Juan, es Licenciado en Filosofía y Letras, actualmente trabaja en Barcelona, en la enseñanza, en las Escuelas Comerciales de Montserrat, pertenecientes a la Compañía de Transportes Municipales de la citada ciudad. Es soltero y vive con su hermano José María en Barcelona, calle, Bruch, nº 60, 2º-2ª, distrito, 9. El tercero de los hijos es José María, también de estado soltero. No se le reconocen amores en su vida, aunque su amigo Enrique Navarro nos informa que tuvo ciertos amores con una tal Teresa, que pertenecía al Teatro Universitario de Madrid, en los años que José María era estudiante y trabajaba en el T.E.U. Interrogado José María acerca de estos amores, parece ser que no dejaron huella ni en su vida ni en su obra. El hermano menor de José María se llama Fernando. Es médico patólogo y trabaja en la Cruz Roja de Barcelona. Está casado y tiene varios hijos.

SEMBLANZA

José María tiene un caracter huraño a primera vista. Hombre solitario y callado. Tiene perfil aguileño. Erguido de cuerpo, De regular estatura. Tiene andares decididos y enérgicos. Ojos claros. Pelo trigueño y liso. Al hablar no pronuncia bien la erre y parece que se le trabucan las palabras. Tiene muy pocos amigos. A muy pocos, que yo sepa, les hace partícipes de su estimación y confianza. Camina por las calles de Barcelona más bien de prisa, con cierta decisión, con aire de charnego desconfiado. Es muy organizado y puntual en sus citas. Cualquier detalle sin importancia de los demás le afecta, le hiere. Cualquier caricia o halago de los damás, lo agradece infinito. Lo guarda y se crea sus amigos para siempre. Este carácter huraño, que a veces resulta hasta déspota, plantista, tranquilo, pacífico, al parecer de gran frialdad y razonamiento, al escarbar en él, nos encontramos con una especie de niño inocente de profunda bondad y preocupación por aque

llos que estima y quiere. Tiene una de las más vastas culturas que yo conozco entre los hombre de letras de nuestro tiempo. Es enemigo de tertulias literarias. Le gusta ir solo al teatro, al cine, a exposiciones de pintura o conferencias. Parece como si la tertulia literaria le hubiera causado grandes heridas en otros tiempos. Lo cierto es que, hoy por hoy, las aborrece. Es muy trabajador y madrugador. Se acuesta muy temprano. Trabaja, por las mañanas, en la Editorial Espasa Calpe. Vive de este trabajo y de los artículos y libros que publica. Vida sumamente modesta.

"Se licenció en Derecho por la Universidad de Zaragoza. El certificado de Licenciatura está expedido el 10-12-1.953, siendo don Antonio Muñoz Casayús profesor adjunto y Secretario de la Facultad de Derecho de la Universidad de Zaragoza" (DOCUMENTOS DE ARCHIVO BIOGRÁFICOS DEL AUTOR, Nº 3. PÁG. 3) antes se había matriculado en la Universidad de Barcelona, pero se desencantó y se matriculó en la de Zaragoza. Había estudiado Bachillerato en el Instituto "Menéndez y Pelayo" de Barcelona. Para él estos son los primeros síntomas de inadaptado. En las cartas que incluimos al final, se completan, de manera viva, más rasgos del carácter de José María Rodríguez Méndez. Nos adelantamos a introducir el último documento que hemos recibido de él:

(DOCUMENTO ESCRITO POR EL AUTOR, Nº 1, SOBRE LA RUPTURA CON ACTORES, EMPRESARIOS, DIRECTORES Y GRUPOS TEATRALES. PÁG. 4)

Y la polémica que ha causado la publicación de este documento:

(DOCUMENTOS DE ARCHIVO SOBRE LA POLÉMICA DEL ROMPIMIENTO. PP. 5-6-7-8-9-10-11)

Este documento ha sido dirigido a la Sociedad General de Autores de España, sobre su ruptura y guerra con grupos teatrales, actrices, actores, directores y empresarios. El documento ha sido firmado también por mí. Creemos tener nuestras razones que son muy largas de explicar, basadas en la incultura, traiciones, engaños, oportunismos y mixtificaciones de textos que esta gente suele

utilizar.

Junto a la personalidad de Rodríguez Méndez como licenciado en Derecho -carrera que no ejerció nunca-, hay que destacar -además de la personalidad de escritor, periodista, ensayista y dramaturgo- su personalidad militar. Fue Teniente de Complemento en el Regimiento de Infantería San Quintín, 32, de Valladolid, y en el Regimiento de Infantería de Melilla, 52. Más tarde Comandante Accidental de las islas Chafarinas, destinado, entonces, en la Legión (DOCUMENTOS DE ARCHIVO SOBRE LA VIDA MILITAR DEL AUTOR. NOMEROS: 4-5-6-7. PP: 12-13-14-15) y la personalidad de viajero, no sólo por España -a la que conoce sorprendentemente- sino por varios paises del mundo: Francia, Argentina, Africa, etc. Fruto de sus viajes por Africa y Oriente Medio fue el libro titulado "PUDRIÉNDOME CON LOS ARABES". EDICIONES PENÍNSULA. BARCELONA, 1.974, que reseñamos y comentamos algún trozo en el análisis que hacemos a la primera de sus obras estrenadas: "VAGONES DE MADERA", y sus artículos no recogidos en colecciones que reseñamos en el apartado 10 de los DOCUMENTOS.

INFANCIA DEL AUTOR: DICTADURA DEL GENERAL PRIMO DE RIVERA Y MONARQUÍA. (AÑO 1.925 AL AÑO 1.929)

(Ver fotografías números 5-6-7-8-9-10-11).

> "En el año 1.929 ingreso en un colegio particular, situado en la calle del Humilladero, llamado "El modelador de la infancia", en un edificio que fue cárcel o algo así de la Inquisición (REVISTA PRIMER ACTO, Nº 173, PÁG. 11)

Entre estos cuatro años que van desde el nacimiento a la entrada al colegio, el autor nos cuenta, sus primeros contactos con el teatro:

> "En una noche calurosa y agobiante de septiembre. Los balcones de mi casa, que dan a la calle de la Ruda, están abiertos. Se respira un ambiente sofocante. Yo debo tener unos tres años de edad. Ya me

han acostado. Pero no puedo dormir por el calor. En la duermevela veo a mi madre planchando en el comedor. De pronto sucede algo terrible. Siento que todo se conmueve. Me despierto totalmente cuando mi madre me coge en brazos y me lleva corriendo por el pasillo, abre la puerta y se lanza a la escalera. Yo protesto furioso. En la escalera pretende ponerme las sandalias y yo me niego. Veo que bajan los vecinos aterrorizados gritando: "Fuego, fuego". Salimos a la calle y veo, como en una pesadilla, a las mujeres gritando histéricas; colchones y ropas que caen por los balcones. Miro hacia el cielo y me quedo maravillado: enormes llamas cruzan la calle, a la luz de las llamas las sombras que corren y gritan se agigantan. Entre las llamas parecen volar diminutos pajaritos (son astillas que vuelan). En la panadería de la señora Salvadora consigue mi madre ponerme las sandalias y me entrega a una vecina, para que me lleve a lugar seguro. Yo no estoy asustado, sino muy interesado, casi alegre, como en una verbena. En la plaza de la Cebada hay un mar de gente y yo, en brazos de la vecina, parezco navegar entre un mar de caras siniestras y vociferantes. "Dios mío" "Ay Virgen Santa, ampáranos". En la calle de la Paloma me recoge una amiga de mi abuela, la señora Carmen.

Al día siguiente me entero de todo. Durante varios días no se habla de otra cosa. Ha ardido el teatro De Novedades durante la función de tarde de un domingo de primeros de septiembre (¿1.928?)". (DOCUMENTO BIOGRÁFICO ESCRITO POR EL AUTOR Y ENVIADO A PETICIÓN MÍA, Nº 2. PÁG. 16).

(DOCUMENTO DE ARCHIVO Nº 8, PAG. 28: RECOGE UNA RESEÑA DEL ÚLTIMO CARTEL DEL TEATRO "DE NOVEDADES", CONSERVADO EN LA TABERNA DE MALACATÍN, CALLE DE LA RUDA).

(DOCUMENTO DE ARCHIVO Nº 9, PAG. 29, DIARIO "EL SOL" MADRID. MARTES, 25-9-1.928. RECOGE EL INCENDIO DEL TEATRO "DE NOVEDADES").

(VER TAMBIÉN FOTOGRAFÍA Nº 12. RECOGE EL ÚLTIMO CARTEL DEL TEATRO "DE NOVEDADES" QUE SE CONSERVA EN LA TABERNA CITADA).

"Casi un centenar de muertos, montones de heridos. Estuvo a punto de arder toda la manzana de casas

(la mía estaba en la manzana de enfrente, lateral). Se representaba la zarzuela "La mejor del Puerto", por la compañía lírica de Lino Rodríguez. Ardió el telón de boca que cayó sobre la orquesta y a continuación se propagó el fuego a la sala. Las principales víctimas fueron de las localidades altas. Los actores pudieron salvarse todos saltando por las ventanas. Madrid se conmovió. Aquello fue una catástrofe histórica. Durante días y semanas se habló del fuego, de las víctimas, de espantosas escenas trágicas. Era el teatro de mi barrio, el teatro de la menestralía madrileña.

Este recuerdo de "fuego y teatro" me marcó indudablemente. El teatro fue para mí, desde entonces, algo terrible, grandioso, feroz..."

"Semanas más tarde contemplo el solar que ha quedado donde estaba el popularísimo teatro Novedades. Estoy en casa de un amigo, cuyos balcones, en la calle de Santa Ana, daban frente por frente a la fachada posterior del teatro. Todavía quedan ruinas humeantes. Se ve parte de la"escalera trágica" donde murieron tantos. Se ven los escalones ennegrecidos. Lo que era el teatro Novedades es ahora"el solar de Novedades" donde podemos ir a jugar entre las ruinas. El solar permanecerá hasta la guerra civil. Pocos años antes pusieron un cine al aire libre y allí ví una película sobre "Fermín Galán". El capitán moría fusilado y una figura espiritual, vestida de República, avanzaba hasta colocar sobre el cadáver del capitán, la bandera. Los chiquillos aplaudiamos y vitireábamos a Fermín Galán.

El teatro era para mí algo mágico y terrible. Mis padres me habían llevado al teatro De Novedades alguna vez; pero no lo recuerdo". (DOCUMENTO BIOGRÁFICO ESCRITO POR EL AUTOR Y ENVIADO A PETICIÓN MIA, Nº 2. PP. 16-17).

INFANCIA DEL AUTOR: LA SEGUNDA REPÚBLICA Y SUS PRELUDIOS (AÑOS 1.929 AL 1.931)

De todas estas impresiones, me hace pensar mucho "el recuerdo de fuego y teatro" que lo marcó indudablemente, que el teatro fue

ra para él, desde niño, "algo mágico y terrible", que su madre, María de los Angeles Méndez Alvarez "en la escalera de su casa, pretendía ponerle las sandalias la noche del fuego del teatro De Novedades" y sobre todo, el solar del teatro De Novedades convertido en cine donde vió la película sobre "Fermín Galán". "El capitán moría fusilado y una figura espiritual, vestida de República, avanzaba hasta colocar sobre el cadáver del capitán, la bandera. Los chiquillos aplaudíamos y vitoreábamos a Fermín Galán". Quiero explicar el por qué, no antes sin confesar que, en estos momentos, me invade una profunda preocupación, angustia y nostalgia. Intento aclarar el primer punto "fuego y teatro", o intuirlo. Como granadino, tal vez yo lleve algo dentro del fatalismo árabe que nos caracteriza. Para mí, el destino de la obra dramática de José María Rodríguez Méndez, por lo menos hasta la fecha en que escribo estas líneas, ha encontrado en el ambiente actual en que nos ha tocado vivir, como una metafórica barrera de fuego, para pisar, con la justicia que debe pisar, los escenarios de España. De aquí que yo quiera saber bien la España que ha vivido Rodríguez Méndez -tal vez mi España-, España que ha impuesto a su obra esa barrera de fuego que preludia, como una realidad, el niño que fue testigo del suceso del teatro De Novedades; esa barrera -repito- hace que su teatro no suba, injustamente, a los viejos y desacreditados, hoy día, escenarios españoles. Análisis extensísimo que haremos a lo largo de todo este escrito. Pero no dudemos que es un preludio, una visión real de unas profundas intuiciones, marcadas por las huellas de un destino, quizá adverso, adversidad que, por desgracia, es el sino de todos los elegidos para emprender nobles caminos. El hombre verdadero fracasará siempre, o casi siempre, en su verdad. No hay cosa que más se castigue en una sociedad que la verdad que lleve un hombre. ¿Qué casos se han dado en la historia de la Humanidad que atestiguen que esa Humanidad crea en las fieles verdades de los hombres, ya sean santos, héroes, políticos, aventureros o emprendedores?.

Qué difícil esta creencia en los hombres que luchan por sus verdades, y sus vocaciones se ven a flor de piel. Cómo molestan y son castigados sin piedad por los demás. Estamos tocando un tema del que hemos de hablar mucho, por la sencilla razón de que, al querer ver a José María Rodríguez Méndez y a su obra, deseamos ver a España y a su tragedia y si es posible, que ese análisis nos lleve más lejos de los límites de nuestra Península, para hermanarnos con preocupaciones, sentimientos o ideas de mayor amplitud. Así nos consolaremos los desconsolados: al saber que, quizá, no estemos solos.

Otra impresionante declaración del texto anterior de José María Rodríguez Méndez, es el recuerdo de aquellas sandalias que su madre le ponía. Su madre acaba de fallecer hace exactamente una semana (finales de Febrero de 1.975). Con su madre parece terminar uno de los más queridos mundos dramáticos del autor: el mundo de la calle de la Ruda. En su obra titulada "ENSAYO SOBRE EL MACHISMO ESPAÑOL".(EDITORIAL PENÍNSULA. MAYO, 1.974. BARCELONA), leemos la siguiente dedicatoria: "A mi madre, doña María de los Angeles Méndez, nacida en el corazón de la manolería madrileña y perteneciente a la generación de la Susana, la Mari Pepa, la Casta...". No cabe duda que su madre le enseñó a amar todo ese mundo popular del Madrid viejo, que diera lugar al surgimiento de personajes como el "Manolo" de don Ramón de la Cruz, o la "Señá Rita" y el "Julián" de Ricardo de la Vega, mundo y autores éstos, que marcarán una constante en el teatro de Rodríguez Méndez, hasta el punto de que una de sus grandes creaciones, "HISTORIA DE UNOS CUANTOS" -como veremos más adelante- es toda una epopeya dramatizada de la historia de España, desde el año 1.898 hasta el 1.940, donde los protagonistas son los principales héroes de "el género chico", herederos en bondad, inocencia, gracia, rebelión, desenvoltura y lenguaje de aquel pueblo dieciochesco, que vivía entre Embajadores y la plaza de la Cebada, y que don Ramón de la Cruz supo crear con gran riqueza, a través de uno de los mayores arque-

tipos de la representación machista popular: "el Manolo". Por eso quiero aquí dedicar un recuerdo para doña María de los Angeles Méndez Alvarez. Doña María de los Angeles Méndez Alvarez se llevó, para nuestro autor, todo ese mundo del género chico que no sólo va a influir en parte de su obra, concreta-mente en "HISTORIA DE UNOS CUANTOS", sino que también en autores como don Ramón Mª del Valle Inclán:

> "Un verbo como chanelar ya está en La Gran Vía (1.886). Aunque se haya usado antes, lo ha sido en sainetes (González del Castillo, por ejemplo), pero no vuelve a aparecer con intensidad hasta el género chico, de donde pasa a Valle Inclán" (ALONSO ZAMORA VICENTE. "LA REALIDAD ESPERPÉNTICA". PÁGINA 166. EDITORIAL GREDOS. MADRID, 1.974).

También en el solar viejo del teatro de Novedades, el niño vió una película que aplaudió con entusiasmo: "Fermín Galán". El militar fusilado en Jaca. Recuerdo que parece marcar parte de la obra de Rodríguez Méndez. Marcarla de un sano y honesto sentido liberal, de una defensa hacia todo aquel que lucha por sobrevivir en un mundo prohibido, defensa que hará, con la mayor de las ternuras, tratar a sus popularísimos personajes; personajes que piden justicia y comprensión. Se comprende que, desde niño, el teatro fuera y es para él "algo mágico y terrible".

> "En aquel colegio horrendo -sigue diciendo el autor- se modelaba a la infancia a base de castigos corporales. Naturalmente, allí aprendí a leer y a contar con gran aprovechamiento.
>
> El año 1.931, antes de proclamarse la Segunda República asisto al solemne acto de colocar la bandera tricolor en manos del soldadito Eloy Gonzalo (Cascorro), en la plaza del mismo nombre y lleno de entusiasmo obstento en el pecho las imágenes de Fermín Galán y García Hernández" (REVISTA "PRIMER ACTO Nº 175. PÁGINA 11. MADRID 1.974).

Ya tiene José María Rodríguez Méndez seis años. El mismo nos contará sus deseos por ver teatro:

"Recuerdo las funciones que ví a los cinco o seis años. No me gustaban las funciones infantiles (de ahí mi desinterés actual por el teatro para niños). Recuerdo una representación de "La Cenicienta" de Benavente (yo tendría unos cinco años) que me dejó frio. Lo que me gustó de verdad fue la zarzuela "Los sobrinos del capitán Grant": (ESTA OBRA SE ESTRENÓ, SEGÚN CONSTA EN LAS FICHAS DE LOS ARCHIVOS DE LA SOCIEDAD DE AUTORES, EL 25 DE AGOSTO DEL AÑO 1.877, COMO LA HEMEROTECA SE FUNDÓ EN 1.918, NO RECOGE PERIÓDICOS DE ESE AÑO). La ví en el teatro Progreso, cuando la República, y me pareció una maravilla: el fondo del mar, las inundaciones, los caníbales... Aquella música. Pero lo que me dejó un recuerdo imborrable fue "Las Leandras" en el teatro Pavón.

-(VÉASE DOCUMENTO DE ARCHIVO. Nº 10. PAG. 30. DIARIO "A.B.C.", VIERNES, 13 DE NOVIEMBRE DE 1.931: "TEATRO PAVÓN". "LAS LEANDRAS". "PRECISA INSISTIR EN QUE ES UNA OBRA MAESTRA Y EN QUE ES DE UNA ESCABROSIDAD MAESTRA TAMBIEN". VER FOTOGRAFÍA Nº 15. DONDE SE RECOGE LA FACHADA DEL TEATRO "PAVÓN", HOY CONVERTIDO EN CINE. LA MÚSICA DE "LAS LEANDRAS" SE DEBE AL MAESTRO ALONSO Y EL LIBRETO A JOSÉ MUÑOZ ROMAY).

(Tenía siete años, creo). ¿Cómo comparar siquiera las piezas infantiles con aquella maravillosa revista?. Desde entonces fue para mí un ídolo Celia Gámez. La ví con sus ropas de lentejuelas y plumas, ascendiendo hacia el cielo. Y aquellas jarcias pleteadas del barco, con escarcha, por donde subía "Clara Bow" y el maravillosos "Pichi" cantado por Celia y vitoreado siempre. Los niños del barrio lo repetimos incansables durante años y años (hasta la guerra civil, aproximadamente). También recuerdo, pero no con tanta intensidad: "La rosa del azafrán"

-(VÉASE DOCUMENTO DE ARCHIVO Nº 11. "A.B.C." DE MADRID, PAG. 31, 15 DE MARZO DE 1.930. LA OBRA SE ESTRENÓ EN EL TEATRO "CALDERÓN" DE MADRID EL 14 DE MARZO DEL 1.930. ASÍ CONSTA TAMBIEN EN LA FICHA DE LOS ARCHIVOS DE LA SOCIEDAD GENERAL DE AUTORES. LOS AUTORES DEL LIBRETO FUERON ROMERO Y FERNÁNDEZ SHAW, INSPIRADO EN LA COMEDIA DE LOPE DE VEGA "EL PERRO DEL HORTELANO". MÚSICA DEL MAESTRO GUERRERO).

y "La del Soto del Parral".

-(VÉASE DOCUMENTO DE ARCHIVO Nº 12, PAG. 32. DIARIO A.B.C. DE MADRID. JUEVES 27, OCTUBRE, 1.932. ZARZUELA EN PROSA, EN DOS ACTOS Y TRES CUADROS DE

LOS SEÑORES FERNÁNDEZ DE SEVILLA Y CARREÑO. MÚSICA DE LOS MAESTROS SOUTULLO Y VERT. LA OBRA TIENE SU ACCIÓN EN UNA ALDEA DE SEGOVIA)-.

Pero no me gustó nada (lo recuerdo) un folletín que ví en el teatro Pavón interpretado por un famoso niño prodigio, porque me pareció cursi y falso". (VÉASE DOCUMENTO BIOGRÁFICO ESCRITO POR EL AUTOR Y ENVIADO A PETICIÓN MÍA, Nº 2, PAG. 17).

Estos documentos nos solidarizan con un teatro popular y español. En las obras dramáticas de Rodríguez Méndez, artículos y ensayos, encontraremos la lucha constante en contra de toda tendencia dramática foránea. Quizá no haya habido mayor combatiente en España, en contra de todo lo que dramaticamente no es nuestro, que Rodríguez Méndez. Por eso en su libro de ensayos titulado: "LA INCULTURA TEATRAL EN ESPAÑA" (EDITORIAL "LAIA" BARCELONA. 1.974), encontramos, entre otros ataques, el artículo titulado "LA COLONIZACIÓN TEATRAL" (PÁG. 49) esta cita de Leandro Fernández de Moratín, con la que Rodríguez Méndez está muy de acuerdo:

"Hubo una época en que algunos jóvenes, mal instruidos en sus primeros estudios, sin conocimiento de la antigua literatura, ignorantes de su propio idioma, negándose al estudio de nuestros versificadores y prosistas (que despreciaron sin leerlos), creyeron hallar en las obras extranjeras toda la instrucción que necesitaban para satisfacer su impaciente deseo de ser autores. Hiciéronse poetas y alteraron la sintaxis y propiedad de su lengua, creyéndola pobre, porque ni la conocían, ni la quisieron aprender" "Esta novedad halló imitadores y el daño se propagó con funesta celeridad" "Párrafos parecidos podríamos entresacar de la obra de Larra, o de Clarín," "Y desde el siglo XVIII, precisamente desde el Despotismo Ilustrado, nuestra cultura ha perseguido a ultranza la satisfacción de su vocación europeista" "Europeizar a España ha sido el lema de generaciones y generaciones, desde el racional siglo XVIII al científico siglo XX" "Actualmente estamos viendo como una gran parte de nuestra juventud copia del extranjero (como afirmaba Moratín) casi literalmente, incluso los defectos del lenguaj Todos esos pequeños teatros experimentales y de cámara que remedan en nuestros días el "realismo épico", el "distanciamiento brechtiano", el "absurdismo", el "teatro total", están produciendo un retra-

ceso de nuestra literatura dramática".

O el terrible ataque que hace en el libro "COMENTARIOS IMPERTINENTES SOBRE EL TEATRO ESPAÑOL" (EDICIONES "PENÍNSULA". BARCELONA. 1.972) (ESTE LIBRO ES UNA RECOPILACIÓN DE LA MAYOR PARTE DE SUS ARTÍCULOS DE TEATRO PUBLICADOS EN EL "NOTICIERO UNIVERSAL DE BARCELONA), titulado "LAS PARADOJAS DE MISTER W" (PP. 99, 101):

> "Mister W viene a descubrir... autores teatrales en nuestro país. Y los descubre." "Los ignorados y jovecísimos autores que él ha descubierto pueden ponerse al lado de los Ionesco, los Beckett, los Albee y los Mrozek"

Este mister W (el profesor George E. Welwarth) ha intentado dividir al actual teatro español. Primero fue en las conversaciones sobre teatro español en la Universidad de la Sorbona, de una manera pública (REVISTA "TRIUNFO", Nº 506. MADRID. 10-6-1.972), y antes y después en diversas revistas norteamericanas y en su libro titulado "SPANISH UNDERGRAUND DRAMA". Más tarde el profesor Francisco Ruíz Ramón intentó aclarar la cuestión en "PROLEGÓMENOS DEL NUEVO TEATRO ESPAÑOL" (REVISTA "PRIMER ACTO" Nº 175. OCTUBRE, 1.974). Sobre esta ingenua lucha literaria entre los autores que vienen llamando "realistas" y "no realistas" o "experimentalistas", hablaremos más adelante. Por ahora citamos unas declaraciones que Rodríguez Méndez hizo en el diario salmantino "El Adelanto" (7-11-1.971):

> "Hay que desmentir tajantemente que el realismo es una constante de la literatura española, porque siempre se ha creado en oposición, en lucha. Lo protegido, lo defendido oficialmente, ha sido la retórica. Quienes se apartaron de ella, lo hicieron con un auténtico espíritu de rebeldía contra valores anquilosados" "La computadora puede dar siempre una visión igual. El hombre, no. En cada momento dará a la realidad un tratamiento distinto".

Sobre su vida nos sigue diciendo el autor:

> "Hacia el año 1.935 intento ingresar en el Institu-

to Libre de Enseñanza. Intento fallido, debido a que mis antecedentes familiares son poco intelectuales. Ingreso, sin embargo, en la Escuela Preparatoria del Instituto Nacional de Segunda Enseñanza de San Isidro, calle de Toledo, y allí me siento feliz y liberado. Aprobado ya el examen de ingreso al bachillerato, me sorprende la guerra civil en una colonia escolar de Cercedilla. Mi padre ha quedado en zona nacional y yo vuelvo a Madrid con mi madre y hermanos" (REVISTA "PRIMER ACTO" Nº 175, PAG. 11)

LA GUERRA CIVIL: PUBERTAD DEL AUTOR

(AÑOS 1.936 AL 1.939)

"Estamos en plena guerra, 1.937. Madrid bajo los bombardeos aéreos y de la artillería. Por primera vez voy a ver un teatro por dentro, es decir, por la parte de los cómicos. Una vecina mía es actriz de carácter y trabaja en el teatro Fontalba (ahora se llama "Teatro del Pueblo"), su nieta, con la que jugamos mi hermano y yo, también trabaja (y yo la envidio). Pero ir a la Gran Vía, convertida prácticamente en escombros, es jugarse la vida. Pero yo me la juego por el teatro. La revista se titula "PIDE POR ESA BOCA"

*(CONSULTADO EN LOS ARCHIVOS DE LA SOCIEDAD DE AUTORES -LOS PERIÓDICOS DE ESA ÉPOCA NO LOS DEJAN VER EN LA HEMEROTECA MUNICIPAL- LA REVISTA "PIDE POR ESA BOCA" LA FIRMAN LOS DOS HIJOS DE ANTONIO PASO CANO, UNO DE ELLOS SE LLAMA ANTONIO PASO DIAZ. JUNTO A ELLOS LUIS DE AZAGRA, SILVA DE ARAMBURU Y JOSE CABAS QUILEZ, ESTOS ÚLTIMOS AUTORES DE LA MUSICA. NI EN LOS ARCHIVOS DEL ATENEO DE MADRID SE HA PODIDO ENCONTRAR NINGUNA RESEÑA CRÍTICA. LOS DIARIOS DE ESA ÉPOCA NO LOS MUESTRAN AL PÚBLICO)-

y la compañía es de Paso (¿de qué Paso?). Mi madre, al fin, permite que la actriz nos lleve a ver la función, es casi como ir al frente. Vamos en el Metro y corremos para atravesar la calle. Entramos en el teatro y... veo los camerinos, el escenario, los cómicos. Inolvidable. Veo al jefe de compañía Paso (¿El padre de Alfonso?) que ha conseguido por milagro unos boquerones en vinagre y va repartiéndolos entre las vedettes (Isabelita Nájera, Polita

Bedrós, Baby Danny) a las que miro extasiado. También nos da un boquerón a mi hermano y a mí. Su mujer, que hace de vicetiple y está vestida de diablesa (con muy poquita ropa) se perfuma con un pulverizador frente a un gran espejo y me sonríe. Dos chiquillos (¿Alfonso y su hermana Encarna?) también trabajan en la revista y están vestidos de príncipes. Yo los miro lleno de envidia. ¡Cómo me gustaría a mí también vestirme con ellos y salir al escenario!. Cuando va a empezar la función me llevan a la sala. La platea está llena de combatientes del frente de Madrid, con botas llenas de barro, que cantan y vociferan. Se levanta el telón. Me acuerdo perfectamente de casi todo: las vicetiples vestidas de diablesas evolucionando indiferentes ante el furor de los combatientes, que las dicen atrocidades. Isabelita Nájera, la vedette, canta una cosa que dice así (ella vestida de aviadora): "Con el zepo, zepo, lin,/ no me digas cosas, no seas pillín/ con el zepo, zepe, lin". Luego salían las"quijotesas" vestidas con lanzas y adargas que cantaban: "Dulcinea del Toboso/ fue princesa por amor/ hoy seremos quijotesas/ frente al invasor" (algo así). Luego también cantaban "El grinolino", que era una variante de "El picolino", que se cantaba en la zona nacional. Ah, los acomodadores daban de propaganda una carta de baraja a cada espectador, y en cada figura de la baraja había una vicetiple retratada. La carta llevaba estos versos: "Si reunes la baraja/ que a nada te compromete/ tendrás derecho, so guaje,/ a un beso de la vedette". ¿Quién se acordaba de la guerra, de los bombardeos, del hambre y del terror en aquellos momentos?. Entonces fue cuando decidí totalmente dedicarme al teatro" (VEASE DOCUMENTO BIOGRÁFICO ESCRITO POR EL AUTOR Y ENVIADO A PETICIÓN MÍA, Nº 2, PP. 17-18).

Se comprende la reacción. Quizá el ambiente sicológico que vió aquella noche José María Rodríguez Méndez, en el teatro Fontalba, ambiente de cordialidad y familiaridad, ante aquel terror latente de la guerra civil española, hizo que en las raices del autor se provocaran dos sentimientos esenciales que suelen llevar casi toda la gente de teatro. El primero de estos sentámientos es el siguiente: el teatro es como una gran familia, y aquel que forme

parte de esta familia no se verá solo. Quizá exista en toda la raza de cómicos el sentimiento hondo o superficial -no lo sé bien- de que, al formar parte de esta comunidad, el actor, actriz o autor, se encuentra protegido por muchos. Aquella Gran Vía bombardeada en el año 1.937, y aquellas vicetiples compartiendo los boquerones en la época de guerra y hambre, son dos imágenes que pudieran haber causado un fuerte choque en el muchacho y acaso nacerle la idea de solidaridad o convivencia especial entre seres que trabajan, luchan y viven por el teatro. El segundo sentimiento es algo más profundo que el primero: el muchacho, durante la representación, se olvidó de la guerra, bombardeos, hambre y terror, y entonces decidió dedicarse al teatro.

> "Durante los siguientes años de la guerra civil española, 1.938-39, Rodríguez Méndez sigue viviendo en la calle de la Ruda, a muy pocos metros del frente de combate, bajo el fuego de los obuses y las armas de largo alcance. (REVISTA "PRIMER ACTO" Nº 175, PAG. 11)."

El muchacho había vivido los tres años de guerra sin su padre. Cuando Rodríguez Méndez estaba en Cercedilla, el padre era entonces viajante y se encontraba en Oviedo.

LA POSGUERRA ESPAÑOLA: PUBERTAD Y JUVENTUD DEL AUTOR (AÑOS 1.939 AL 1.950)

> "Terminada la contienda, año 1.939 (el padre se reune con la familia). Marchan a Barcelona, donde su padre ha conseguido un empleo en el Ferrocarril Metropolitano. Ingresa en el Instituto Menéndez y Pelayo iniciando el primer curso de bachillerato". (REVISTA "PRIMER ACTO", Nº 175, PÁG. 11).

Tal vez, el muchacho de catorce años, al dejar Madrid y la calle de la Ruda, sentiría el dolor del emigrante, o al menos lo vería reflejado en su familia, y, también en mucha gente que an-

contraría en Cataluña, venida de todas partes de España. No es extraño que Rodríguez Méndez empezara a sentirse charnego, o mejor, a sentir el dolor de la discriminación que supone ser charnego en Cataluña y, de aquí, su inadaptación y añoranza por su barrio madrileño y el amor por los emigrantes, factores estos importantísimos que han de verse reflejados en algunas de sus obras, tales como "HISTORIA DE UNOS CUANTOS", "BODAS QUE FUERON FAMOSAS DEL PINGAJO Y LA FANDANGA" y "LA BATALLA DEL VERDÚN". Pero al mismo tiempo, es cierto, que al deambular inadaptado por las Ramblas barcelonesas, nuestro autor, va a tropezar con mundos de máxima atracción: el del Barrio Chino barcelonés, que le va a dar una de sus más hermosas creaciones dramáticas: "FLOR DE OTOÑO", o barrios suburbanos como el situado en la parte noroccidental de Barcelona: "

> "Entre el rio Besós y la llamada Torre Baró, pertenece este barrio a la zona de San Andrés y está dividido en tres sectores: Verdún, propiamente dicho, Roquetas y Torre Baró. La mayor parte de su población está compuesta por emigrantes de procedencia andaluza" "Singular barrio el del Verdún, que es Barcelona y no es Barcelona. Especie de campamento de hordas venidas de allende y que parecen haberse aposentado en espera de caer sobre la ciudad industriosa y transmitirle su alegría" (PRÓLOGO A "LA BATALLA DEL VERDÚN". PÁG. 9. EDITORIAL "OCCITANIA". COLECCIÓN "EL SOMBRERO DE DANTÓN", Nº 14. BARCELONA. 1.966).

Tal vez en la tabernas de este barrio, "Bar los Galbos", "Bar Málaga", "Bar Córdoba", allí encontraría Rodríguez Méndez emigrantes andaluces que le dieron también el tema de "LA VENDIMIA DE FRANCIA".

Durante los primeros años de la posguerra, el autor nos descubre sus primeras lecturas serias y sus estados de ánimo:

> "Instalado con mi familia en una Barcelona hostilizada y hambrienta, la vocación teatral llega practicamente a desaparacer. Procuro olvidarme de ella.

Empieza mi fracasada y constante lucha contra la vocación teatral. Durante aquellos años -1.939-40-41-42...- el teatro es algo prohibitivo para mí. No puedo acudir a ninguna sala. Leo, sin embargo, la obra se Shakespeare, traducidas por Astrana Marín. Macbeth me entusiasma, junto con Romeo y Julieta. Me gusta menos el rey Lear y Julio César. En cuanto a Hamlet me atrae y a la vez me repele. Ese principito de Dinamarca tan duro contra sus padres no me acaba de resultar simpático. Me parece pedante y grosero. Estudiando el bachillerato sufro la inevitable crisis del "clasicismo". Me entusiasma Lope, Calderón, Cervantes, Lope de Rueda, Gil Vicente, Fernando de Rojas. Soy el indiscutible primero de la clase de Literatura; pero tuve tan malos profesores... Rutinarios, desinteresados, que llegaban a asombrarse de mi entusiasmo. Qué buena falta hacía entonces que un Ministerio nos hubiera facilitado entrada para ver algunos espectáculos. Con inenarrables fatigas conseguíamos los tres o cuatro aficionados del curso ir al "paraiso" de algún teatro a ver "El zapatero y el rey" de Zorrilla, por un Ricardo Calvo temblequeante; o "El divino impaciente" de Pemán, por Alfonso Muñoz (LE VALIÓ A PEMÁN UN GRAN EXITO DE PUBLICO Y UNA LARGA POLÉMICA. FUE ESTRENADO EL AÑO 1.933); o Macbeth, dirigido por Luca de Tena.

Un recuerdo doloroso de aquellos años: en vista de que el Instituto en que estudiaba no se preocupaba de la Literatura, decidimos un compañero y yo fundar un teatro de aficionados. El compañero aquel es hoy obispo de la Iglesia Griega en Latinoamérica (las vueltas que da el mundo). Bien, con toda inconsciencia, organizamos un grupo teatral que se llamaba "Dramática Arkentia" (¿por qué esta palabra griega?). Programamos nada menos que Hamlet, donde yo hacía el papel del Padre; "Los bandidos" de Schiller y "Traidor inconfeso y mártir" de Zorrilla. El compañero y yo éramos actores y directores. Reunimos el grupo y empezamos a ensayar en casa de uno u otro. Reunimos algún dinero entre todos e intentamos alquilar un local de aficionados; pero cuando llegó la hora de pedir los permisos gubernamentales, nos dijeron que como menores de edad que éramos, no podíamos firmar nada. Nos dijeron que tenía que avalarnos el Instituto. Hablamos con el director y nos prometió hacerlo; pero fue dejando pasar el tiempo. No quería meterse en lios. Ese fue mi primer fracaso frente a la Administración. No olvidaré jamás aquello (como tampoco pude nunca olvidar los bombardeos de Madrid por los "junkers" alemanes). ¿Cómo pudo ser posible

que un Instituto de Segunda Enseñanza se volviera de espalda a tan hermosa iniciativa surgida entre unos chicos de quinto curso de lengua?.

Lo único que conseguimos hacer fue "El puñal del godo", de Zorrilla, en una Congregación Mariana. Yo hacía de don Rodrigo y en plena representación se me cayó la peluca, organizándose tal choteo, que juré abandonar mis ilusiones teatrales para "in eternum".

Recuerdo que por entonces escribí mi primer drama en verso. Se titulaba "Judit y Holofernes". Era un drama bíblico escrito en versos alejandrinos, con inmensas parrafadas sonoras. Creo que podría haber servido de guión a un horrendo cinemascope de los que hizo Cecil B. de Mille. Por fortuna lo rompí. Recuerdo el principio: "Judit, tendida sobre un lecho, en la terraza de su palacio, invocaba a Dios, diciendo: "El sol va descendiendo a lo profundo/ las estrellas brillantes no aparecen/ en el cielo de seda damasquino/ herido por el fuego del terrestre"... Y así seguía. Tenía algo de ópera.

Aquel compañero mío consiguió ingresar en un elenco de aficionados de una congregación religiosa y yo sentí verdadera envidia. Entonces, un día, dispuesto a todo (yo cursaba sexto curso de bachillerato) me voy al teatro Urquinaona donde actuaba Paco Melgares y su compañía (días antes había visto la obra que hacían, un engendro de Muñoz Seca, "Los chatos", pero con una interpretación y una dirección soberbias de Melgares). Pregunté por Melgares y me salió uno que dijo que era el representante. Le dije (con lo tímido que era yo entonces) que quería dedicarme a actor. Ante mi asombro, aquel hombre me atendió amablemente. Me dijo que tenía que hacer el meritoriaje, sin sueldo, y que si estaba dispuesto, que hablaría con Melgares. Le dije que sí estaba dispuesto. Y aumentó mi asombro cuando me contestó: "Vuelva dentro de media hora y ya habré hablado con Paquito". Me dí un paseo terrible. Cuando volví, el hombre - aquel que ya me esperaba, me dijo: "mañana puede usted venir al ensayo a las cuatro de la tarde". Melgares le dará un papelito corto en "La casa de la Troya". -(EN LOS ARCHIVOS DE LA SOCIEDAD DE AUTORES SE REGISTRA EL ESTRENO DE ESTA NOVELA DE PÉREZ LUGÍN, ADAPTADA AL TEATRO POR LIGARES RIVAS, EN EL TEATRO DE LA COMEDIA DE MADRID, EL DÍA 26 DE FEBRERO DE 1.919, Y EN EL TEATRO POLIORAMA DE BARCELONA EN SEPTIEMBRE DE 1.942. POR REPARACIÓN ACTUAL NO HAY PERIÓDICOS EN LA HEMEROTECA DE ESE AÑO)-. Inenarrable

Para que se vea el sentido práctico que yo tuve siempre en relación con el teatro, apenas dudé entre matricularme en el Instituto del Teatro (donde me olía que sólo aprendería a ser un pedante teórico e inútil) y ponerme a trabajar en una compañía. Y acerté. Lo que aprendí en los tres meses que estuve con Paco Melgares, no lo hubiera aprendido en ningún sitio. Ya intuía yo que el teatro es algo duro y que hay que conocerlo en sus entresijos, en su propia miseria, y que lo peor que pueda hacer un muchacho con vocación, es ir a una escuela dramática, donde le inutilizarán para siempre a base de cosas inútiles. Yo ya sabía lo que era el Instituto para meterme en otro centro docente. Pensé que tenía que hacerme aprendiz, como si se tratara de un oficio (lo que era y es el teatro). Me dieron el papelito en aquella obra de Pérez Lugín, "La casa de la Troya", adaptada por Linares Rivas. Yo era un estudiantillo que salía de la Catedral y tropezaba con Gerardo (que era Melgares) y teníamos un leve altercado, que acababa en guasa. Decía yo unas tres frases. Pero qué maravilla aquel mes de ensayos. Yo sentado en la butaca viendo como Melgares dirigía, con aquella llaneza, aquel entusiasmo, sin pedanterías, con picardía y gracia de cómico de vieja escuela. Con qué propiedad montaba la escena, cómo enseñaba a poner la voz... Era la época del naturalismo y hacía que lloviera de verdad mediante un sistema de cañerías. Aprendí todo lo que se puede aprender. El terrible ensayo general, los nervios, la terrible monotonía de la función de tarde y noche (esos momentos en que entre bastidores esperas que te den la salida y te la dan siempre mal y sales a destiempo). Recuerdo que hice amistad, allí, entre bastidores, con una gloria de la escena catalana, doña María Morera, que hacía de mendiga. Como no dejaban hacer teatro en catalán, se había enrolado con Melgares. Era una mujer vieja, amabilísima, bondadosa conmigo. Muy cariñosa estuvo también Consuelo de Nieva, la mujer de Melgares. Aprendí también lo que es el sueño, el acostarse tarde, las putas que esperaban a los actores a la salida y yo con mis dieciséis añitos como manjar apetitoso; los invertidos, etc. Luego, las broncas familiares, claro. Pero si de algo no me arrepiento es de haber estado aquellos tres meses con Paco Melgares como meritorio sin sueldo.

Como en la obra siguiente, que era un terrible estreno de Adolfo Torrado (recuerdo la lectura que

nos hizo aquel salchichero metido a comediógrafo...) Yo no tenía papel, me desanimé. Seguí yendo a los ensayos y luego al estreno; pero ante la oposición de mi familia y la urgencia de terminar el bachillerato (amén de que las críticas no repararon en mi trabajo, como es natural) decidí de nuevo abandonar mis veleidades teatrales. Al diablo con el teatro. Lo importante y acuciante era terminar el bachillerato, hacer el examen de estado y acometer una carrera. La verdad es que, pese a mi rotunda renuncia, sentía por dentro que algo se me desgarraba" (VÉASE DOCUMENTO BIOGRÁFICO ESCRITO POR EL AUTOR Y ENVIADO A PETICIÓN MÍA. Nº 2. PÁGINAS 19-20-21).

Gran lucha interior la expresada en este documento, lucha que creemos va a durar hasta su muerte, aunque quisiéramos equivocarnos, ya que la situación a que el ambiente de España nos ha llevado, no es para pensar con optimismo. La vida de José María Rodríguez Méndez se ha debatido y se debate -como la de otros compañeros suyos de generación- en una continua cadena de comienzos y terminaciones efímeras, de levantamientos y hundimientos, de esperanzas y desesperanzas, de pequeños triunfos interiores y de espantosos desengaños y frustraciones. Pero, por encima de todo, se lucha con un arma poderosa: la fe en la obra y el deseo de superación en el trabajo de la misma: "HE QUERIDO GRITAR Y ME HAN TAPADO LA BOCA UNA Y OTRA VEZ. POR ESO QUIERO GRITAR CADA VEZ MEJOR, CON MAS FUERZA. AUNQUE NO SE ME OIGA" (RODRÍGUEZ MÉNDEZ. TAURUS EDICIONES. Nº 8. COLECCIÓN "PRIMER ACTO". PP. 17-18). Rodríguez Méndez y casi todos sus compañeros de generación se debaten como una desbandada de pájaros ciegos que saben qus vuelan, pero no saben para que camino volar. Las razones son profundas y están en la conciencia de todos; pero ésto es algo que por su capital importancia y profundidad, toca las raices más hondas del dramaturgo de hoy y hay que aclarar y dejar constancia escrita de una de las principales culpabilidades de un país que no sabe o no quiere promocionar su cultura dramática, sino destruirla. Me refiero a la cultura que nace con auténticas raices hispanas. Las razones, que ya estudiaremos en capítulos venideros, rebasan los límites de toda política. Son más hondas que unas desconcertadas y dirigidas directrices po-

líticas. El mito de Sísifo parece ser el destino de Rodríguez Méndez y de casi toda una generación de autores contemporáneos a él, generación que muchos críticos actuales vienen llamándola "generación perdida", (FRANCISCO RUÍZ RAMÓN. REVISTA "ESTRENO", Nº 1. AÑO 1.975. UNIVERSIDAD DE Cincinnatti. U.S.A. ARTÍCULO AL TEATRO DE LÓPEZ MOZO). El caso es que la única generación que, bien saben todos, quedará enlazada con la del 98, entre otras razones, por la idéntica preocupación en torno a los problemas críticos de España. Es, pues, una generación que vive en la historia actual española.

> "En 1.945 ingreso en la Universidad, Facultad de Derecho (luego de grandes dudas en matricularme en Filosofía y Letras, lo cual siempre debí hacer). De Nuevo la llamada teatral: el T.E.U. En 1.946 entré en el T.E.U. de Filosofía y Letras, como actor, donde conocí a Enrique Navarro, con el que he mantenido una constante amistad. Creo que toda nuestra generación teatral ha sido marcada por el T.E.U. y muy favorablemente. El cultivo de los clásicos (aún de una manera tan pobre como se hacia en los T.E.U.S.) es una educación estética, de tipo clásico y eminentemente positiva. Ahí aprendimos todos a saborear el lenguaje castellano y la gracia y el donaire de Cervantes, Lope, Moreto, Tirso, Calderón, etc. Ah, recuerdo con nostalgia aquellas interpretaciones desenfadadas de "Los habladores" (VER FOTOGRAFÍA Nº 14, REPRESENTANDO "LOS HABLADORES" EN EL T.E.U.), "La guarda cuidadosa", "El condenado por desconfiado" "El alcalde de Zalamea" (VER FOTOGRAFÍA Nº 15 REPRESENTANDO"EL ALCALDE DE ZALAMEA"EN EL T.E.U.). La vida farandulera que entrañaba el T.E.U., algún día debiera escribirse un libro con la historia de aquellos grupos, nacidos del renacimiento neoclásico, que inició García Lorca. Tengo el recuerdo, por ejemplo, de huir en el autobús, con los faros apagados, en plena noche, después de actuar en un pueblo de la costa catalana con "El alcalde de Zalamea", porque no teníamos dinero para pagar la fonda (el alcalde del pueblo había organizado un baile a la hora de nuestra función y apenas se pudo recaudar en taquilla). Los trajos. Las pelucas. Las chicas actrices, la hermosa tradición farandulera de la España clásica" (DUCUMENTO BIOGRÁFICO ESCRITO POR EL AUTOR Y ENVIADO A PETICIÓN MIA. Nº 2, PAG. 22).

En nuestras recientes conversaciones Rodríguez Méndez me insiste en las épocas de los Teus. En el segundo capítulo irá una información sobre los mismos. Sabe Rodríguez Méndez, ya lo apunta en el comentario anterior, cuánto le debemos a los Teus sus compañeros de generación, pero en el fondo esta insistencia que me evoca, es debida a que haga hincapié en una verdad que no puede quedar olvidada: que los Teus representan las raices hispanas donde todos nos formamos. Estas raices son los clásicos españoles. Aprendimos de ellos la hermosura del lenguaje castellano, la gracia de la construcción de las comedias, la fluidez del verso, la habilidad de los caracteres y las ideas siempre eternas de lo que formará la base de nuestra tradicional idiosincrasia. Los Teus, además, representaban la fuerte barrera del grito unamuniano de hacia "adentro". El "adentro" unamuniano es algo que no olvidaron y que seguimos por un imperativo necesario de nuestra naturaleza. Es el apoyo más firme para ir investigando en nuestra desconocida España y el enfrentamiento más violento en contra de todos aquellos que quieren colonizar nuestros escenarios con mimotismo que nos indignifican, nos empobrecen, nos quitan toda personalidad e intentan destruirnos, y lo peor de todo es que oficialmente se apoyan estos mimetismos, con objeto de que el aparente teatro de "las izquierdas", o sea, el que han venido llamando "realista", desaparezca, por razones que estorban a la marcha de un país en perfecta decadencia dramática, y más todavía: ciertos seudointelectuales nos llaman "reaccionarios", porque no aceptamos la modernidad aparentemente progresista, que nos llega del extranjero. Nos oponemos rotundamente, porque la verdadera urgencia para un español, está en las investigaciones que hace sobre esa desconocida, herida y maltratada España. Quien más ahonde y descubra en ella, será más actual y universal. Pero lo mejor de todo ésto, es que los primeros en conocer a fondo, y no superficialmente, a través de lo que se dice, o se lee en cualquier revista, son José María Rodríguez Méndez y los de su

Generación. Antes de que llegaran a España las modas del brechtianismo, absurdismo, livingnismo, grotowskismo etc, ya estábamos alerta y habíamos visto representaciones de estos "ismos", o habíamos leido artículos o tratados teóricos. Rodríguez Méndez nos dice que en "La verbena de la Paloma" antes de que nacieran los maestros del absurdismo, ya se había dado esta corriente dramática en la obra citada, así como en otras obras de Ricardo de la Vega:

> "Desde luego, los actuales personajes de Ionesco y Beckett, tan manoseados hoy, no han definido el absurdo de nuestra época como lo definieron aquellos dos guindillas en un relámpago de la obra:
>
> GUARDA 1º.- ¿Que hacemos tú?
>
> GUARDA 2º.- Lo que te dé la gana.
>
> GUARDA 1º.- Vamos a dar una vuelta a la manzana.
>
> Aquí, en este trozo magnífico, se prefigura realmente todo un mundo charlotesco que vendrá después" (RODRÍGUEZ MÉNDEZ "ENSAYO SOBRE EL MACHISMO ESPAÑOL. PP. 118-119. Editorial PENINSULA. BARCELONA. 1.974).

O nos dirá que no hay una obra tan moderna, rebelde y contestataria, como "La Gran Via", escrita en el año 1.886, obra de la que dijo Federico Nietzsche: "LO MÁS FUERTE QUE HE VISTO Y OIDO COMO MÚSICA: GENIAL, IMPOSIBLE DE CLASIFICAR".

> "Los ratas" de "La Gran Via" no intentan solamente justificar sus latrocinios, sino que consideran que están cumpliendo una función primordial, y lo de menos es el producto del robo, sino su situación frente a la sociedad (Bertold Brecht intentaría hacer lo mismo, años después, con menos gracia). "Para empezar la carrera (del ladrón)/ hay que tener vocación" afirman los tres granujas. y el respeto que les infundía el Orden quedaba plasmado en estos versos: "Siempre que nos persigue la autoridad/ es cuando más tranquilos timamos más" "Es perfectamente comprensible que Nietzsche se sintiera entusiasmado ante esta obra que para él, iba a simbolizar el principio del Diluvio, el primer grado de derrumbamiento de toda una civilización podrida". (RODRÍGUEZ

MÉNDEZ. ARTÍCULO TITULADO "UNA OBRA CONTESTATARIA DE 1.686. RECOGIDO EN EL LIBRO "COMENTARIOS IMPERTINENTES SOBRE EL TEATRO ESPAÑOL. PP. 19-20-21. EDITORIAL PENÍNSULA. BARCELONA 1.972).

En estos comentarios empezamos a atisbar ideas fundamentales que hemos de justificar y aclarar más adelante, por su gran trascendencia ante el panorama actual de nuestra cultura dramática y ante el valer de las ideas estéticas de Rodríguez Méndez.

LA POSGUERRA ESPAÑOLA: PLENA JUVENTUD DEL AUTOR (AÑOS 1.950 AL 1.959)

En el año 1.950, después de este etapa teuista, rica en formación y en experiencias, Rodríguez Méndez añade, junto a su vocación teatral, otros matices literarios no menos importantes que se han de reflejar en su obra:

> "Termino la carrera. El porvenir. La necesidad de preparar oposiciones. Nuevo abandono del teatro con carácter definitivo. Una costante lucha contra la auténtica vocación. Un paréntesis militar, prácticas de Alférez en Cádiz. Regimiento de Infantería nº 42. El teatro se transforma en poesía. Anteriormente había yo dirigido la revista poética "VERDE VIENTO":(VÉASE DOCUMENTO DE ARCHIVO Nº 14 ENCONTRADO EN LA BIBLIOTECA DE ENRIQUE NAVARRO, CALLE ANCORA 6. MADRID), y por entonces "LA CALANDRIA":(VÉASE DOCUMENTO DE ARCHIVO Nº 15. ENCONTRADO EN LA BIBLIOTECA DE ENRIQUE NAVARRO. CALLE ANCORA Nº 6. MADRID. HEMOS ENCONTRADO EL Nº VI DE DICHA REVISTA. EN LA PAG. 80 ENCONTRAMOS DOS POEMAS DE RODRÍGUEZ MÉNDEZ: "NOCHE OSCURA" Y "OBRERO". LAS DOS REVISTAS POÉTICAS OCUPAN LAS PP. DE DOCUMENTOS DESDE LA 58 A LA 75. EN LAS PP. 69-70-71 DE LA REVISTA "VERDE VIENTO" VEMOS EL POEMA DE RODRÍGUEZ MÉNDEZ TITULADO "POEMAS MEXICANOS"). En Cádiz me uní al grupo de la revista "Platero", que editaban unos gaditanos poetas: Pilar Paz Pasamar, Fernando Quiñones, Francisco Pleguezuelo y José Manuel Caballero Bonald. También colaboraban Antonio Gala y Julio Mariscal. El teatro se convirtió en canto y baile flamencos. Todos ellos me introdujeron en esa maravilla de nuestra cultura. Aprendí allí, con Fernando Quiñones y José Manuel Caballero Bonald, a distinguir las soleares de la seguidilla y distinguir el cante de

> Pericón, el de Caracol, el de Aurelio. Maravillo-- sos días veraniegos en la playa de la Victoria, siempre con los"plateros" y noches de ronda y juerga con rasgueos de guitarra, en un contrapunto de suave y comprensiva vida militar en un cuartel an-- daluz, mi amor a Andalucía nace de ahí. Mi constante amor a Andalucía" (DOCUMENTO BIOGRÁFICO DEL AUTOR ENVIADO A PETICIÓN MÍA, Nº 2. PAG. 22).

El sentido de la vida militar y el amor por la tierra andaluza, van a caminar juntos en su vida y obra. La vida militar va a en-- riquecer no solamente el lenguaje del autor, sino que le va a dar una cantidad de tipos, de gran variedad humana, pintados con un sentido popular y grotesco propio de sus jerarquías militares y no exentos de una sátira, muy objetiva, muy al servicio de una institución con peculiares características dentro de la sociedad española. La vida militar va a ser una de las más claras constantes del teatro de Rodríguez Méndez.

Su amor por la tierra andaluza será otra constante en buena parte de su teatro: "LA MANO NEGRA", "LA ANDALUCÍA DE LOS QUINTEROS", "LA BATALLA DEL VERDÚN", etc. Por Andalucía, nuestro autor, sentirá un especial amor, amor que hemos de encontrar al analizar sus obras. Campesinos y emigrantes andaluces serán tratados con la máxima defensa y ternura. Esta Andalucía de Rodríguez Méndez tiene muy poco que ver con la alegre y sonriente de los hermanos Alvarez Quintero, de don José María Pemán, o de la trágica, de corte clásico, de Federico García Lorca.

CONCEPTO DE ANDALUCÍA PARA EL AUTOR

> "La pobreza en Andalucía es una forma de señorío" (RODRÍGUEZ MÉNDEZ. ARTÍCULO TITULADO "MADRID, ESA CIUDAD IMPRUDENTE", PUBLICADO EN LA REVISTA UNIVERSITARIA "ALCALA". MADRID, 1.954. ABRIL. DOCUMENTO Nº 13. ARTÍCULOS DEL AUTOR NO RECOGIDOS NI PUBLICADOS EN COLECCIONES. PP. 61-62-63).

Como tantas veces me ha dicho Rodríguez Méndez, la Andalucía que él ve, es una Andalucía de seres marginados. Las dos únicas

obras que tienen acción en Andalucía son: "LA MANO NEGRA" y "LA ANDALUCIA DE LOS QUINTEROS". La primera tiene su espacio escénico en el cortijo de Venegas, en las serranías de Córdoba, cerca de Jaén, en el año 1.911, cuando se crea la C.N.T. y el caciquismo dominaba en los pueblos y en las aldeas andaluzas. El anarquismo campesino se extendía por toda la región. No hay en esta Andalucía de Rodríguez Méndez sentido del paisaje, de la luz, de la alegría. Es una Andalucía del hambre, de la emigración, del señoritismo parásito, de conspiradores, de caciques y de anarquistas que llegan a la libertad por medio del crimen, como el Lebrije, personaje central de "LA MANO NEGRA". Obra naturalista con costumbres andaluzas tenebrosas, o una Andalucía con un sentido irónico o burlesco, como la reflejada en "LA ANDALUCIA DE LOS QUINTEROS", donde el señoritismo parásito se ve humillado por los andaluces emigrantes que regresan del extranjero, con alegría y dinero.

Tipos andaluces existen muchos, esporádicamente, por casi todas las obras de Rodríguez Méndez, como el Gónzález, el Márquez, el Tralla, la Matilde, la Candelas de "LA VENDIMIA DE FRANCIA", seres marginados con incontenibles pasiones o ambición, con deseos de regresar unos a su propia tierra, o de quedarse otros, toda la vida, en tierra extranjera. Otros son emigrantes en Cataluña, tratados con especial cariño; personajes inocentes que se conforman con poco, como los de "LA BATALLA DEL VERDÚN". Personajes que han sido vencidos por el ambiente social y sus horizontes son muy humildes. A veces, como el personaje del Angel de "LA BATALLA DEL VERDÚN", TIENE UN SENTIDO POÉTICO QUE SE TRANSFORMA EN AMOR POR LA GRAN CIUDAD QUE LE ACOGE: el hecho de ver desde lejos las luces de la ciudad, o de pasear por las calles céntricas, es uno de los mejores premios que este personaje recibe en la lucha por la vida, junto al humilde trabajo y el deseo de conseguir una pequeña casa donde vivir. Los personajes andaluces de Rodríguez Mén-

dez solemos verlos también de soldados o sanitarios del ejército, brutales, graciosos a veces, analfabetos, como el sanitario de "FLOR DE OTOÑO". A veces las coplas populares andaluzas funcionan en momentos de gran dramatismo en las obras de nuestro autor, como las canciones del Príncipe Gitano en "LOS QUINQUIS DE MADRIZ", o el cante jondo de Meneses y Valderrama en la misma obra. En general, los personajes populares de Rodríguez Méndez, ya sean andaluces o no, son apaciguados y consolados siempre por el cante jondo o las canciones andaluzas populacheras, como las de la Paquera o las de Manolo Escobar, como vemos en la obra titulada "EL GHETTO O LA IRRESISTIBLE ASCENSIÓN DE MANUEL CONTRERAS". A veces utiliza las sevillanas en momentos grotescos, tragicómicos, como en la obra titulada "SPANISH NEWS". Esta es la Andalucía de Rodríguez Méndez: la de los seres marginados y la de las coplas populacheras de moda que son calmantes momentáneos para la tragedia que sus personajes padecen. Jamás leemos en boca de un personaje (A excepción de los señoritos de "LA ANDALUCÍA DE LOS QUINTEROS"), una alusión a la alegría, luminosidad o gracia de la tierra. El paisaje andaluz está ausente en estas obras, como se ha dicho. Tampoco Rodríguez Méndez concibe la gracia espontánea de los tipos. Todo lo que acabamos de decir, lo veremos explicado en el análisis de sus obras, conceptos que parecen contradecirse, bajo una primera impresión, con la Andalucía gaditana que Rodríguez Méndez vivió en aquel primer contacto, haciendo sus prácticas de Alférez, en Cádiz, en el Regimiento de Infantería nº 42, donde se une al grupo de la revista poética "PLATERO".

De todas sus obras por donde pasa la Andalucía que amó y sigue amando, en ninguna quedó mayor amor y piedad que en el sainetillo quinteriano visto con ojos de un hombre de nuestros días: "LA ANDALUCÍA DE LOS QUINTEROS". Esta piedad y este amor lo encontramos en el inmovilismo del señorito andaluz, incapaz de emprender; incapaz de dejar sus costumbres, su glorioso pasado, su

rincón lleno de sol y alegría, aunque lentamente se muera de hambre, sin dejar de ser el hombre que fue en otros tiempos. El señorito es feliz en su vagancia y en su rincón como "un árabe que se abandona y se pudre". Encontramos, entonces, un sentido de fraternidad galdosiana, como en otras obras de Rodríguez Méndoz. Y esta fraternidad galdosiana, se la da la otra Andalucía, la no tenebrosa, la no emigrante, la no conspiradora, la no anarquista y trágica: la Andalucía inmovilista, la que no quiere, "porque no quiere", porque es reina heredera de los Califas de Córdoba, renovarse y seguir la evolución del mundo. La Andalucía sabia que está por encima de toda renovación y desarrollo. Qué gran resistencia, orgullo y sabiduría.

PARIS

"1.952. Enero. Salida a Europa. París. Terrible desencanto ante el mundo frío y distante de París. Grandes penurias. Horror ante el teatro francés, abarrocado y artificioso. Recuerdo una horrenda representación de "Bodas de sangre" de Lorca, en el teatro "Des Champs Elysées", interpretada por Tania Balachova. Las palabras de Lorca vertidas a un francés terrible, el extraño clima de opereta entre mexicana y eslava... Un auténtico terror que me malquistó para siempre con el teatro francés (también ví representaciones solemnes y aparatosas de alguna obra de Sartre y de Corneille)" (DOCUMENTO BIOGRÁFICO ESCRITO POR EL AUTOR A PETICIÓN MÍA, Nº 2, PÁGINAS 22-23).

BOHEMIA MADRILEÑA

"Vuelta a España y a opositar. Fracaso en oposiciones a la escala técnico-administrativa del Ministerio de Obras Públicas. Me quedo en Madrid sin dinero y sin porvenir. La horrenda vida bohemia madrileña en mi ciudad natal. Sórdidas pensiones (aquí nace la obra "LOS INOCENTES DE LA MONCLOA"), sopista en los comedores del S.E.U. No tener dinero para desayunar, ni para tomar un tranvia, vivir en el aire. Vuelvo, pues, al T.E.U. Ingreso en el Teatro Nacional Popular, que dirigían Salvador Salazar y Gustavo Pérez Puig. Salvador Salazar, murciano, buen chi

co y personaje, para mí, benefactor Gustavo Pérez Puig, murciano también, miserable, y, para mí, más bien nefasto. Me hacen ayudante de dirección, pero yo mismo me hago apuntador y buen apuntador. Representación de "Medea" de Séneca, en el anfiteatro de Mérida. De nuevo los autobuses, las representaciones populares, etc. Apunto una obra de Alfonso Sastre, "Cargamento de sueños" en Badajoz. Mi fama de apuntador vuela (porque asisto a todos los ensayos, porque trabajo con honradez y seriedad), sé como dar letra y cómo hacer que mi voz llegue al foro, sin que pase de la corbata. Respiro el polvo fétido de la concha y disfruto ante el nerviosismo y angustia de los actores que esperan mi voz con ansiedad. José Luis Alonso, por entonces director del Teatro de Cámara de Madrid y personaje altamente nefasto para mí, me pide que le haga de apuntador en el estreno de "La hora de la fantasía" de Ana Bonacci en el Teatro Español. Conozco, pues, por dentro, los Teatro Nacionales (Español y María Guerrero). Conozco a la actriz María Jesús Valdés (simpática), a Jesús Puente, a Olga Peiró (simpatiquísima), a Mercedes Muñoz Sampedro (idom), a Margarita Lozano etc. También apunto la obra de Anouilh "Orfeo y Euridice" que monta Salvador Salazar en el Español, con Manuel Díaz González (excelentísima persona). La gran época del hambre de entonces me inspira mi primera obra "pasable" que se titula "EL MILAGRO DEL PAN Y DE LOS PECES" pero no me atrevo a enseñársela a nadie". (DOCUMENTO BIOGRÁFICO ESCRITO POR EL AUTOR Y ENVIADO A PETICIÓN MÍA. Nº 2. PÁG 23

SUBVERSIÓN:

"En 1.954, a principios, entre esa vida bohemia de sopista del S.E.U., pensiones estudiantiles, apuntador, colaborador de la revista "ALCALÁ" etc, (VÉASE DOCUMENTO Nº 13. ARTÍCULOS DEL AUTOR PUBLICADOS EN EL "NOTICIERO UNIVERSAL" DE BARCELONA Y EN REVISTAS UNIVERSITARIAS, NO RECOGIDOS NI PUBLICADOS EN COLECCIONES. APARTADO D.: REVISTA UNIVERSITARIA "ALCALÁ". ARTÍCULOS: "MADRID, ESA CIUDAD IMPRUDENTE", "LAS DOS SALAMANCAS", "EL TEATRO EN LOS DISTRITOS" ETC. PP. 53-54-55-56-57-57(2) intervengo en una manifestación estudiantil. La policía armada me da un golpe de porra en la cabeza, que me hace sangrar y

luego de curado en la Casa de Socorro de la calle Velázquez, soy llevado en calidad de detenido a la Comisaría de la calle de García de Paredes, de donde soy trasladado a la Dirección General de Seguridad. Detención preventiva. Ficha por subversivo etc. Se prohiben las publicaciones de "ALCALÁ". El teatro pasa por un mal momento. Afortunadamente, obtengo una beca, en el Instituto de Cultura Hispánica, para hacer un viaje de intercambio cultural en la Argentina. A la vez consigo que "El Noticiero Universal" de Barcelona (periódico en que empecé a colaborar merced a la protección de don Luis G. Manegat, su director y su hijo Julio), me acredita como "enviado especial" (VÉASE DOCUMENTO BIÓGRAFICO ESCRITO POR EL AUTOR ENVIADO A PETICIÓN MÍA. Nº 2. PP. 23-24).

ARGENTINA

"El 29 de Setiembre de 1.954 embarco en el "Cabo de Buenaesperanza", rumbo a Buenos Aires, iniciando una nueva vida. Veinte días de hermosa navegación. (VÉASE DOCUMENTO Nº 13. ARTÍCULOS DEL AUTOR PUBLICADOS EN "EL NOTICIERO UNIVERSAL" DE BARCELONA Y EN REVISTAS UNIVERSITARIAS. NO RECOGIDOS NI PUBLICADOS EN COLECCIONES. APARTADO A. PÁG. 33. ARTÍCULO TITULADO "UNA BANDERA AL VIENTO, DOCE ESPAÑOLES". 12-10-1.954. ESTE ARTÍCULO LO ESCRIBIÓ A BORDO DE EL BARCO "CABO DE BUENAESPERANZA". ES EL PRIMER ARTÍCULO QUE PUBLICA EN"EL NOTICIERO UNIVERSAL"DE BARCELONA). En la escala de Río de Janeiro manda un artículo a "El Noticiero Universal" sobre la mala impresión que me ha causado la ciudad y se arma un bochinche tremendo, porque la embajada del Brasil en España hace una protesta oficial al gobierno español, resultando: soy declarado persona no grata en el Brasil y al volver de la Argentina se me impedirá desembarcar en la escala de Santos. (VÉASE DOCUMENTO Nº 13. APARTADO A. EL ARTÍCULO SE TITULA "RIO, CIUDAD CABALÍSTICA". 9-11-1.954. PP. 33-34).

Buenos Aires en el periodo que precedió a la caida de Perón (desde Octubre de 1.954 a Marzo de 1.955). Viajo por la maravillosa Pampa, las ciudades de Córdoba, Tucumán, Mendoza, San Luis, San Juan, Mar del Plata. (VÉASE DOCUMENTO Nº 13. APARTADO A. ARTÍCULOS TITULADOS "DESDE BUENOS AIRES: IMPRESIONES DE LA CIU

DAD", 16-11-1.954; "CÓRDOBA SIN CALIFATO", ENERO, 1.955; "ESPAÑOLES EN LA AVENIDA DE MAYO", 23-1-1.955; "MAR DE LA PLATA: CIUDAD DE VERANO", 22-2-1.955; "EN LOS ANDES", 22-3-1.955; "GAUCHOS EN PALERMO", MARZO, 1.955; "TUCUMÁN: JARDÍN DE LA REPÚBLICA", MARZO, 1.955. PP. 34-35-36-37-38-39)-. Antiperonismo subterráneo. Conozco a exiliados: Rafael Alberti (amable y acogedor en su casa de la calle las Heras), a don Gonzalo Losada, director de la famosa editorial, al buenísimo crítico y excelente persona Guillermo de Torre, a su esposa la pintora Nora Borges, a su hermano Jorge Luis Borges, los Aquino, pintoresca familia que regentaban el Museo Colonial de la calle Suipacha, al maravilloso payador Jaime Dávalos, con el que una noche, en Mendoza, recité a García Lorca y algunos poemas míos y él me dedicó su hermosísima canción "La nochera" Ah, y la vida teatral argentina, los teatros de la Avenida de España representando "Las coronarias" y los dramas europeos de Sartre y de Anouilh. Un poco afrancesados. Yo prefiero el tango sórdido y espeso de los cafetines de la plaza del Caballito con sus inmigrantes italianos y sirios. La noche porteña inenarrable, los barrios malevos-(VÉASE DOCUMENTO Nº 13. APARTADO A. PÁG. 40. ARTÍCULO TITULADO "LOS BARRIOS PORTEÑOS: LA BOCA", FEBRERO, 1.955. VER TAMBIÉN FOTOGRAFÍAS 17-18-19)- (que recorrí solito, incluso de noche) como son La Boca, Avellaneda, Nueva Pompeya, Mataderos, barrios del tango y la milonga, de gaucho y emigrante perdido en la ciudad. Me dí cuenta de que la voz de Gardel traduce una realidad de frustración, lejanía y soledad viriles. "Lejana tierra mía, de mis amores, de mis amores..." (DUCUMENTO BIOGRÁFICO ESCRITO POR EL AUTOR Y ENVIADO A PETICIÓN MÍA, Nº 2. PÁG. 24).

FRACASO

"Abril de 1.955 vuelvo a España en "El Cabo de Hornos". Vuelvo con la América española metida en el corazón, tierra hermosa y turbulenta, humana y asesina a la vez, dulce y bronca, enferma de ansiedad y de nostalgia. Y retorno a la vida bohemia madrileña. Trabajo en la Editorial Castilla como corrector tipográfico. Nuevamente los disturbios. Mi ficha policiaca se reactualiza. Estoy a punto de ser detenido y es entonces cuando decido, impulsado por

el hambre y la persecución, "sentar plaza" como militar mercenario y a sueldo" (VÉASE DOCUMENTO BIOGRÁFICO ESCRITO POR EL AUTOR Y ENVIADO A PETICIÓN MIA, Nº 2, PP. 24-25).

VIDA MILITAR

"Solicito, pues, una plaza de Alférez de Complemento de las que se convocan en el Diario Oficial del Ejército.-(VÉASE DOCUMENTOS DE ARCHIVO SOBRE LA VIDA MILITAR DEL AUTOR, NÚMEROS 4-5-6-7, PP. 12-13-14-15)-. Soy destinado al Regimiento de Infantería de San Quintín, en Valladolid. Vida de guarnición cuartelera en la vieja ciudad castellana. Tristeza, paz y sensación de fracaso profesional. Afortunadamente, los militares profesionales son comprensivos conmigo. Tengo buenos compañeros. No se ensañan, me animan. Paso como agregado al Destacamento de Artillería, del Pinar, cerca de Valladolid, para dirigir unas operaciones de desguace de material de guerra. Mi misión consiste en dirigir dos talleres, donde trabajan soldados y algunos obreros civiles. Me doy largos paseos por los pinares castellanos, que en el verano huelen a sol y a resina. Me siento como acosado y a la vez libre, un poco como los místicos. La vida militar para mí es como una expiación, como un ascesis y a la vez una manera de ser caritativo con los soldados. Descubro ciertos aspectos de la vida sacrificada del militar, que me acerca a él, pues no sólo los escritores y los intelectuales sufrimos en este país. Soy instructor de reclutas y me esfuerzo en portarme bien y ser con los muchachos más benéfico que maléfico (dentro de lo que las ordenanzas militares permiten), descubro que la vida militar me fortalece y me cura muchas llagas. Me siento fuerte y animoso. En el verano de 1.956 paso destinado al campamento de la Milicia Universitaria, de Monte la Reina, cerca de Zamora, en calidad de profesor auxiliar de Tiro y Armamento. Allí lo paso mal, porque la disciplina es fuerte y los universitarios son mala gente; entre ellos y los soldados corrientes que tuve en Valladolid hay un abismo. Estos soldados universitarios son pelotones, traidorzuelos, desobedientes y me odian sin razón. Afortunadamente, puedo ir con frecuencia a Zamora, a Medina, a Salamanca y me consuelo vagabundeando entre aquellas piedras. Terminado el curso

solicito una plaza en un Regimiento de Marruecos. Me destinan al Regimiento de Línea de Melilla -(VÉASE LOS MISMOS DOCUMENTOS CITADOS ANTERIORMENTE SOBRE LA VIDA MILITAR DEL AUTOR)-, pero una vez allí soy destinado a las islas Chafarinas, como agregado a la Legión, Tercio Gran Capitán. En las Chafarinas me encuentro muy a gusto,-(VÉASE DOCUMENTO Nº 13. ARTÍCULOS DEL AUTOR. APARTADO A. ARTÍCULO TITULADO "CHAFARINAS". PÁG. 46. 15-11-1.957)- soy el militar de mayor graduación y mando la plaza como Comandante General. Es una vida paradisiaca en la que formamos una familia los soldados, los presos del presidio de suboficiales, los guardias civiles, los pescadores y sus familias. En Chafarinas descubro las huellas de Unamuno y de otros intelectuales que estuvieron allí confinados. Nado en las aguas transparentes, pesco, escribo, largos paseos en barca y pescando, incursiones a la costa marroquí. Oigo los estampidos de la guerra de Argelia. Pero como abogado me veo en la obligación de hacerme el cargo de varias defensas en Consejos de Guerra. Cuestiones de deserción, de abusos de autoridad, peleas, etc. Salgo airoso y poco después al estallar el pequeño conato de guerra de Ifni voy trasladado, aunque sólo permanezco unos días en el frente. Solicito la licencia y, luego de muchos problemas al tener un contrato firmado por un año, se me concede. El último Consejo de Guerra que defendí fue el de un policia armado, que había agredido a un teniente legionario, que iba borracho. Consigo sacar libre al policia (y me rio al pensar que sus compañeros, un par de años antes, me habían abierto la cabeza con la porra)." (VÉASE DOCUMENTO BIÓGRÁFICO ESCRITO POR EL AUTOR Y ENVIADO A PETICIÓN MÍA, Nº 2. PP. 25-26)

LICENCIADO

"En 1.958 me encuentro de nuevo en Barcelona. Hago un viaje a Italia, donde sigo un curso de alta literatura (en la Universidad de Perugia) que equivale a un doctorado. En Agosto muere mi padre. Escribo una nueva obra teatral en la que intento plasmar algo de mi vida militar: "VAGONES DE MADERA".

En 1.959 la "llamada de Africa" (que sienten todos los que han pisado alguna vez esa tierra) me incita

a volver allí. Me proveo de dos credenciales periodísticas: una de "El Noticiero Universal" y otra de "Pueblo". Emilio Romero promete ayudarme, pero cuando llego a Tánger no vuelvo a saber nada de "Pueblo" ni de Emilio Romero. Mis crónicas ni se publican, ni Romero contesta a mis cartas. Al fin, un escueto telegrama, me dice que vaya a Fez, pero yo no tengo ni un céntimo y tengo que volverme a la Península casi en auto-stop. Vuelta a Barcelona y totalmente fracasado. ¿Qué hago yo?. Es entonces cuando José María Loperena, director del T.E.U. de Barcelona lee "VAGONES DE MADERA" y decide montarlo en dos sesiones de cámara, que tienen lugar en Diciembre en el pequeño teatro Candilejas de la Rambla de Cataluña. Las representaciones despiertan polémicas y apasionamientos, la crítica se divide y la juventud percibe el aliento de rebeldía que hay en la obra. Mi nombre empieza a sonar. Angel Carmona organiza "La Pipironda" y escribo para el grupo una farsa que se titula "AUTO DE LA DONOSA TABERNERA", dicha pieza, junto con "EL MILAGRO DEL PAN Y DE LOS PECES", se estrena en el Candilejas y con buen éxito. Luego "La Pipironda" recorre su circuito de barriadas y pueblos con "LA TABERNERA Y LAS TINAJAS", de la que da montones de representaciones en los lugares más insólitos (incluso en centros de alcohólicos)" (VÉASE DOCUMENTO BIOGRÁFICO ESCRITO POR EL AUTOR A PETICIÓN MÍA, Nº 2. PÁG. 26).

PLENA JUVENTUD Y ENTRADA EN LA MADUREZ DE LA VIDA

A) ESTRENOS EN "LA PIPIRONDA" (AÑOS 1.959 AL AÑO 1.966)

La historia de este grupo independiente teatral, está intimamente unida a la vida y al teatro de Rodríguez Méndez. En varias ocasiones nos deja constancia de este grupo, donde encuentra el autor no sólo buenos e inolvidables amigos, sino también excelente campo de acción para ir desarrollando sus trabajos dramáticos en contacto con un público popular. En el último capítulo del libro "LA INCULTURA TEATRAL EN ESPAÑA" (EDITORIAL "LAIA". BARCELONA. 1.974) titulado "ESTA IMPOSIBILIDAD LLAMADA TEATRO POPULAR". PÁG. 201, leemos:

"La Pipironda se llamó primero "Teatro Popular de Sala y Alcoba" e intentaba recoger aquella tradición de Robreño, que concebía el teatro popular como una serie de cuadros realistas, documentales, testimoniales, sobre la vida artesana de la Barcelona decimonona dirigida para regocijo y enseñanza de las clases populares de la Ciudad Condal. El nombre de La Pipironda procedía de un baile popular del siglo XVIII"

"Si traemos aquí el grupo de Angel Carmona Ristol (La Pipironda), aparte de interés documental que tiene, es para resaltar un extraño fenómeno; y es el siguiente: que mientras surgieron a lo largo y a lo ancho de la Península Ibérica montones de teatros de ensayo, experimentales, etc, sólo uno, el de Angel Carmona, se sintió atraido por la aventura ya vieja y difícil, del teatro popular" "Será imposible encontrar en el periodo de la posguerra española, en ningún ámbito, un intento semejante" "Se trataba por consiguiente de acercarse al pueblo, no para enseñarle, ni para redimirle, ni siquiera para distraerle, sino para investigar una posible vía de comunicación" "Acudió a los lugares en que el pueblo sobrevivía: tabernas de los suburbios industriales de Barcelona, centros católicos obreros, etc" "Interrumpía las partidas de dominó en las tabernas para interpretar obras cortas y fáciles como "En la estratoesfera" de Pedro Salinas, "Navidad" de Martínez Sierra etc. Se confeccionaron también pequeñas obras esquemáticas, que trataban sobre realidades inmediatas de la vida laboral y de la inmigración barcelonesa. Los resultados fueron óptimos".

Antes de la publicación del libro "LA INCULTURA TEATRAL EN ESPAÑA", Rodríguez Méndez había escrito sobre La Pipironda:

(PEQUEÑA HISTORIA DE LA PIPIRONDA". TAURUS EDICIONES COLECCIÓN "PRIMER ACTO". Nº 8. MADRID. 1.968. PP. 65-66-67-68)

En este artículo observamos que La Pipironda empezó a funcionar el año 1.959 y terminó en el 1.966. La primera representación tuvo lugar en la taberna "La Viña" de la Travesera de Gracia. La obra que se representó fue "EN LA ESTRATOESFERA" de Pedro Salinas

Intervinieron: Isa Escartín, Emilio López Bardalet, Manuel Guasc, Montse Clavé, Enrique Carcavilla y José Siles. En 1.960 se representa "EN LA ESTRATOESFERA" en diversos bares y tabernas de Gracia, las Corts y Casa Antúnez. Se incorporan dos obras más: "NAVIDAD" de Gregorio Martínez Sierra y "EL MESTRE DE MINYONS", de Feliú y Codina. En este mismo año se estrena "AUTO DE LA DONOSA TABERNERA O LA TABERNERA Y LAS TINAJAS" de Rodríguez Méndez. En 1.961 estrena en el patio del colegio de San Juan de la Salle, una adaptación de Fuenteovejuna, compuesta con un prólogo de Rodríguez Méndez, varias escenas culminantes de la obra y diversos poemas de Quevedo, García Lorca, Pérez de Ayala y canciones populares. Se incorporan al repertorio entremeses de Cervantes "EL HOSPITAL DE LOS PODRIDOS" y "EL VIEJO CELOSO", y "FEDRA" de Unamuno. En 1.965 estrena el sainete suburbial en tres actos, de Rodríguez Méndez, "LA BATALLA DEL VERDÚN". En 1.966 se produce una gravísima crisis. En Diciembre de ese año realiza su última salida: "EL GHETTO O LA IRRESISTIBLE ASCENSIÓN DE MANUEL CONTRERAS", de Rodríguez Méndez, en el Hogar "Nia Nesto" de La Magoria, barriada barcelonesa.

> "Desde el principio hasta el fin de su existencia estuve con La Pipironda" "EL AUTO DE LA DONOSA TABERNERA"ES EL QUE MÁS VECES SE REPRESENTÓ. "EL MILAGRO DEL PAN Y DE LOS PECES" fue el plato fuerte del programa" "Interpreté muchas veces también mi sketch titulado "HISTORIA DE FORZADOS", una pequeña historia (duraba veinte minutos) basada en un hecho real sucedido en una fábrica. El gerente de una empresa había tratado de sobornar a un ordenanza ofreciéndole un cochecito mecánico para una hija que tenía paralítica, a cambio de hacerse confidente de la gerencia contra los obreros. El ordenanza se negaba al juego. Los obreros, al enterarse de su gest hacían una colecta entre todos y regalaban el cochecito al compañero. Pues bien: yo interpretaba el gerente sin escrúpulos" "Mi última actuación en La Pipironda fue en el Hogar "Nia Nesto", de la barriada de La Magoria, con mi obra "EL GHETTO" "La Pipironda ha desaparecido ya. Ojalá otros grupos -que

los hay- atienda a ese magnífico público" (RODRÍGUEZ MÉNDEZ. ARTÍCULO TITULADO "MIS ESTRENOS EN LA PIPIRONDA" TAURUS EDICIONES. COLECCIÓN PRIMER ACTO. Nº 8. MADRID, 1.968. PP. 69-70-71-72-73).

PLENA JUVENTUD Y ENTRADA EN LA MADUREZ DE LA VIDA

B)) ESTRENOS FUERA DEL GRUPO INDEPENDIENTE DE LA PIPIRONDA (DESDE EL AÑO 1.959 AL AÑO 1.966)

"Ramiro Bascompte, empresario del teatro Candilejas, me pide una obra larga y normal para hacerla comercialmente. Recuerdo mis experiencias estundiantiles en Madrid y escribo "LOS INOCENTES DE LA MONCLOA", (cuya anécdota, la muerte de un estudiante en una pensión, fue vivida por mí), luego de muchos problemas y de luchar con la censura y paliar los cortes, se estrena con éxito rotundo. Oigo las más fuertes aclamaciones de mi vida y la crítica se rinde. La obra se mantiene comercialmente bien durante tres meses (cosa inusitada en aquella época) y mi nombre queda ya registrado entre el grupo de autores realistas del inconformismo. Sin embargo, después nadie quiere estrenar nada mío, salvo los de La Pipironda, para los que escribo adaptaciones de piezas clásicas ("EL HOSPITAL DE LOS PODRIDOS", de Cervantes y "FUENTEOVEJUNA" de Lope) y sketchs de tipo social ("HISTORIA DE FORZADOS"), también hago de actor. No consigo, por el momento estrenar "LOS INOCENTES DE LA MONCLOA" en Madrid, pese al supuesto interés de José Luis Alonso y de Tamayo.

En 1.963 la compañía de Dora Santacreus y Carlos Lucena me estrenan, en el recien inaugurado teatro Guimerá (especie de Capsa de entonces) "EL CÍRCULO DE TIZA DE CARTAGENA", que había escrito para La Pipironda. El estreno es un éxito, pero la crítica, preparada contra mí, me hunde con unanimidad. El público no va a la obra y tiene que retirarse ésta veinte días después del estreno.

Escribo "LA VENDIMIA DE FRANCIA" y José Luis Alonso me engaña durante bastante tiempo, afirmando que va a estrenarla en el María Guerrero. Al fin me dice que el Consejo Superior de Teatro ha decidido que no es obra adecuada para un escenario nacional. Y ahí queda todo.

En 1.964 Jorge Vico consigue estrenar en el teatro Cómico de Madrid "LOS INOCENTES DE LA MONCLOA", mal dirigida y pobremente montada. La obra obtiene un éxito regular y se me concede el premio Larra de la crítica madrileña. No volveré a estrenar en Madrid, salvo dos representaciones de "VAGONES DE MADERA", en el teatro Montepio, por un grupo de aficionados, el año 1.968.

En 1.965 colaboro en las revistas "Plasencia" y en "Siglo XX". Intervengo en las Primeras Conversaciones Teatrales de Córdoba-(ESTAS CONVERSACIONES SE DESARROLLARON EN EL OTOÑO DE 1.965. LA PONENCIA DE RODRÍGUEZ MÉNDEZ SE TITULA "EL TEATRO COMO EXPRESIÓN SOCIAL Y CULTURAL". ESTÁ PUBLICADA EN LA REVISTA "PRIMER ACTO" Nº 71, AÑO 1.966 Y EN TAURUS EDICIONES. COLECCIÓN "PRIMER ACTO" Nº 8. PP. 85-86-87-88-89-90-91-92-93-94-95-96-97-98-99-100), donde anteriormente había pronunciado un par de conferencias. Estreno también en Barcelona "LA TRAMPA" que ferozmente mutilada por la censura constituye un nuevo fracaso.

En 1.966, en un ambiente enrarecido y superficialmente polémico, estreno en Valladolid "EL VANO AYER" -(TITULO TOMADO DE UN VERSO DE MACHADO PERTENECIENTE AL POEMA TITULADO "EL MAÑANA EFÍMERO", DEDICADO A ROBERTO CASTROVIDO. PUBLICADO, ENTRE OTRAS, EN LA COLECCIÓN AUSTRAL. PÁG. 152), dentro del Primer Festival de Teatro Nuevo, con la compañía "Ara" de Málaga. Para la Escuela de Arte Dramático "Adriá Gual" dirijo "LA HOYA" obra primera de Ramón Gil Novales" (VÉASE DOCUMENTO BIOGRÁFICO ESCRITO POR EL AUTOR Y ENVIADO A PETICIÓN MÍA, Nº 2. PP. 27-28).

PLENA MADUREZ DE LA VIDA: SUS MEJORES CREACIONES

(AÑOS 1.967 AL 1.975)

Son los años más angustiosos y al mismo tiempo más ambiciosos de Rodríguez Méndez. El desaliento es constante y profundo. Hace la guerra literaria por todas partes y, a su vez, sufre las consecuencias de esta guerra. Se va quedando solo. Los desengaños lo acosan. Sin embargo, las desesperanzas no le frustran: escribe sus mejores obras hasta ahora, con la suerte extraordinaria de escribir de espalda a un público que no le conoce, ni el autor tiene esperanza de que llegará a conocerlo. Por estas razones surge

su obra dramática sin el ahogo que da el pensar que se escribe para determinado empresario o compañía

> "Ni pienso en director alguno, ni en actor o actriz alguna, ni en escenario determinado, ni me importa censura o traba alguna. Me importa el contenido ético de mi respuesta y el grado de historicidad que puedo conseguir al retratar una situación actual" (TAURUS EDICIONES. COLECCIÓN "PRIMER ACTO", Nº 6. MADRID. 1.968. PÁG. 17).

Tampoco piensa en las limitaciones de la censura, y ambas cosas reunidas, hace que escriba con más autenticidad que nunca. Las obras de estos años abundan en repartos extensos, en decorados casi de acción novelesca, en descripciones que se aproximan a la narrativa barojiana. Está a punto de crear, o está creando, un teatro como él mismo nos aclara que entiende por teatro: "ENTIENDO POR TEATRO SITUACIONES DRAMÁTICAS DIALOGADAS" (EN LA PÁGINA 17 DE LA MISMA CITA ANTERIOR). Su furia y desesperación, ante el aislamiento en que le ha dejado la situación española, se convierten en hermosas fuentes de inagotable belleza dramática. La correspondencia epistolar que tiene conmigo y que recojo, en parte, al final de este estudio, nos demuestra el grado de angustia y desaliento a que ha llegado nuestro autor. Hay un momento en que intenta manifestarse a la opinión pública y nos convoca a unos cuantos compañeros de generación, que estamos en las mismas circunstancias para que apoyemos este manifiesto. (VÉASE DOCUMENTO ESCRITO POR EL AUTOR NÚMERO 3. ES UN MANIFIESTO TEATRAL DIRIGIDO A LA OPINIÓN PÚBLICA. FUE ENVIADO A ANTONIO GALA, A LAURO OLMO Y A MARTÍN RECUERDA. PÁGINAS 76 y 77).

El manifiesto no puede ser más desalentador y más fiel reflejo de una situación española. Los años 1.969 al 12 de Febrero de 1.97 no tienen nombre para el teatro español: se recurre oficialmente a la llamada "ley del silencio". Consiste en que, en la mayoría de los casos, la Administración española retiene las obras y el au-

tor tiene que esperar y sufrir la tortura de una guerra de nervios, porque ve que dicha Administración, juega con el pan de cada cual y no tiene respeto ni de la dignidad ni del trabajo humano, ya que escribir una obra de arte, supone muchas renuncias y muchos meses y años en vilo, sacrificando y rechazando utilidades que la vida pueda reservar al hombre escritor para una mejora de su propia existencia. Toda una acumulación de sacrificios caen en el vacío. La única esperanza que se obtiene, es la fe que tengamos cada cual en sí mismo y, a veces, hacen que esta fe vaya disminuyendo. Tal es la muerte en vida que esta situación oficial española, acarrea al autor. A la Administración y sus tendencias, casi siempre gobernadas por políticos que no sólo anuncian el fin de un sistema, sino que se ha visto claro que el teatro, como tribuna pública que es, y por esta razón, llega más directamente a una colectividad, más que cualquier otro género literario, no interesa a los políticos de estos años, lo que revela toda la tragedia de una España que, por estos días de Marzo de 1.975, en que escribo estas líneas, notamos claramente sus consecuencias. El desconcierto, el miedo, la indecisión, la falta de raciocinio en el camino a seguir, cunde por todas partes, y se refleja en cualquier rincón del país, escala social o institución, de tal manera que, a la falta de firmeza y seguridad de unos organismos oficiales, se une -como aclara Rodríguez Méndez en el manifiesto antes citado- una crítica comprometida e inculta que bien sabe que tiene que defender lo evasivo, lo que no roce el menor problema crítico-realista español, de tal manera que, esta crítica comprometida con un sistema, viene a ser un poderoso detrimento para el verdadero teatro español y con él, para la verdadera cultura española reflejada en una dramática, como se verá, y más en el caso de Rodríguez Méndez, que no viene a ser destructiva, ni didáctica propiamente dicha, con un didactismo neoclásico o benaventino, sino una obra que muestra la realidad de nuestra tragedia -como iremos viendo- y las posibles virtudes de un pueblo español capaz de dar al mundo los me-

jores ejemplos de resignación, bondad, amor, caridad, justicia o fe. Un teatro así es un error, espantosamente cruel y revelador de una gran incultura, ceguera e incompresión, el dejarlo despreciado y abandonado, con cientos de desprecios estratégicos que cada día el autor se los sabe más y le hace perder la fe en todos los que le rodean y reprimen, pero quizá, por esta causa, la rebelión y lucha del autor, sea más fuerte para crear nuevas obras A pesar de toda la aplastante guerra estratégica que padecemos, seguimos...

> "Ya desde el 1.967 me retraigo de actividades teatrales y vuelvo intensivamente a los artículos periodísticos y trabajos editoriales" "En 1.968 se prohibe la publicación de "BODAS QUE FUERON FAMOSAS DEL PINGAJO Y LA FANDANGA", en el tomo que la Editorial Taurus dedica a mi teatro. Se prohibe igualmente el libro en prensa titulado "LA INCULTURA TEATRAL EN ESPAÑA". En 1.969 existen diversos intentos para estrenar "BODAS QUE FUERON FAMOSAS DEL PINGAJO Y LA FANDANGA" (REVISTA "PRIMER ACTO" Nº 175. MADRID. 1.974. PÁG. 12).
>
> -(VÉASE DOCUMENTO DE ARCHIVO Nº 17, SOBRE EL FRUSTRADO ESTRENO EN EL TEATRO NACIONAL DE BARCELONA DE "BODAS QUE FUERON FAMOSAS DEL PINGAJO Y LA FANDANGA". PÁG. 133)-.

Añadimos, en

Recientemente, y con la llamada "apertura" que empezó a funcionar el 12 de Febrero de 1.974, y duró hasta finales de Octubre del mismo año, la obra fue autorizada por la censura y otra vez está en juego en los Teatros Nacionales.

> "En 1.970, escasa actividad teatral. Breves cursillo en la Escuela de Arte Dramático "Adriá Gual". Empiezo a escribir ensayos diversos. En 1.971 aparecen dos libros: "LOS TELEADICTOS" (EDITORIAL "ESTELA".), que había sido prohibido anteriormente y "ENSAYO SOBRE EL MACHISMO ESPAÑOL" (YA CITADO). Escribo una nueva obra teatral titulada "HISTORIA DE UNOS CUANTOS", que Ricardo Salvat intenta infructuosamente estrenar con la comapañía Angel Guimerá de Barcelona En 1.972 aparecen ya dos nuevos libros "ENSAYO SOBRE

LA INTELIGENCIA ESPAÑOLA" (VER CARTA Nº 9. PÁG.93):

-("Me han encargado un nuevo libro que voy a titular "Ensayo sobre la inteligencia española", una burla sangrienta de nuestra vida cultural, que empezará con "El retablo de las maravillas", seguirá con "El bachiller Carrasco", Fray Gerundio de Campazas, el "Europeista romántico", el "Espectador orteguiano" y "Nuestra Natacha". Ya verás que cosa más bonita hecha a través de esos personajes literarios. Ahora no se trata de "machos", sino de "listos") (BARCELONA, 16-12-1.971).

y "COMENTARIOS IMPERTINENTES SOBRE EL TEATRO ESPAÑOL" (LIBRO YA CITADO), además de un libro de relatos titulado "POBRECITOS, PERO NO HONRADOS" (EDITORIAL "LAIA". BARCELONA, 1.972). Conferencia en la cátedra "Juan del Enzina"de la Universidad de Salamanca" (REVISTA "PRIMER ACTO", Nº 175. MADRID, 1.974. PÁG. 12).

En esta conferencia titulada "VALORES VITALES Y VALORES RETÓRICOS EN EL TEATRO ESPAÑOL", destaca que "el teatro tiene que enfrentar al hombre con la vida", "que en España se ha protegido siempre la retórica" "El realismo ha estado siempre mal mirado en España. Lope de Vega alcanzó más éxito con sus obras de capa y espada que con "Fuenteovejuna". A Quevedo le costó disgusto "El Buscón". De Cervantes todos sabemos su vida" "Se pierde un tiempo precioso, teniendo ante nosotros una realidad tan interesante" (DIARIO "EL ADELANTO". SALAMANCA. NOVIEMBRE, 1.971). Al otro día de aquella conferencia, Rodríguez Méndez lee en el Aula de Unamuno de la Universidad de Salamanca, abarrotada de estudiantes, su obra "BODAS QUE FUERON FAMOSAS DEL PINGAJO Y LA FANDANGA", que constituyó un gran entusiasmo entre los mismos. Como por aquel tiempo se intentaba despretigiar el realismo crítico -por razones que hemos apuntado y seguiremos desarrollando en capítulos venideros- yo me hice portavoz y les dije a los estudiantes salmantinos -que ignoraban la verdadera situación del teatro español de nuestros días-, que en aquella obra, tenían palpable una muestra de lo que era nuestro teatro actual. Empezó, entonces, a hablarse de una dramá-

tica española subterránea, desconocida hasta ahora por todos y silenciada por aquellos que, en su tiempo la conocían y debieron airearla para gloria del teatro español. Aquellos días salmantinos del año 1.972 fueron muy importantes para la cultura dramática de nuestro país. Desde la Universidad de Salamanca se empezó a desenmascarar y a descubrir la verdadera situación del drama español y se dió el grito de alerta a una juventud universitaria.

En este mismo año escribe una de sus obras cumbres "FLOR DE OTOÑO", que al año siguiente, o sea, en 1.973 lee, por primera vez, en mi casa de Salamanca. Nos asombró y emocionó a todos. Me invitaron aquel año a dar una conferencia con motivo de la inauguración del Gabinete de Teatro de la Universidad de Granada y también invitaron a Rodríguez Méndez, quien dió otra conferencia en la Universidad de Granada sobre el mismo tema de la que ya dió en la Universidad de Salamanca. Leyó "FLOR DE OTOÑO" en el salón de actos del Colegio Mayor Universitario "Isabel la Católica". Fue un gran éxito entre los estudiantes granadinos y se volvió a revelar el fenómeno de "alerta" al nuevo teatro español de nuestros días. Casi sin querer, íbamos sembrando una semilla muy difícil de arrancar. Semilla que hace que yo le diga a José María Rodríguez Méndez lo que él me dijo a mí: "Y aquí

> "Y aquí está Martín Recuerda, digo. No ha sido nada fácil su camino. Ha tenido incluso que hacer una circunvalación por los Estados Unidos; pero aquí está; sospecho que todavía ha de desaparecer y resucitar cien veces. Pero ya es imposible dejar de oirle. El clamor de "Las salvajes..." seguirá sonando y sonando". (VÉASE DOCUMENTO ESCRITO POR EL AUTOR Nº 4. ES UN PRÓLOGO ESCRITO PARA LA EDICIÓN DE LAS OBRAS DE MARTÍN RECUERDA QUE LA EDITORIAL ESCELICER PREPARABA. NO SE LLEGÓ A PUBLICAR EL TOMO. PÁGINAS 78, 79, 80 y 81).

Los clamores de Rodríguez Méndez seguirán sonando y sonando. Las obras están ahí. Y las que vendrán. Ellas, por sí solas se abrirán camino. Sucederán ministros a ministros, con continua-

das "leyes del silencio" y afán de destrucciones nefastas en la dramática actual. Morirán todos y la obras de Rodríguez Méndez seguirán sonando y sonando.

Recientemente nos ha sorprendido con otra obra dramática titulada "SPANISH NEWS", sátira sobre el asunto del aceite de Redondela.

Recuerdo a Rodríguez Méndez el día que leyó en Granada su obra "FLOR DE OTOÑO". Le dijo a los estudiantes:

> "La lectura de esta obra quedará aquí, entre vosotros. Y nada más. Yo me iré y ni os volveréis a acordar de mí, porque mis obras no serán jamás estrenadas" (FEBRERO, 1.973)

Creemos que no, que sus obras seguirán"sonando y sonando". Imposible detener ya lo que está en la conciencia de muchos, lo que se ha impuesto por su valer ante todos, como un incontenible huracán que arranca de raíz las podredumbres más intocables de la vida de nuestro país.

CAPÍTULO II

ANÁLISIS DEL MUNDO REAL DE JOSÉ MARIA RODRÍGUEZ MÉNDEZ

ANÁLISIS DEL MUNDO REAL DE JOSÉ MARÍA RODRÍGUEZ MÉNDEZ

INTRODUCCIÓN

> "El presidente Carlos Arias representa una voluntad clara, honesta, prudente, firme, de evolución del Régimen hacia la participación de todas las fuerzas políticas en un pluralismo ordenado que no esterilice el necesario vigor de la acción política:
>
> "Dije que España, que la juventud, que la generación actual, a mi juicio, están plenamente capacitadas para aceptar el reto, su futuro destino en la Historia. Precisamente ese destino que le ha fabricado, que le ha preparado la previsión, la prudencia, la tenacidad del Jefe del Estado. Pero, claro, para éso es necesario que empecemos a reconocer con cierta humildad que el sistema es perfectible, que a los Principios Fundamentales, que a los Principios del Movimiento, no se les ha sacado todo el contenido, un contenido inagotable en el campo social, en el campo político, en el campo de la cultura, en el campo de la organización política". "Esto es lo que está por hacer y lo que hace que el sistema esté, por los que se dicen sus veladores, desvirtuado y mutilado". (DIARIO "A.B.C." MADRID, 5 DE MARZO. 1.975. PÁGINA 25).

Junto a estas palabras del Presidente del Gobierno español, Sr. D. CARLOS ARIAS, en estos días del año 1.975, quiero recordar unas líneas de una carta de Rodríguez Méndez, escrita el 26 de Julio de 1.974, poca diferencia de meses median entre ambas citas. Carta que está escrita antes de la primera crisis del gobierno del Presidente D. Carlos Arias. Dice así el comienzo de esta carta:

> "Querido Pepillo: desde que te fuiste a esa Galicia me he quedado practicamente desconectado del mundo. Ahora nadie me llama por teléfono. No sé nada de Paloma, ni de José Luis Gómez, ni de nadie. Vivo otra vez como en una tumba. Nadie parece interesarse por mí. Ni yo hago tampoco nada. Me siento can-

> sado y abúlico. Siempre parece que va a pasar algo y nunca pasa nada. Siempre está uno a la espectativa y lo que se espera nunca llega. Los nervios se deshacen a costa de esperar". (CARTA Nº 30. BARCELONA, 26 DE JULIO DE 1.974. PÁGINA 123.)

Ante la confrontación de los dos textos viene la urgente interrogante de cúales son estos Principios Fundamentales del Movimiento que "no se les ha sacado todo el contenido inagotable en el campo cultural". Hemos apuntado toda la ingente labor de una obra cultural a nivel teórico y a nivel dramático en Rodríguez Méndez. Nuestro autor, a pesar del esfuerzo y del sobresaliente trabajo, sobre todo dramático, representante de buena parte de la cultura española del momento, no es conocido en los escenarios españoles, y, por lo tanto, ante el gran público. Su cultura, su ética, su estética, le está vedada a un público español. Y no hay que olvidar que en la obra dramática, cuando en ella se da el fenómeno o el duende del arte, como ocurre en Rodríguez Méndez, se tocan todas las ramas del saber humano. El drama es síntesis de sabiduría. Es síntesis humanista. En Hamlet de Shakespeare hay más tratado de religión, ciencia, sicología, sociología, filosofía, moral, belleza, etc, etc, que cualquier tratado teórico dedicado a las disciplinas culturales citadas, sobre todo en lo que la obra dramática tiene de vivencial. Todas estas disciplinas, y aún más, unidas y dadas en vivo desde un escenario, no cabe duda que producen la famosa catarsis que los griegos querían causar en los espectadores, y por tanto, el poeta dramático es el capacitado, más aún que un político o un tratadista, para conducir a un pueblo, con las nobles consecuencias que puedan desprenderse de su obra artística.

Este desequilibrio entre las palabras del Presidente del Gobierno actual español y el desconocimiento actual de la obra dramática de Rodríguez Méndez, tiene que tener unas razones fundamentales, razones que nos puedan dar, acaso, la pista para una explicación sobre la España que vivimos. Antes de pasar a estas posi-

bles razones, si hacemos memoria de los dieciocho gobiernos que han existido hasta ahora en la España del general Francisco Franco y sus ministros de Información y Turismo más relevantes como Arias Salgado, Fraga Iribarne, Liñán, Sánchez Bella, Pio Cabanillas, León Herrera etc, responsables de las directrices de la cultura española, observamos que han sido contadas las pocas obras dramáticas que han marcado hito en la Historia del Drama Español, y estas obras, aunque parezca paradoja no pertenecen al teatro llamado "DE LAS DERECHAS" -(JOSÉ MONLEÓN. "TREINTA AÑOS DEL TEATRO DE LA DERECHA". BARCELONA. TUSQUETS EDITOR, 1.971)-, -que analizaremos después- sino el teatro llamado de las izquierdas, o teatro realista-crítico de determinadas situaciones españolas. Este teatro que muestra críticamente la realidad del país, aunque reafirme más la paradoja, es el único teatro positivo. Este trauma que sé que recibirá quien lea estas líneas, quiero explicarlo: el teatro realista-crítico o de izquierdas, -como ingenua y hasta sádicamente se le viene llamando- es el único que refleja la verdadera situación, embellecida, propia de todo fenómeno artístico, de nuestro país, por la sencilla razón que, al analizarse, observamos que en él aparece el pueblo español con una gama tan noble de virtudes, de dignidad y de resignación, que nos conmueve o nos sobrecoge por su grandeza ética. Mayor ejemplo de grandeza ética pocas veces se encuentra con tanta entereza en la dramática universal del momento, y cuando se encuentra, no cabe duda, es en las mejores obras que se han producido y producen en la actualidad mundial, por muy avanzado y dispar que sea su estilo respecto a la tónica tradicional marcada por cualquier país. Entendemos, pues, por teatro positivo y eficaz [illegible] a aquel teatro que, con toda nobleza y arte, nos desenmascara a un pueblo para mostrárnoslo desnudo en todas sus grandes virtudes raciales, y esta muestra, no cabe duda, sólo se da en el teatro realista-crítico o de izquierdas, dentro de cuyo teatro encaja perfectamente la obra dramática de Rodríguez Méndez.

¿Qué ha ocurrido aquí que ninguno, o muy pocos políticos españoles de los últimos decenios han sabido ver, o no han querido saber ver en esta aparente paradoja?. Pienso que las razones son profundas y complejas en esta España dividida siempre, aunque tanto se luche por los principios de su unificación. Acuden a mi memoria aquellos versos de Antonio Machado que siguen latentes, no sólo en el pensamiento y en la obra de Rodríguez Méndez, sino en el pensamiento de casi todos los españoles:

> "Ya hay un español que quiere/ vivir y a vivir empieza/ entre una España que muere/ y otra España que bosteza./ Españolito que vienes/ al mundo: te guarde Dios./ Una de las dos Españas/ ha de helarte el corazón" (ANTONIO MACHADO. OBRAS COMPLETAS. COLECCIÓN AUSTRAL. Nº 149. "PROVERBIOS Y CANTARES". PÁGINAS 162 y 163).

Quiero traer aquí a colación una cantidad de experiencias vividas por mí, donde pude ir buceando en esta España que nos ocupa, en esta España del Presidente Carlos Arias que "NO HA SACADO AÚN SU CONTENIDO CULTURAL EN LOS PRINCIPIOS FUNDAMENTALES DEL MOVIMIENTO" (DIARIO A.B.C. DE MADRID. 5 DE MARZO DE 1.973. PÁGINA 25) después de treinta y seis años de existencia. Me ha parecido ver, en principio, en mis investigaciones, que en una España de vencedores y vencidos, muy soterradamente, los vencedores tomen perder su pedazo de pan y retienen con sus avasallantes y potentes voces de victoria toda una evolución cultural, ya que, parece, como si la mentalidad del pueblo español se enriqueciera con la evolución de la cultura y con ella la libertad de pensamiento que ésta acarrea, y se cree que los vencidos de hoy, puedan ser los vencedores. Este problema nos conduce a pensar en la falta de bondad y comprensión, del sentido del "ser" racional dentro de una sociedad que los vencendores, o parte de ellos, tienen de la España en que vivimos, lo cual supone una falta grande de caridad, amor y comprensión para el prójimo. ¿Cómo comprender, entonces, el teatro que con toda crudeza y realidad embellecidas, muestra la desnudez

de las virtudes hispanas a través de un pueblo español que vive, dentro y fuera de ese teatro?. Esta es una de las primeras interrogantes que me dió mi experiencia. Ahondando aún más, llegué a comprender que este teatro realista-crítico molesta a la mayoría de los vencedores porque son incapaces de quererse ver reflejados en él, ciegamente, ya que los vencedores, como tal raza española, están hechos de las mismas virtudes que el pueblo reflejado en ese teatro realista, y por causas ajenas o vicios que no puede dominar facilmente cualquier voluntad humana, tales como la ambición, el egoismo, se dejan arrastrar por una ceguera que yo justifico, por causa de la complejidad del ser humano, y dentro de esta complejidad, por la debilidad de la que no somos responsables.

El dramaturgo realista-crítico comprende tanto a los vencedores como a los vencidos e intenta justificar con amor a unos y a otros. Y aquí llegamos a una de las constantes que suelo sostener siempre, y que ya atisbé en el capítulo anterior: que es muy difícil comprender la verdad que el semejante lleve en sí, y, claro, acercarse al hombre, supone sentir el vértigo de aquel que se asoma a un profundo abismo.

Hay dramaturgos que para justificar la realidad presente, a sabiendas de la oposición e incomprensión que van a encontrar, tienen que recurrir al pasado. Esto ya se acusa, no sólo en los procedimientos técnicos brechtianos, tan de moda en los últimos tiempos, sino, yendo más lejos aún, en nuestro Lope de Vega al crear una de sus más peligrosas obras realista-críticas: "FUENTEOVEJUNA". Todo esto nos conduce -antes de entrar en una de las constantes del teatro de Rodríguez Méndez (su concepto histórico del pasado, como fuente o raíz para encontrar las apoyaturas de un presente histórico)- a un análisis de lo que pueda ser ese concepto tan minimizado, o manoseado hoy día, que se llame "realismo".

EL REALISMO, EN EL TEATRO ESPAÑOL, QUE VE RODRÍGUEZ MÉNDEZ

Creo que hemos entendido por realismo un concepto que hace años expuse:

> "El "iberismo" creo que es la denominación más exacta con que debe designarse al grupo realista... 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". (ENTREVISTA "UN AUTOR RECUPERADO" POR SANTIAGO DE LAS HERAS EN LA REVISTA "PRIMER ACTO", Nº. 107.)

Parecido concepto expone Rodríguez Méndez:

> "Soñábamos con incorporarnos a la dura y difícil tarea de levantar en los escenarios la presencia de España, de una España abofeteada y malherida, cuyos representantes no podían ser otros que campesinos, prostitutas, delincuentes ensoñados, señoritos fracasados y aguardentosos, trashumantes, licenciados que ahorcaron la toga y gente de vida más o menos airada". (TAURUS EDICIONES. COLECCIÓN "EL MIRLO BLANCO", Nº 11. MADRID, 1.969. PÁGINAS 37 y 38).

que Francisco Ruíz Ramón recoge en su "HISTORIA DEL TEATRO ESPAÑOL, SIGLO XX". (PÁGINAS 468 y 469).

Si investigamos lo que ha sido el realismo español desde su aparición en los primeros poemas medievales de nuestra Literatura hasta nuestros días (Poema de Santa María Egipcíaca, Poema del Mio Cid, por citar algunos), la corriente popular, siempre caminando con la culta, que siguen los dos Arciprestes, La Celestina, la novela picaresca, el Romancero, el teatro español del Siglo de Oro, nuestros grandes poetas como Quevedo, Lope o Góngora, nuestros dramaturgos populares de los siglos XVII y XIX, como Leandro Fernández de Moratín, don Ramón de la Cruz, Ricardo de la Vega, Felipe Pérez y González, etc, así como los dramaturgos del teatro de la izquierda -creo que nos ha quedado claro lo que

es para nosotros el teatro de la izquierda- como Benito Pérez Galdós, don Ramón María del Valle Inclán, Federico García Lorca, Rafael Alberti, parte del teatro de Max Aub, o de otros exiliados, y ya llegando a nuestros días, un Antonio Buero Vallejo, encontraremos en esta investigación sobre el realismo-crítico o corriente literaria de izquierdas, una de las tendencias más importantes que han llegado a enriquecer y a sublimizar lo mejor de la Literatura Española. Recordemos a Sancho ante el lecho de muerte de don Quijote, animándole, como vemos, a la hora de la muerte:

> "¡Ay!. No se muera vuesa merced, señor mío, sino tome mi consejo y viva muchos años; porque la mayor locura que pueda hacer un hombre en esta vida es dejarse morir, sin más ni más... Mire, no sea perezoso, sino levántese de esa cama y vámonos al campo vestidos de pastores, como tenemos concertado; quizá tras de alguna mata hallaremos a la señora Dulcinea desencantada..."

> "DON QUIJOTE.- "Señores, ya en los nidos de antaño no hay pájaros hogaño. Yo fui loco, ya soy cuerdo: fui don Quijote de la Mancha y soy ahora Alonso Quijano, el Bueno" (MIGUEL DE CERVANTES. "DON QUIJOTE DE LA MANCHA". CAPÍTULO LXXIV DE LA SEGUNDA PARTE).

No concebimos el realismo si no es así: terriblemente rico en hondas espiritualidades; matizado con las mejores idealizaciones del hombre, unido a todo el saber humano. Es pues, un realismo múltiple que dignifica y sublimiza hasta el llanto o la risa del ser humano. Es el realismo de la Mary Gaila de "DIVINAS PALABRAS", de Valle Inclán, de "DOÑA ROSITA LA SOLTERA", de Federico García Lorca cuando dice:

> DOÑA ROSITA.- Me he acostumbrado a vivir muchos años fuera de mí, pensando en cosas que estaban muy lejos, y ahora que estas cosas ya no existen, sigo dando vueltas y más vueltas por un sitio frio, buscando una salida que no he de encontrar nunca. Yo lo sabía todo. Sabía que se había casado. Ya se encargó un alma caritativa de decírmelo, y he estado recibiendo sus cartas con una ilusión llena de sollozos que aún a mí misma me asombraba. Si la gente

> no hubiera hablado, si vosotras no lo hubiérais sabido, si no lo hubiera sabido nadie más que yo, sus cartas y su mentira hubieran alimentado mi ilusión como el primer año de su ausencia. Pero lo sabían todos y yo me encontraba señalada por un dedo que hacía ridícula mi modestia de prometida y daba un aire grotesco a mi abanico de soltera. Cada año que pasaba era como una prenda íntima que arrancaran de mi cuerpo. Y hoy se casa una amiga y otra y otra, y mañana tiene un hijo y crece, y viene a enseñarme sus notas de examen, y hacen casas nuevas y canciones nuevas, y yo igual, con el mismo temblor, igual, yo, lo mismo que antes, cortando el mismo clavel, viendo las mismas nubes, y un día bajo al paseo y me doy cuenta de que no conozco a nadie..." (FEDERICO GARCÍA LORCA. "DOÑA ROSITA LA SOLTERA". ACTO III)

o de la Mari Pepa ("La Revoltosa"), de "HISTORIA DE UNOS CUANTOS" de Rodríguez Méndez -que analizaremos en el estudio de sus obras-, a la que siempre que sentimos vivir, dentro de esta obra, nos sobrecoge y nos estremece, precisamente por ésto: por la sublimación de un realismo-crítico y múltiple en matices. Qué gran pecado de nuestra época el de aquellos vencedores que por temor, dudas, ambición o miedo, desvirtuan, convirtiéndose en "desviacionistas", por citar una acepción de moda, de la cual acusa alguien -ese alguien invisible de nuestra sociedad que debe ser acusado y descubierto, para bien de todos- al Presidente don Carlos Arias. Y este descubrimiento de ese "alguien invisible" sólo está capacitado para hacerlo el poeta dramático, que es el que lo hace con amor, única manera de construir y llegar a la purificación de las conciencias y al aliento del camino de los hombres. ¿Por qué negar y, peor aún, ocultar, la obra dramática de Rodríguez Méndez, encerrando todo un "movimiento" espiritualista, dentro de su realidad; este "movimiento" podría hacer tanto bien a la colectividad española?. ¿Por qué detener todo un progreso humano?. Al entrar en el análisis de la obra dramática de nuestro autor, iremos viendo, de un modo claro y evidente, en toda su enorme capacidad creadora, la cantidad de espiritualismo capaz de llevar a la conciencia ética colectiva de vencedores y vencidos. Es un delito que porte-

nece al patrimonio social, que el teatro de Rodríguez Méndez, y casi todo el mejor teatro español de nuestros días, por razones de la ceguedad antes apuntada, donde un inútil miedo es el eje de esta detención, esté detenido o prohibido. Y digo inútil miedo, porque por encima de todo, las obras de arte siempre se imponen. El daño mayor es el que se causa a nuestra sociedad actual, de la que, nuestros políticos o gobernantes, se declaran veladores o defensores. ¿Acaso no confían en que esta sociedad, que ellos han formado, esté preparada para recibir las excelencias dramáticas del drama español que ocultan?. ¿O acaso sienten el inevitable miedo de unos crímenes cometidos contra la misma sociedad?. El problema ha de tener solución. No tenemos más remedio que darle, entre todos, una solución, aunque sea la mínima, por mi parte, de aportar lo que estoy escribiendo, si es que he logrado esclarecer algunos conceptos paradógicos que sé que, para muchos, será difícil de entender, o no querrán entender.

> "El teatro tiene que enfrentar al hombre con la vida" "Se pierde un tiempo precioso, teniendo ante nosotros una realidad tan interesante" (RODRÍGUEZ MÉNDEZ. DIARIO "EL ADELANTO". SALAMANCA, 7 DE NOVIEMBRE, 1.971.).

PRIMERAS CONSTANTES DEL TEATRO DE RODRÍGUEZ MÉNDEZ

Ante este estado socio-político e histórico-literario que forma la realidad que vive Rodríguez Méndez, pasamos a enumerar -cosa que se verá mejor en el análisis de sus obras-, ciertas constantes de su teatro:

Es la primera, el hecho de refugiarse en la época de la Restauración española, para encontrar las raices del innegable desconcierto actual de nuestra sociedad y para intentar legarnos el mensaje de las virtudes de nuestro pueblo, a pesar de todas las desorganizaciones de sus gobernantes, y de los vicios de este mismo pueblo.

Es la segunda, un sentido popular procedente de la admiración que Rodríguez Méndez tiene por los personajes del género chico. Admiración que le llevará a indagar sobre todo lo popular-humano, de la época en que él vive.

Es la tercera, el intento de que sus personajes fundamentales deseen perdonar y se conformen con lo poco que la vida les da, mostrando, a veces, estos personajes fundamentales, una inocencia conmovedora que les ayuda a vivir. Indagar en el ser humano es uno de los actos que nos llevan a las mayores misericordias y a las mayores justicias. Indagar para perdonar culpabilidades. Todos los seres humanos necesitamos estas indagaciones para justificar nuestras actitudes vitales, por muy indignas que estas actitudes parezcan. Este pretende ser el objeto de nuestra investigación en torno a la España que se ve reflejada en la obra dramática de Rodríguez Méndez.

Es la cuarta, un realismo-crítico-hispánico que pertenece a la más rica corriente de expresividad, fórmulas y estructuras tradicionales españolas, con hallazgos, bien asimilados, de técnicas dramáticas foráneas.

Es la quinta, una riqueza de temas españoles y actuales, que en la mayoría de las obras, está muy lejos de todo mimetismo extranjero, y, a su vez, muy cerca de todo lo que sea universal en el arte dramático y de todo lo que pueda hermanarse con la esencia del hombre de cualquier país.

Es la sexta, un lenguaje españolísimo que entra dentro del que los grandes maestros de la Literatura Española quisieron encontrar siempre. Rodríguez Méndez sigue las huellas de este lenguaje. El lenguaje que, sin teorías, se ve en: Juan Ruíz, arcipreste de Hita, Fernando de Rojas, Cervantes, Quevedo, y que el pueblo español del siglo XIX rompe para dar entrada, en la pa-

labra, al sentimiento popular. Lenguaje que toma vida del pueblo que lo crea. El lenguaje que Larra y Unamuno aconsejaban a los jóvenes. Un lenguaje que quizá, poco tiene que ver con el riquísimo de Valle Inclán, jerga de todas las Españas, como decía Juan Ramón Jiménez en su Epistolario, porque este lenguaje es un lenguaje roto, vivo, jerga de todos los dialectos de la Península Ibérica; este lenguaje puede ser tan rico y de tanto hallazgo y novedad como el de don Ramón María del Valle Inclán. El lenguaje de Rodríguez Méndez, como su misma obra dramática, irá creciendo y enriqueciendo con el avance de la misma, cuando el autor escriba -como ya se dijo- de espalda a un público que cree que no va a tener nunca.

Es la séptima constante una tendencia a la narrativa actual, entroncada a su vez, con la narrativa que encabeza el autor anónimo del Lazarillo. Quizá la mezcla de emigrantes barceloneses, junto al donaire y desenvoltura de la gente del Madrid viejo, de la gente de la calle de la Ruda, que vivió con el autor, dieron lugar a ese lenguaje popular y narrativa de singular estilo.

Todas estas constantes se verán ampliadas y especificadas al final de este trabajo, en el capítulo dedicado a las conclusiones de la obra del autor.

PANORAMA LITERARIO CON EL QUE SE ENCONTRÓ RODRÍGUEZ MÉNDEZ

Si leemos los más recientes estudios o manuales de Literatura Española, publicados en España o en el extranjero, nos encontramos textos alarmantes en cuanto a nuestra agonía dramática se refiere. La mayoría -por no decir todos- de estos textos desconocen la verdadera literatura dramática soterrada, bajo la "ley del silencio" anteriormente explicada, y se limitan a recoger títulos de obras que "suenan", pero sin verdadero conocimiento de estas obras; a veces, de las obras ya publicadas o estrenadas que se citan en estos estudios o manuales, nos dan impresión los estudiosos o tratadistas, de que no han leído o visto representadas las

obras que citan. Muy poca es la honradez de los estudiosos, críticos o eruditos en torno al teatro de nuestros días. Justificable quizá, porque todos saben el peligro que supone dictaminar una crítica en torno a unos autores vivos en plena evolución y sometidos a unas circunstancias socio-políticas bastante graves. Bien sabemos como nuestra crítica, aún la más erudita -quizá ocurra lo mismo a la crítica extranjera- necesita de las voces de muchos para ir afirmando sus propias creencias a modo individual. No se afirmó la valía de un pintor como el Greco ayer. Necesitó pasar mucho tiempo por la obra del Greco para dar constancia de afirmaciones críticas categóricas, y aún así, en esta viña del Señor, todo es problemático y discutible. Lo cierto es que sobre Rodríguez Méndez y su generación -pongo como ejemplo- la voz de algún crítico contemporáneo como José Monleón, observamos que va siendo repetida por otros críticos o tratadistas teatrales españoles o extranjeros, quizá, porque José Monleón fue el primero en tomarse en serio a Rodríguez Méndez y a su generación, en la colección de Taurus Ediciones, tantas veces citada, dirigida por el crítico que nos ocupa, además de muchos artículos publicados en la revista "Triunfo". Lo cierto es que ya hemos llegado a un límite de nuestra justificable incultura, sobre todo teatral, y, después de leidos muchos manuales o estudios, sacamos en conclusión que algunos se acercan a la posible realidad de un panorama teatral español cotemporáneo, pero ignorando bastante sobre esta realidad. Por eso es urgente que veamos algunos trozos de textos o estudios de los más recientes años y comentemos su falta de honradez y seriedad crítica, para darnos una idea de cual ha sido y es el panorama dramático de la España en que vivimos. Veamos en primer lugar unos textos del crítico Ricardo Doménech:

> "Pretendemos ofrecer en este capítulo un panorama lo más informativo y amplio posible acerca de lo que ha sido -y de lo que no ha sido: una época se mide también por sus frustraciones- el teatro español desde la guerra de 1.936-39 hasta la actualidad

Si se nos dijera que, previamente, resumiéramos en pocas palabras la situación teatral de este periodo, nuestra respuesta sería bien poco entusiasta. Es verdad que hay unos cuantos autores excelentes; es verdad que tanto en el ámbito del teatro comercial como en el ámbito del teatro experimental -grupos universitarios, de cámara o independientes-, no han faltado iniciativas ambiciosas y algunos espectáculos fuera de lo común. Pero la cuestión es otra. La cuestión es que el teatro, como tal teatro, en su condición de medio expresivo de la espiritualidad de un pueblo, en su capacidad para dar al hombre una elevada conciencia de sí mismo y de sus semejantes, en su inherente posibilidad de convertirse en una de las más predilectas diversiones de la comunidad, apenas ha contado en la vida española desde el 1.939 hasta aquí" "La verdad escueta y desnuda es ésta: en la España de los últimos decenios, el teatro -el teatro como arte, no como medio de producción o de industria- ha atravesado momentos de agobio. Que no haya sido barrido finalmente de la vida española se debe al espíritu crítico de una minoría intelectual muy alerta y, sobre todo, a la ejemplar obstinación de las jóvenes generaciones. Pero la situación ha llegado a ser tan alarmante en algunos momentos que, con justeza y oportunidad, se han podido escribir palabras como éstas:

"Por crisis se entiende casi unanimemente que la escena española vive en trance de muerte. El problema es ahora decidir si ésto nos importa o no, si los españoles hemos de asistir impávidos al naugragio de este arte secular o si hemos de exigir una terapeútica de urgencia" (FERNANDO LÁZARO CARRETER. "TEATRO Y SOCIEDAD EN ESPAÑA". "ACENTO CULTURAL" Nº 3. ENERO, 1.957. PÁG. 9).

"No sería difícil sumar otros muchos testimonios, coincidentes en señalar hasta esos límites la gravedad de la situación teatral española". ("HISTORIA DE LA LITERATURA ESPAÑOLA (SIGLOS XIX Y XX)". CAPÍTULO XXIX. EDICIONES GUADIANA. MADRID, 1.974. PÁGINAS 437 y 438).

Creo que Ricardo Doménech, a lo largo de este capítulo, está cerca de dar en la diana de algunos puntos importantes, pero, sobre todo, en lo que se refiere a Rodríguez Méndez, sólo hace lo que todos los tratadistas, quizá por las causas apuntadas anteriormente: citar obras y dar algunos datos superficiales, obras que,

en su mayor parte, Ricardo Doménech no conoce. Por otra parte, es natural este desconocimiento. Sí acierta Ricardo Doménech cuando nos dice que:

> "en contra de toda lógica -los dramaturgos que estudia dentro de lo que él llama "del neorralismo al neoexpresionismo", donde se halla incluido Rodríguez Méndez-, no serán estos los autores que marquen la pauta en las carteleras teatrales posteriores a 1.962, antes al contrario, de ellas estarán casi completamente ausentes" "Explicar esta ausencia, y con ella el retroceso que experimentaría el teatro español, desbordaría por completo estas páginas" "Bástenos con remitir a uno de los documentos más expresivos: la "mesa redonda" de autores, convocada por la revista "Cuadernos para el Diálogo" en 1.966, donde encontramos señaladas las siguientes causas: a) Las prohibiciones de censura y las presiones administrativas; y b) La consiguiente inhibición de los empresarios". (HISTORIA DE LA LITERATURA... CITADA ANTERIORMENTE. RECOGIDO, A SU VEZ, DE "CUADERNOS PARA EL DIÁLOGO". JUNIO DE 1.966. NÚMERO MONOGRÁFICO. MADRID).

Amplia este mismo tema Francisco Ruíz Ramón:

> "En la Editorial del número extraordinario que dedicó en 1.966 la revista "Cuadernos para el Diálogo" al teatro español actual pueden leerse cosas como las siguientes: "el teatro español contemporáneo, su pobreza intelectual, su raquitismo ideológico, su producción a mero objeto de consumo de una clase, su inhibición ante los problemas que España y los españoles tienen planteados, es fiel reflejo de una situación palpable que remite a un concepto del lugar que el arte y la cultura deben ocupar en la sociedad..." "El teatro constituye hoy uno de los sectores más oprimidos dentro del contexto cultural español. La centralización, la insuficiente libertad, la carencia del sentido crítico, la descriminación de las otras culturas distintas a la imperante, las dificultades a los autores jóvenes y menos jóvenes que intentan plantear sus obras dentro de sus perspectivas ideológicas, son hechos ciertos e innegables. La historia del teatro español en España en estos últimos años es en muchos aspectos la historia de una frustración" "El pueblo español no va al teatro, no le interesa el teatro, no ve en él un lugar que refleje sus inquietudes o dé acogida a sus problemas. El tea

> tro es entre nosotros, por regla general, un producto exquisito, envuelto en el papel de celofán de las frases retóricas dando vueltas y revueltas a las mismas y particulares cuestiones". (HISTORIA DE LA LITERATURA CITADA DE RUÍZ RAMÓN. PÁGINAS 451 y 452).

Confieso que yo fui uno de estos autores convocados a la entrevista de Junio de 1.966, en "Cuadernos para el Diálogo". Me mantuve sin querer hablar. Antonio Buero Vallejo llevó la voz cantante. Alfonso Sastre habló muy poco y estaba, en aquella ocasión, un tanto cohibido, quizá porque veía que el funcionamiento de sus obras en España se hacía cada vez más difícil. Antonio Gala no habló con la brillantez de salón que acostumbra. Yo callaba, como he dicho, porque en el fondo sabía que eran inútiles todos nuestros comentarios y toda nuestra protesta y que ninguno de los que estábamos allí nos íbamos a poner de acuerdo ante lo inevitable. Nunca me gustaron las teorías, sino la acción. No veía más camino que el de aislarme y seguir escribiendo. Rodríguez Méndez, por vivir en Barcelona, no asistió a la reunión. Al terminar, Pedro Altares me rogó, ya que yo no había hablado, que escribiera algo para este número de "Cuadernos para el Diálogo". Unos días más tarde le envié mi escrito que quedó enmarcado aparte en el número monográfico dedicado al teatro de Junio, 1.966, en la revista en cuestión. Después comprendí que dicho número de "Cuadernos para el Diálogo" quedó como un documento valioso y expresivo para nuestro teatro actual. Si ahora se hubiera repetido esta entrevista, quizá hablaría pisando un firmísimo terreno, después de una doble y dolorida experiencia. Creo que ahora ha llegado el momento de desenmascarar una larga opresión y casi condena.

En el mismo número de "Cuadernos para el Diálogo", leemos:

> "La evolución de este lúcido y original arranque ha sido detenida. Todos callan. Ninguno de estos autores estrena desde hace años. Un silencio pavoroso ha caido sobre nuestro teatro más prometedor. Sin embargo, sabemos que, aún desganados, escriben,

que en su joven gaveta hay varias obras concluidas" (FRANCISCO GARCÍA PAVÓN. "CUADERNOS PARA EL DIÁLOGO". MADRID, JUNIO, 1.966).

PANORAMA LITERARIO-DRAMÁTICO GENERAL

Creo que después de haber leido alguno de los juicios de nuestros críticos más relevantes del momento -junto con otros de que ya hablaremos- podemos esbozar el panorama dramático general con el que Rodríguez Méndez se encontró, dividiendo este panorama en dos partes básicas: a) Los dramaturgos que escribían fuera de España; b) Los dramaturgos que escribían y escriben dentro de España, llamados en los coloquios de la Sorbona de 1.972 "dramaturgos amordazados" (REVISTA "PRIMER ACTO". NÚMERO 152. PÁGINAS 52 y 67. ENERO, 1.973). Junto a estas dos partes básicas, estudiaremos una tercera subdividida en: 1º) Teatros Universitarios; 2º) Teatro de Cámara y Ensayo; 3º) Grupos de Teatro Independiente. Estos tres subgrupos del apartado tercero, en cierto modo vienen a revelarse en ideas, fórmulas y técnicas con el teatro comercial vigente en estos últimos años. El estudio de estos tres subgrupos nos llevaría a un no exahustivo trabajo, trabajo que se saldría fuera de los límites del estudio sobre un autor y su obra.

Lo que no nos cabe duda es que los tres grupos aportarán excelentes ideas en donde veremos enmarcado a nuestro autor, dentro, claro está, de las más avanzadas tendencias que todos estos grupos nos traen y continúan en una latente ebullición.

A) DRAMATURGOS QUE ESCRIBEN FUERA DEL PAÍS

Cuando llega Rodríguez Méndez a los escenarios españoles, fuera del país, escribían en el exilio: Rafael Alberti, Max Aub, Alejandro Casona, León Felipe, Pedro Salinas, José Bergamín, Rafael Dieste, José Ricardo Morales, José María Camps. Paulino Masip. Manuel Altolaguirre, José Herrera Petere, Ramón J. Sender, Santiago Onta-

Rón, Manuel Andújar, Cipriano Rivas Chérif, Maruxa Villalta, Germán Bleiberg, Antonio Aparicio, María Luisa Algarra, Isaac Pacheco, Luisa Barnés, Sigfrido Gordón, Martín Elizondo, Jacinto Grau, etc, etc. Incluimos a Fernando Arrabal, aunque de exilio voluntario.

¿Qué ha podido dar o traer este grupo de dramaturgos en el exilio a Rodríguez Méndez?. Creo que casi nada. No vivieron la España de Rodríguez Méndez. Sintieron un dolor muy distinto al dolor amordazado; al dolor de vivir la lucha interna de nuestra España. Verdad es que Fernando Arrabal ha intentado en alguna de sus obras resaltar esas ideas de denuncia y protesta de que habla Francisco Ruíz Ramón (OBRA CITADA. CAPÍTULO VIII) al referirse a Rodríguez Méndez y a los dramaturgos de su generación; (Recordemos las obras de Arrabal "GUERNICA", "LOS DOS VERDUGOS" etc) de "LOS DOS VERDUGOS" ha dicho Ricardo Doménech:

> "A través del personaje de la madre (Francisca), Arrabal desarrolla el proceso crítico iniciado por Galdós (doña Perfecta) y continuado por García Lorca (Bernarda Alba) y por Alberti (Gorgo)". (RICARDO DOMÉNECH. OBRA CITADA. PÁGINAS 475 y 476).

No lo creo. Por los tres personajes de las obras españolas citadas anteriormente no ha pasado el sentido de crueldad artaudiana a que Arrabal somete el personaje de Francisca. Los tres personajes españoles tienen un sentido equilibrado, dentro de su idiosincrasia hispana que los aleja de Antonin Artaud. Creo que a Arrabal le perjudica -aunque parezca paradoja- su voluntario exilio en Francia, para poder ser enmarcado dentro de una panorámica hispánica, por esa falta de no haber sufrido el dolor del "amordazamiento" y ese haberse dejado llevar, a pesar de su acusado prestigio mundial, por todas las tendencias europeistas más en boga, desde el dadaismo al livingnismo en su segunda fase, o sea, en su encuentro con Europa, pasando por el absurdismo y el llamado teatro pánico, que no es, ni más ni menos, que un artaudismo bien asimilado. A Ro-

dríguez Méndez -aún respetando, creo, los valeres positivos de Arrabal-, no le interesa mucho ni el autor, ni los mundos dramáticos extranjeros asimilados por él. (VÉASE AMANDO C. ISASI. "DIÁLOGOS DEL TEATRO ESPAÑOL". EDITORIAL AYUSO. MADRID, 1.974. PÁGINA 278). Y, sin embargo, de entre todos estos autores del exilio, voluntario o no, es Fernando Arrabal quien pudiera estar más cerca, a pesar de su estilo tan opuesto al realista-crítico español, o iberismo, a la idiosincrasia ideológica de Rodríguez Méndez; pero el objeto de este estudio comparativo de ideologías y de estilos de los autores del exilio, con los amordazados, sería objeto de un extenso trabajo aparte. Tampoco creo que Rafael Alberti, uno de los supervivientes de los autores en el exilio, junto con el fallecido autor Max Aub, hayan podido influir en Rodríguez Méndez. Si sé de su admiración por el Alberti poeta, pero no por el Alberti dramaturgo, a pesar del mucho respeto y admiración que Rodríguez Méndez siente por él. Ni "LA GALLARDA", ni "EL TREBOL FLORIDO", ni "EL ADEFESIO", ni "NOCHE DE GUERRA EN EL MUSEO DEL PRADO", o "EL HOMBRE DESHABITADO" son obras que atraigan a Rodríguez Méndez, al menos, no se descubren sus huellas en ninguna de las obras de nuestro autor. Cuando Francisco Ruíz Ramón señalaba las características del grupo dramático español de denuncia y protesta (OBRA CITADA. PÁGINA 468) donde entra Rodríguez Méndez y habla de la raíz lorquiano-albertiana -del Lorca de "LA CASA DE BERNARDA ALBA" y del Alberti de "EL ADEFESIO"- no creo que se refiera a ninguna obra de Rodríguez Méndez. Ni nadie señala influencia de Max Aub, en ninguna de las tres etapas que señala Francisco Ruíz Ramón (OBRA CITADA. PÁGINAS 277 y 298): etapa de antes de la guerra civil, etapa de la guerra civil y etapa posterior a la guerra civil. Creemos -con todo respeto a Max Aub- que su teatro, llevado por una sana intención está hecho muy fuera del vivo y amordazado teatro del no exiliado. Máx Aub ve a España con la visión de lejanía que el exilio da y creemos que peca de teatro literaturizado. Es verdad que es un teatro que lleva soterrado el dolor del exilio, y que, en algunas de sus obras más significativas como "LAS VUELTAS", trata el proble-

ma de que los vencidos no pueden integrarse en una sociedad que se ha hecho de espalda a ellos. Pero aún estos problemas (regreso de presos políticos o de exilados a su país) no tienen la veracidad y fuerza necesarias, quizá por estar observados, los vencidos, desde el exilio, y no ahonda en los vencidos de dentro de la Península, con el dramatismo necesario. Creo que los temas esenciales de Max Aub como la guerra mundial, las persecuciones de emigrantes judíos por el nazismo (en la obra "SAN JUAN") etc, no tienen la garra suficiente para el español que vivió guerra y posguerra dentro de España. Pensemos que Max Aub no regresa a España hasta el año 1.969. No hemos comentado Rodríguez Méndez ni yo sobre el teatro de los demás exiliados. También sé que admira y admiró algún tiempo a Pedro Salinas como poeta, que la ESTRATOESFERA la representó"La Pipironda" (TAURUS EDICIONES. ARTÍCULO CITADO) pero bien a la vista está que LA ESTRATOESFERA es también un teatro muy literario, muy ajeno, por tanto, al sufrimiento del teatro amordazado. No me cabe duda que, con el tiempo, se encuentren verdaderos hallazgos dentro del teatro del exilio. Casi todo este teatro adolece, por desgracia, de un alejamiento ajeno a la vida real del país, o hiperboliza un sentido de nuestra realidad política que llega, por su mismo sentido hiperbólico, a interesar poco; o trata el sentido político actual falto de toda raigambre espiritual o artística, e incluso, a mi modo de entender, ni "EL EDICTO DE GRACIA" de José María Camps, premio "Lope de Vega", 1.973, y representado en el teatro "María Guerrero" de Madrid, durante la temporada 1.974, no ha tenido el atractivo esperado, quizá por estas objecciones apuntadas de lejanía y literaturación, aunque sean válidas las ideas bases que mueven al drama de Camps. Quizá necesitemos una mayor experimentación en nuestros escenarios para poder ver la realidad de todo este teatro del exilio, para obtener juicios más categóricos y rotundos sobre un teatro que solamente conocemos a través de la lectura.

B) DRAMATURGOS QUE ESCRIBÍAN Y ESCRIBEN DENTRO DE ESPAÑA

Cuando Rodríguez Méndez aparece, por primera vez en un escenario español el año 1.959, en el teatro "Candilejas" de Barcelona, de mano del director del T.U., José María Loperena, ya habían hecho su aparición otros dramaturgos contemporáneos a él, bien a nivel profesional, o a niveles de Teatros Universitarios o de Cámara y Ensayo. Por eso es muy importante que estudiemos dos puntos esenciales: 1º) ¿Cuáles eran estos dramaturgos que van a continuar haciendo historia en el país?; 2º) ¿Qué tendencias dramáticas españolas o extranjeras flotaban en el ambiente y, a más o menos dosis, se van a ver reflejadas en ellos?. Pensemos que estamos en plena posguerra española y hay dos tendencias dramáticas primordiales que caminan paralelas, pero en contínua adversidad. Estas dos tendencias han sido esclarecidas -aunque solapadamente- por el crítico José Monleón en su libro "TREINTA AÑOS DEL TEATRO DE LAS DERECHAS" (OBRA CITADA), cuyas raices, como bien aclara Rodríguez Méndez en su libro "LA INCULTURA TEATRAL EN ESPAÑA" hay que buscarlas en "MEMORIA SOBRE LOS ESPECTÁCULOS PÚBLICOS" de Melchor Gaspar de Jovellanos. En su Memoria, Jovellanos nos da las siguientes recetas:

> "Un teatro donde puedan verse contínuos y heróicos ejemplos de reverencia al Ser Supremo y a la religión de nuestros padres; de amor a la Patria, al Soberano y a la Constitución; de respeto a las jerarquías, a las leyes y a los depositarios de la autoridad; de fidelidad conyugal, de amor paterno, de ternura y obediencia filial; un teatro que presente príncipes buenos y magnánimos, magistrados humanos e incorruptibles, ciudadanos llenos de virtud y patriotismo, prudentes y celosos padres de familia, amigos fieles y constantes; en una palabra, hombres heróicos y esforzados, amantes del bien público, celosos de su libertad y sus derechos y protectores de la inocencia y acérrimos perseguidores de la iniquidad" "Además este teatro iba destinado a los príncipes, a las gentes aristocráticas y, por conducto de ellas, al bajo pueblo".
>
> (RODRÍGUEZ MÉNDEZ. "LA INCULTURA TEATRAL EN ESPAÑA". PÁGINAS 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103 y 104)

En las páginas citadas de "LA INCULTURA TEATRAL EN ESPAÑA", Rodríguez Méndez nos dice:

> "Lo cierto es que esta receta puede haberse convertido en receta oficial del teatro español, salvo ciertos momentos de desgarro y discontinuidad, producidos por coyunturas de tipo anarquizante" "Pero si ha sido la fórmula famosa, el entramado o cañamazo, la estructura, sobre la que ha tenido que trabajar el autor profesional en España".

Pensamos en estos autores que escribían y escriben en la España de Rodríguez Méndez, y que vienen calificándose de epígonos de Benavente y autores afines: Adolfo Torrado, Leandro Navarro, José de Lucio, Luis Tejedor, José María Pemán, Joaquín Calvo Sotelo, Juan Ignacio Luca de Tena, Agustín de Foxá, José Antonio Giménez Arnau, Luis Escobar, Alejandro Casona, Edgar Neville, José López Rubio, Víctor Ruíz Iriarte, Horacio Ruíz de la Fuente, Pedro Bloch Julio Trenas, Torcuato Luca de Tena, Juan Antonio de la Iglesia, Manuel Pombo Angulo, Emilio Romero, Adolfo Prego, Ana Diosdado, Luis Emilio Calvo Sotelo, Jaime Salóm, y finalmente, parte de la producción de Alfonso Paso y Antonio Gala. En el artículo en cuestión, Rodríguez Méndez nos sigue diciendo:

> "Con todo, si examinamos la fórmula (de Jovellanos) con mayor atención, veremos que hay en ella unos principios que todo autor en España -salvo muy determinadas coyunturas- ha tenido que respetar a rajatabla: 1º) Reverencia al Ser Supremo; 2º) Reverencia a la Constitución o régimen político; 3º) Amor a la Patria y al Soberano; 4º) Respeto a la jerarquía, las leyes y a los depositarios de la autoridad; 5º) Respeto a la fidelidad conyugal, al amor paterno y a la obediencia filial" "El drama burgués español quedó plenamente tipificado en el calatre jovellanesco, felizmente heredado por sus sucesores" "Salvo los escasos autores que pudieron aprovechar resquicios de de liberación (García Lorca, por ejemplo), los demás autores tuvieron que aceptar la fórmula en su plenitud (Señlés, Echegaray, Linares Rivas, etc), o considerarla como un monolito insalvable buscando una serie de posibilismos que, sin franquear el monolito, les permitiera bordearlo, para ofrecer una vi-

> sión distinta (Moratín, Benavente, Bueno Vallejo), o realizar la misma operación mediante la fórmula del humorismo (Arniches y el Género Chico, Ricardo de la Vega, Vital Aza, Miguel Mihura, etc), o negarse totalmente a admitir la fórmula monolítica y desentrañarse como Ramón del Valle Inclán. Todo el teatro actual, acuñado en la época de la Restauración, ha tenido que construirse sobre estos supuestos. Y de aquí el resultado mediocre de una Literatura Dramática que sólo cuenta con aciertos parciales" "Los empresarios fueron fieles celadores de la burguesía y hasta el teatro más explosivo socialmente -"JUAN JOSÉ"-de Dicenta-, a pesar de presentar intolerables escenarios de tabernas y ambientes sórdidos, respetaba al Ser Supremo, a la Autoridad y el Tálamo Conyugal" "Los autores de talento que ha producido España, desde Jovellanos a aquí, una vez ganada la fama y el dinero, estimaron que no había razón para desesperarse y que todo consiste en saber decir las cosas". (RODRÍGUEZ MENDEZ. "LA INCULTURA TEATRAL EN ESPAÑA". PÁGINAS CITADAS).

En este mismo artículo, Rodríguez Méndez nos expone, con gran agudeza, el concepto que tiene de don Jacinto Benavente, de Carlos Arniches, de Jardiel Poncela, de Miguel Mihura, de Valle Inclán, de Federico García Lorca, Ramón Gómez de la Serna, Azorín, Jacinto Grau, el absurdo francés, Max Aub, etc. (RODRÍGUEZ MENDEZ. "LA INCULTURA TEATRAL EN ESPAÑA. PÁGINAS CITADAS: DESDE LA 95 A LA 104).

Todas estas recetas jovellanescas parecen haber sido utilizadas por todo el teatro llamado convencionalmente de la derecha, teniendo en cuenta los conceptos que antes hemos manejado sobre el aserto paradógico de que el único posible teatro de la derecha -entendiéndose por ésta las consecuencias firmes que la Humanidad ha de seguir para un vivir mejor colectivo, de acuerdo, si queremos, con los principios del Evangelio, y más aún, con el precepto evangélico de "amar al prójimo como a sí mismo"- es el que hipócritamente y por razones fariseas, han venido llamándole "de izquierdas". Esta llamada de teatro de las izquierdas nos obligaría a plantearnos, en primer lugar, el sentir y el pensar de la religión católi-

ca española -creemos liberada por el Concilio Vaticano II-, cuyo oscurantismo y aprovechacionismo ha dado lugar a un desviacionismo de los más estrictos principios evangélicos. La iglesia católica española empezó, desde hace tiempo, a recibir, por su arbitrariedad, toda la desconfianza de las nuevas generaciones. No podemos mentir en un punto tan a las claras como éste, conocido por todos los vientos universales. En segundo lugar, acogidos al modo de hacer de la iglesia católica española, muchos vencedores creyeron así ver realizadas sus aspiraciones para medrar, que, al fin de cuentas, no conducen, al final de la vida humana, más que a una profunda soledad y miseria espiritual. Es preciso ver claro lo que digo -aunque nadie hay infalible y todo lo humano tiene su controversia- y digo que es preciso ver claro porque, quizá, estén aquí las razones más profundas de la España en que vivimos y las de su tragedia, y con ella, el grado de confusionismo y caos, a todos los niveles, que hemos llegado.

Por todas estas razones, considero de gran responsabilidad, para esclarecer hechos, el análisis, muy objetivo, y nada apasionado, de las obras de Rodríguez Méndez.

En el año 1.959 en que aparece en un escenario la primera obra representada de Rodríguez Méndez, hacía diez años que se habían estrenado tres obras importantes en distintos escenarios mundiales-(GUILLERMO DE TORRE. "HISTORIA DE LAS LITERATURAS DE VANGUARDIA"): "LOS SECUESTRADOS DE ALTONA" de Jean Paul Sartre, "MADRE CORAJE" de Bertold Brecht e "HISTORIA DE UNA ESCALERA" de Buero Vallejo. En años anteriores, el panorama europeo, por una parte, mostraba desde 1.950 con el estreno de "LA CANTANTE CALVA" de Ionesco y en 1.953 "ESPERANDO A GODOT" de Beckett, la corriente absurdista representada en sus dos tendencias. Obra "bien hecha" de Jean Paul Sartre y Albert Camus. Obras donde se reflejaba, con poderoso atractivo, lo que dió en llamarse existencialismo; este existencialismo fue un verdadero revulsivo para las jóvenes gene-

raciones de aquel tiempo y de cuyas novedosas ideas era imposible liberarse, sobre todo, para aquellos que se iniciaban en el teatro (recordemos ahora la inevitable presencia -que veremos más tarde- de "HUIS-CLOS" de Sartre o "LA PESTE" de Camus en la primera obra estrenada de Rodríguez Méndez "VAGONES DE MADERA"; así como la misma presencia en "ESCUADRA HACIA LA MUERTE" de Alfonso Sastre, unida a la de"LOS MUERTOS SIN SEPULTURA" de Jean Paul Sartre); la otra tendencia absurdista está representada por la obra "no bien hecha", que quizá tenga su raíz en el dadaismo de Ionesco y Beckett, cuyos autores, también fueron revulsivos para las posteriores generaciones, con sus notables intentos de cultivar un lenguaje de preguntas sin respuestas, largos monólogos o fórmulas vacías de idéntico parecido a las circenses, ya empleadas por el actor y director ruso Meyerhold y de un radicalismo llevado a sus últimas consecuencias en un teatro sin palabras, o las menos palabras posibles ("LA ÚLTIMA CINTA", "ACTO SIN PALABRAS" de Samuel Beckett). La tendencia del absurdo dará nombres tan importantes para la escena mundial como son: Adamov, Genet, Arrabal, Pinter, Kopit, etc.

Junto a estas tendencias literarias, nacidas en Francia en los años de la posguerra mundial, encontramos en nuestro país la suma adoración por la obra del autor y director alemán Bertold Brecht. Los jóvenes críticos y las nuevas generaciones de actores, autores y directores, a veces con desconocimiento absoluto de Brecht, tanto de sus teorias como de sus obras, se lanzaron fascinados por las teorias brechtianas y se titularon a sí mismos brechtianos, como única solución para liberarse del teatro comercial vigente y ser representantes del teatro moderno -sobre el tema brechtiano insistiremos al analizar la obra de Rodríguez Méndez "EL CÍRCULO DE TIZA DE CARTAGENA"-. Creo que del brechtianismo, pocos autores se han liberado, aunque sea en pequeñas dosis, o, tal vez, sea debida esta influencia al fenómeno literario de una constante temporal que se respira en todos los ambientes y paises casi de

una manera general: está en el ánimo de una colectividad y, quizá, nadie le deba nada a nadie.

Junto a estas tendencias literarias muy en boga en nuestro país, en los años cincuenta, se daba también la tendencia literaria norteamericana. En los años antes de la aparición de Rodríguez Méndez en un escenario, recuerdo que la obra de Tennesse Williams "UN TRAVIA LLAMADO DESEO" que había tenido, años atrás, (1.947), un gran éxito en el Broodway de New-York, se nos dió a conocer, casi a escondidas, como una especie de terrible tabú peligrosísimo, en un teatro de Camara de Madrid, en versión y traducción de Antonio de Cabo, con la actriz Ana Mariscal interpretando el papel de la protagonista femenina. El reflejo de todo ese universo patológico de la sociedad norteamericana, que aborda magistralmente Tenneeso Williams en sus obras, era peligrosísimo de ver en nuestro país. No cabe duda que, con aquella entrada de la sociedad patológica norteamericana, la nuestra iba a sentir un gran atractivo y se iba a plantear la interrogante de que todo aquel mundo tennessewilliano representaba la libertad en el ser humano, a pesar de sus caóticas consecuencias. Fue entonces, creo yo, cuando el yanquismo, a pesar de los conatos miméticos anteriores, debidos al cine, se puso más en boga y la sociedad española se sintió liberada, en cualquier escala, al sentirse violenta, drogada, alcohólica, no reprimida en ningún concepto, e incluso dada al asesinato por aburrimiento, aunque se estuviera mintiendo a sí misma y cayendo en las redes de un engaño que, cada día, habría de arraigar más en ella. Es cuando empieza a presentarse nuestra sociedad como un gran esperpento ridículo en su propia miseria, y es cuando empezamos a preguntarnos y a indagar, más aún, en las causas de una sociedad que tuvo en algún tiempo su personalidad propia y, que ahora, asimila, derrotada, cualquier moda que le llega. Quizá en esta derrota, cuyo sentido de liberación, creo que podremos llegar a ver en el análisis de las obras de Rodríguez Méndez, está una de las peores causas de la decadencia de nuestro país. Esta clase de obras, per-

fectamente atrayentes y de gran hermosura para el que sepa ver en ellas la catarsis de los estragos, que la sociedad norteamericana produce, y sepa salvarse, por esta misma catarsis, de estos estragos, me parece muy digno, pero darlas en un país como España, sin formación teatral ni cultura, sin auténtica preparación dramática, desde Jovellanos a nuestros días, sería caer en un riesgo, cuando a nuestra sociedad, no se le ha dado el teatro español que necesitaba, y con él, todo el posible sentido de las represiones o libertades españolas. El hecho de recoger lo patológico de Norteaméri-ca, junto a la moda de vestir o de mascar "chicle", me parece una gran confusión por parte de los dirigentes políticos de nuestro país. Poco a poco fueron entrando otras obras dramáticas en nuestros escenarios. Los empresarios españoles, siempre tan incultos y alertas a lo que pueda dar dinero, acogieron con salvas de júbilo la obra de exportación de la gran sociedad de consumo, poniendo en juego el precioso don de la libertad humana, como capricho, "very nice", con el que distraerse. Fue José Tamayo quien trajo "la bomba atómica teatral" al escenario del teatro de "La Comedia" de Madrid, allá por los años cincuenta, cuando se representó la magnífica obra de Arthur Miller "LA MUERTE DE UN VIAJANTE", estrenada en New-York el año 1.949, obra que recuerdo, desplazó a cualquier otra española, por muy valiosa que fuese, en el marco del Palacio de CarlosV de Granada, recinto palaciego renacentista inapropiado para enmarcar la obra de Miller. Pero ésto era lo moderno para José Tamayo, en pleno auge de director escénico, y ésto es lo que dramáticamente tenía que aceptar nuestra sociedad. No cabe duda de que "LA MUERTE DE UN VIAJANTE", perteneciente a la mejor tradición crítico-social del teatro realista norteamericano, encierra valores universales: la lucha de un pobre ser humano, el viajante, devorado por la sociedad de consumo, que apenas se conforma con lo poco que va consiguiendo en la vida, sin llegar jamás a la satisfacción plena del hombre, en lo que a sus esperanzas y sueños se refiere. En lo esencial de la obra, tenemos a "Fausto"

de Goethe, a "Segismundo" de Calderón y, al mito de Sísifo, tan de moda en aquel tiempo como redescubrimiento de los maestros franceses del absurdo de los años cuarenta. (Recordemos "EL MITO DE SISIFO", 1.942, de Camus). Es notorio como siempre que lo norteamericano se sirvió de lo europeo y lo supo asimilar, también es justo decir que el music-hall, tan peculiarmente norteamericano, dió mucho a Europa, sobre todo en las asimilaciones que Brecht supo recoger en su exilio de Estados Unidos. Lo cierto es que "LA MUERTE DE UN VIAJANTE" fue una obras tan aplastante para la sociedad española, y para nuestros dramaturgos, que pocos fueron los que pudieron liberarse, por aquella época, de la influencia de Arthur Miller, o de Tennesse Williams; esta influencia se vió no sólo en la manera de plantear los escenarios con múltiples espacios escénicos, dentro del escenario a la italiana, sino en el mismo sentido patológico o crítico-social del realismo de las obras que llegaban a nuestros escenarios, e incluso en el tratamiento de teatro sicológico un poco a lo Strindberg -influencia de la que no se libran ni Miller ni Williams-, muy distinto al teatro épico, de riqueza colectiva de caracteres, y sentimientos o ideas nada individualizadas, del teatro, por lo general, español de nuestros días, cuya raíz había que encontrarla en la tradición española (recuerdo, en estos momentos, a "FUENTEOVEJUNA" de Lope de Vega) y quizá, menos, en el teatro épico de Brecht, ya que, hasta nuestros más sagaces estudiosos del drama español, intentan ver los antecedentes del teatro épico de Brecht en el teatro épico de Valle-Inclán. No obstante, en los años cincuenta, se dan obras que la crítica española reconoce de marcada influencia norteamericana a lo Arthur Miller ("EL GRILLO" de Carlos Muñiz, 1.957, estrenada en el Teatro Nacional de Cámara y Ensayo que dirigía Modesto Higueras; "TRES VENTANAS" de Delgado Benavente; "LA MORDAZA" de Alfonso Sastre, en cuanto a los dispositivos escénicos realizados por José María de Quinto, director, entonces, de esta obra, ya que el texto mar-

ca de una manera muy clara, tanto por el tema, como por su ideología, la influencia de los existencialistas franceses de los años cuarenta. Se podrían citar otras obras españolas con esta marcada influencia norteamericana, ya sea de fondo o de forma). También se infiltran dramaturgos norteamericanos de tendencia lietraria poética, como W. Saroyan, nacido en 1.908, cuya influencia fue menor; o Williams Inge, de quien Mercedes Prendes y Antonio Prieto representaron "VUELVE, PEQUEÑA SHEBA" en el teatro Candilejas de Barcelona, en los años cincuenta, bajo la dirección de Asensio. En nuestros días, esta influencia sigue más agravada: la comedia musical, la comedia de cabaret, el music-hall satírico al estilo de "THE HAIR", o el music-hall dramático que intenta renovar la existencia de mitos como el de "ROMEO Y JULIETA" de Shakespeare en "WEST SIDE STORY", o encontrar causas que justifiquen la corriente progresista norteamericana, encabezada en California por el movimiento hippy, acerca de la figura de Jesucristo: "JESUCRISTO SUPERSTAR". Nos llegan directores extranjeros, especialmente norteamericanos, a encargarse de las puestas en escena, como John Michael Tebelak y Stephen Schwartz, que montan en el teatro Marquina de Madrid el epígono de "JESUCRISTO SUPERSTAR", titulado "GODSPELL", o espectáculos de menos calidad, que obligan al español a tener que comentar los títulos en inglés, como el music-hall que se representa en la calle Princesa de Madrid, en el local llamado "Cerebro", cuyo título es el siguiente: "THE ROCKY HORROR SHOW". Lo cierto es que todo ésto, si bien es lícito verlo en España, hace que nuestros actores, directores y autores, se encuentren desfasados y quieren ser progresistas mimetizando lo que se les impone como novedad y, destruyendo, al mismo tiempo toda la personalidad hispana. Es la historia de siempre que se repite: si en un tiempo pesó el sentido neoclásico en nuestro país y nuestro teatro se sintió humillado y oprimido, ahora es la sociedad de consumo norteamericana la que desean unos cuantos imponer para que nuestro drama racial desaparezca, sociedad impuesta, claro, por los empresarios teatrales al uso, apoyados por las directrices marcadas de

los políticos del decimooctavo gobierno del general Francisco Franco. También en el panorama actual, el absurdo francés, impuesto en obras de autores norteamericanos como Kopit -absurdo ya muy pasado en la misma norteamérica-, se da alguna obra de este autor, como novedad, en el Pequeño Teatro de Madrid de la calle de Magallanes -podríamos llamar uno de los principales teatros de vanguardia, capitaneado o fundado por un norteamericano llamado W. Layton-.

Así pues, junto a las tres corrientes dramáticas extranjeras citadas, más sus epígonos, se forma el panorama teatral de nuestros días y en los últimos decenios. Epígonos del absurdo como Genet, constituyen acontecimientos en el país, (Recordemos el caso de "LAS CRIADAS", dirigida por Víctor García e interpretada por la actriz catalana Nuria Espert) o el caso de Peter Weis, epígono de Brecht y Artaud, (Recordemos "MARAT-SADE", bajo la interpretación y dirección de Adolfo Marsillach) o el caso de Kopit, o de otros autores norteamericanos de semejante tendencia literaria, como E. Albee con el estreno de "¿QUIEN TEME A VIRGINIA WOOLF?". Junto a estos rasgos esenciales, el norteamericanismo se sigue infiltrando, ahora, entre la juventud -de la cual hablaremos más adelante- con la corriente dramática livingnista, que con poderosa fuerza y siguiendo, en plena formación, las ideas del profesor y filósofo Herbert Marcuse, da lugar a los espectáculos de intento colectivo.

Frente a esta avalancha de tendencias "universalistas" luchan Rodríguez Méndez y un grupo de autores de su generación, la cual ha sido llamada con los más diversos calificativos -apuntados ya en algunas páginas anteriores- resistiéndose en su lucha, con feroz denuedo en contra de toda esta colonización, muy bien vista, por otra parte, por los políticos del momento. Estos autores, salvando diferencias de edad, estilo y calidades son: Antonio Buero

Vallejo, Alfonso Sastre, Carlos Muñiz, Rodríguez Buded, Antonio Gala, Lauro Olmo, Alfredo Mañas, Ricardo López Aranda, Domingo Miras y otros. Junto a estos autores escriben otros que apenas han podido llegar a escenarios comerciales, llamados "experimentalistas" o "no realistas" y cuyas aparentes diferencias nos aclara el profesor y crítico Ruíz Ramón. ("PROLEGÓMENOS A UN ESTUDIO DEL NUEVO TEATRO ESPAÑOL". REVISTA "PRIMER ACTO", Nº 175. MADRID. 1.974). Veamos un somero análisis de las principales ideas y estilos de algunos de ellos:

Es verdad que Antonio Buero Vallejo, -él no ve bien ser encuadrado dentro del grupo de autores citados, lo mismo le pasaba a Alfonso Paso. El membrete de sus cartas con un gato en un tejado, vuelto de espalda y mirando a las estrellas, tomado de Rudyard Kipling me dijo que era el símbolo de su postura solitaria, ante las letras y la sociedad- viene encabezando las directrices que Rodríguez Méndez y los de su generación suelen seguir, con variantes y matices que ya iremos viendo. La crítica no cesa de repetir lo mismo. Domingo Pérez Minik nos dice: "Antonio Buero abría un proceso a gran parte de la existencia de nuestro país" ("TEATRO EUROPEO CONTEMPORÁNEO". MADRID, 1.961. EDICIONES GUADARRAMA. PÁGINA 385). Toda la crítica, o la mayor parte de ella, como digo, siguió afirmando esta propuesta de Pérez Minik. Francisco Ruíz Ramón nos dice que:

> "en 1.949, con el estreno en el teatro Español de Madrid de "HISTORIA DE UNA ESCALERA", comienza no sólo la obra dramática de Buero, sino el nuevo drama español, fundado en la necesidad insoslayable del compromiso con la realidad inmediata, en la búsqueda apasionada, pero lúcida de la verdad, en la voluntad de inquietar y remover la conciencia española y la renuncia tanto a la evasión lírica como al tremendismo ideológico" (HISTORIA DEL TEATRO ESPAÑOL. SIGLO XX". CAPÍTULO VII. PÁGINA 377).

Con el tiempo, habrá que limitar estos juicios que la crítica vino lanzando. Antonio Buero tuvo la oportunidad, bastante honrada, de estrenar en aquel año 1.949. Pero por esta fecha ya había dramaturgos, de menor edad que Antonio Buero, que se habían dado cuenta que la única solución posible de que surgiera un nuevo teatro español, estaba en abrir ese proceso a gran parte de la existencia de nuestro país. El profesor Angel Berenguer, indaga, por estos días, sobre las limitaciones de estas opiniones críticas. Por otra parte, Francisco Ruíz Ramón empieza a matizar estos juicios en las distinciones que hace acerca del nuevo teatro español (quiero recordar aquí -a modo de anécdota que refleja un sentido fiel en lo que voy a decir- que mi obra "LA LLANURA", fue escrita el año 1.948, un año antes de que se estrenara "HISTORIA DE UNA ESCALERA", y que yo, entonces, no tenía noticias de Antonio Buero, con quien más tarde me uniría una amistad entrañable y que en "LA LLANURA", quizá por instinto, se abría ese proceso que señala Pérez Minik. "LA LLANURA" se estrenó en Granada, Sevilla y Madrid (Teatro Español) el año 1.954. Lo que sí me dicta sanamente mi conciencia, es que en mí ya existía la preocupación de comprometerme con la realidad inmediata de la España que me había tocado vivir. No puedo decir lo mismo de Rodríguez Méndez, puesto que su primera obra, "EL MILAGRO DEL PAN Y DE LOS PECES", la escribió el año 1.953, aunque fue estrenada el año 1.960. Angel Brenguer indaga sobre otros dramaturgos del grupo, pero nadie quitará el acierto a Antonio Buero Vallejo, de haber abierto este camino de compromiso con la realidad al estrenar una obra lograda tecnicamente, aunque los demás sintiéramos este compromiso con la realidad sin que nadie nos lo hubiera descubierto anteriormente). A propósito de "PROLEGÓMENOS A UN ESTUDIO DEL NUEVO TEATRO ESPAÑOL" de Francisco Ruíz Ramón, cuyo estudio lo divide en dos partes: a) "DEL REALISMO A LA ALEGORÍA", b)"DEL ALEGORISMO A LA ABSTRACCIÓN", citamos la siguiente matización:

"Nos proponemos tratar aquí en forma esquemática de algunos conceptos básicos relativos en torno a las dos grandes tendencias dramáticas existentes en el seno del "Nuevo teatro español" en las que se agrupa la mayor parte de los dramaturgos que, sistemáticamente marginados de los escenarios comerciales por la función crítica de su teatro, empiezan su obra a partir de los últimos años de la década del cincuenta, unos pocos, y, los más, durante la década del sesenta. Todos ellos, cualquiera que sea su estilo dramático, escriben un teatro de protesta y denuncia radicalmente contestatario. Todos ellos forman ese bloque de dramaturgos españoles, coherente en sus propósitos, diverso en forma y resultados, que luchan por su existencia como dramaturgos, siempre dentro del difícil contexto español, y que siguen, no la herencia, pero sí la brecha abierta por Buero Vallejo y Alfonso Sastre, los dos dramaturgos más representativos, cada uno desde su particular concepción del fenómeno teatral, del mejor y más hondo teatro español intramuros de la posguerra. Todos ellos, en circunstancias normales, hubieran sido, con los dos anteriores, los representantes "visibles" del ala avanzada de nuestro teatro, y no, como ahora, sus representantes invisibles, inesistentes, en realidad, si atendemos a la función pública del teatro y al impacto continuado de su obra en la sociedad española" (FRANCISCO RUÍZ RAMÓN. REVISTA "PRIMER ACTO". Nº 175. PÁGINA, 4).

Lo cierto es, que como tanto se ha dicho, Antonio Buero Vallejo representa en el teatro español contemporáneo, el restaurador de la tragedia.

"Su primer estreno "HISTORIA DE UNA ESCALERA", 1.949 es una original síntesis de dos tendencias tan dispares como el sainete y la tragedia de Unamuno, supuso una abierta ruptura, con el teatro que se venía haciendo en España en los diez años inmediatamente anteriores" (RICARDO DOMÉNECH. "HISTORIA DE LA LITERATURA ESPAÑOLA (SIGLOS XIX Y XX)". EDICIONES GUADARRAMA. MADRID, 1.974. PÁGINA, 499).

Es verdad que Antonio Buero Vallejo va a analizar a España y

a la tragedia de la misma en dos aspectos: a) Análisis de la realidad social, mediante un proceso crítico, de una manera inmediata ("HISTORIA DE UNA ESCALERA", "HOY ES FIESTA", "EL TRAGALUZ", etc.); b) Análisis de la realidad trágica de España mediante un proceso crítico de retroceso, sobre la Historia de España ("UN SOÑADOR PARA UN PUEBLO", "LAS MENINAS", "EL SUEÑO DE LA RAZÓN", etc). Estos dos procedimientos también los va a seguir Rodríguez Méndez, el primero en "LOS INOCENTES DE LA MONCLOA", "LA BATALLA DEL VERDÚN", "LA VENDIMIA DE FRANCIA", etc, y el segundo en "EL CÍRCULO DE TIZA DE CARTAGENA", "FLOR DE OTOÑO", "HISTORIA DE UNOS CUANTOS", "LA MANO NEGRA", "BODAS QUE FUERON FAMOSAS DEL PINGAJO Y LA FANDANGA", etc. Pero queremos, -y se verá aún más en el análisis de la obra de Rodríguez Méndez- matizar claras diferencias dentro de este proceso de análisis. Para Buero Vallejo, uno de los ejes primordiales que afianzan la fe en el análisis, es la presencia de Unamuno -ya apuntada por Ricardo Doménech-. Miguel de Unamuno está presente no sólo en la obra dramática sino en la teoría de Antonio Buero. Podríamos citar las teorías sobre el concepto de la tragedia:

> "El último y mayor efecto moral de la tragedia es un acto de fe. Consiste en llevarnos a creer que la catástrofe está justificada y tiene un sentido, aunque no podamos conocer su justificación ni entender su sentido. El absurdo del mundo tiene muy poco que ver con la tragedia como último contenido a deducir, aunque tenga mucho que ver con ella como apariencia a investigar" "Esta fe última late tras la duda y los fracasos que en las escenas se muestran; esa esperanza mueve a las plumas que describen las situaciones más desesperadas. Se escribe porque se espera, pese a toda duda. Pese a toda duda, creo y espero en el hombre, como espero y creo en otras cosas: en la verdad, en la belleza, en la rectitud, en la libertad. Y por eso escribo de las pobres y grandes cosas del hombre; hombre yo también de un tiempo oscuro, sujeto a las más graves pero esperanzadoras interrogaciones". (ANTONIO BUERO VALLEJO. "EL TEATRO DE BUERO VALLEJO VISTO POR BUERO VALLEJO". REVISTA "PRIMER ACTO". Nº 1. PÁGINA 6.).

"Este concepto de la tragedia tiene claras resonancias unamunianas, así como el concepto de esperanza, fe y la necesidad de "recuperar a Dios" (RICARDO DOMÉNECH. "EL TEATRO DE ANTONIO BUERO VALLEJO". EDITORIAL GREDOS. MADRID, 1.973). La teoría se acusa en la práctica, en sus más recientes obras, por citar algunas, "LA FUNDACIÓN" Y "EL TRAGALUZ". En la primera, en el sentido de "cárcel" que los condenados a muerte expresan: dentro y fuera, en la cárcel y en la vida, está el hombre siempre encerrado en una prisión. La única solución es la de luchar por liberarnos. Lucha inútil y, quizá, ambigua en Buero. Por otra parte, estas resonancias unamunianas, a través del buerismo, tienen un alcance tradicional más profundo: habría que encontrarlas en nuestros escritores místicos y ascéticos del siglo XVI. En la segunda obra citada, el personaje de "el Padre", con su paranoia más literaria que real -confieso que yo nunca la llegaré a entender, sí como caso de libertad dramática, pero, tal vez, no como caso de libertad real- esta paranoia consiste en indagar sobre "quien es quien" en todas esas revistas o periódicos que suele recortar con unas grandes tijeras, con cuyas tijeras, asesina al hijo, en el momento que el hijo le confiesa su remordimiento. El padre parece recobrar la razón en un solo instante. Confieso que ésto tampoco lo llegaré a entender nunca, aunque en el teatro, lo mismo que en la vida, se nos den fenómenos o misterios que nos están vedados conocer en un tiempo, y que, de repente, se nos aclaren en otro.

De todo ésto se desprende que la ideología de Antonio Buero tiene, o aspira a tener, un sentido trascendente de la existencia humana en su aspecto unamuniano, raíz unamuniana, no exenta de profundas dudas, que dan al teatro de Antonio Buero una seriedad trascendente que, abundando en ella, acaso le llegue a perjudicar, ya que, a mi entender, no sale del círculo que comenzó en "HISTORIA DE UNA ESCALERA"; y para las generaciones actuales, aún compren-

diendo el gran valer del teatro bueriano, y respetando todo su sentido de trascendencia y de honradez ética y estética, se les va quedando un poco rígido y no evolutivo. Por eso, me parecen muy acertados los juicios que José Monleón nos da en la obra de Amando C. Isasi:

> "El caso de Buero es muy distinto. Visto desde la perspectiva de la burguesía europea, ha quedado ya atrás; pero dentro del discurso de la española, Antonio es un hombre progresivo inserto en sí mismo". ("DIALOGOS DEL TEATRO ESPAÑOL DE POSGUERRA". EDITORIAL AYUSO. PÁGINA 453.)

Ya José Monleón apunta en este "inserto a sí mismo" un no salir de unas perspectivas dramáticas, por donde Antonio Buero, da vueltas y vueltas..No es extraño en un autor eminentemente intelectual, donde una de las objecciones que podría ponérsele a su teatro es la falta de aliento poético, en el sentido de que ese aliento poético fue primordial don en poetas dramáticos como un Esquilo, un Shakespeare, o un Arthur Miller. Falta grave en cualquier dramaturgo si este aliento poético no existe. Alguna vez Antonio Buero me ha dicho: "lo que sea mi teatro es algo que no podemos juzgar todavía". Puede que lleve razón. Lo que sí es cierto es que dentro de su gran serenidad, ética, y equilibrio, al teatro de Antonio Buero le falta hondura poética, capaz de conmover a públicos universales, lo que no quita para que haya estrenado "EL SUEÑO DE LA RAZÓN", o "LA DOBLE HISTORIA DEL DOCTOR VALMY" en paises extranjeros, sin que, a decir verdad, yo sepa los resultados reales a nivel de público y crítica. Junto a estas ideas, su estilo es muy castellano, su lenguaje muy fiel a la severidad de Castilla: preciso y lacónico, muy elaborado, respondiendo a su fiel temperamento intelectual. Pese a tal laconismo castellano, no deja de tener una honda comprensión y sensibilidad. Recuerdo haber visto sus lágrimas en varias ocasiones; lágrimas inesperadas pa-

ra mí. Una vez, viendo la película "TIEMPOS MODERNOS" de Charles Chaplin, en Granada; otra, leyendo él mismo, al director José Osuna, en el saloncillo del teatro "Español" de Madrid, mi obra "EL TEATRITO DE DON RAMÓN", y otra, inesperada más aún: en el café Gijón la noche antes del estreno en el teatro "Español" de Madrid de "EL TEATRITO DE DON RAMÓN", cuando me dijo estas palabras inolvidables: "ahora todo el mundo dirá: por fin, tenemos un premio "Lope de Vega", y se olvidarán de mí. Así nos paga nuestro país". No resultó el acontecimiento esperado por Antonio Buero. Unos días más tarde me llevó a la calle Bailén, cerca del Acueducto de la calle de Segovia, para distraerme de mi fracaso y explicarme y consolarme hablándome de uno de sus mejores secretos: que tras los balcones de las casas de aquel barrio, donde se veía vivir a la gente, él había ido, muchas veces, para preguntarse de cómo sería la vida de aquellos seres humanos que se veían bullir tras los visillos y los cristales de los balcones. ¿Por qué -me pregunto- Antonio Buero lleva a su teatro esas hondas reflexiones, donde la razón parece dominar al sentimiento y privarle, quizá, del gran aliento poético, cuando tal aliento lo lleva Buero tan profundo?. ¿Por qué esas torturas buerianas al escribir?. No tenemos más remedio que claudicar ante la vida y obra de uno de los dramaturgos más importante que han dado las letras hispanas. Todo hombre es un profundo misterio, y Antonio Buero no podía quedar al margen de uno de los más grandes misterios de la vida humana: lo que el hombre sea.

Siguiendo Rodríguez Méndez los caminos abiertos por Antonio Buero y siendo ambos castellanos, hay unas claras diferencias de principio, quizá debidas a una raigambre de tierra castellana: quizá no sea lo mismo haber nacido en las austeras tierras de la Alcarria, que en el corazón del viajo Madrid, es decir, en esa calle de la Ruda donde Rodríguez Méndez empezó a vivir. Quizá por esta razón, Buero trae al teatro las hondas reflexiones -que la tierra

lo da todo-, torturas, equilibrios y serenidad de una Castilla as-- cética y, tal vez, mística. Rodríguez Méndez trae al teatro, sobre todo en sus mejores obras, que marcan una buena línea evolutiva, toda la tragedia madrileñista y española envuelta en una gracia y desparpajo que, parece contradecir la seriedad y tristeza, y hasta la amargura cuartelera que lleva dentro Rodríguez Méndez. Esta tragedia envuelta en carcajada de Rodríguez Méndez, creo que entronca con la narrativa barojiana. Para encontrar casos semejantes habría que remontarse al poema del Cid, al Libro del Buen Amor, al Lazarillo de Tormes, al Quijote, a Los sueños de Quevedo, a los Esperpentos de Valle Inclán etc. Rodríguez Méndez ve al pueblo español sin elucubraciones filosóficas, unamunianas o buerianas. La filosofía que pueda desprenderse de sus personajes nace de una hondura poética, muy funcional, más que del peso de la razón. Por estas causas, el estilo dramático de Rodríguez Méndez se alejará bastante del de Buero -cuyo estilo no creo que provoque la menor sonrisa-, así como su lenguaje, que no será reelaborado y lacónico, sino, como ya hemos apuntado en páginas anteriores, un lenguaje popular, apocopado y con abundancia de barbarismos, roto, en contínua ebullición y viviendo espontáneo, como corresponde al lenguaje de un pueblo que no deja de acarrear las mejores y más gráficas aportaciones linguísticas al panorama del idioma español.

Empezamos a observar nuevos rumbos al proceso crítico e investigador establecido por Buero, acerca del realismo crítico de nuestra España. Creemos honestamente que el arte que llega a su mayor grado de madurez se encuentra en ese saber llevar a los humanos el consuelo de la risa ante el espanto de nuestras propias miserias o tragedias. En el realismo-deformante de un Valle Inclán, o sea, en sus esperpentos, también asistimos a esta sabiduría de la risa artística. Creo que en el análisis de la obra de Rodríguez Méndez encontraremos puntos comunes, pero habrá matizaciones, muy claras, del realismo-deformante o esperpéntico de un Valle Inclán, con el realismo-no deformante y rico en mati-

ces insospechados de un José María Rodríguez Méndez.

La crítica viene considerando a otro líder, Alfonso Sastre, que, junto con Antonio Buero, parece haber abierto el proceso crítico del drama español, del que nos habla Domingo Perez Minik. Pero hemos de tener en cuenta, en estas matizaciones que estamos haciendo, que ambos dramaturgos españoles, al igual que los demás "invisibles"de su generación, o su época, el camino se lo encuentran abierto por diversas manifestaciones del arte dramático europeo. Igual destino se encontró siempre en el teatro importante y digno de cualquier país. Los griegos se plantearon la tragedia con el afán primordial de explicarse el mundo que les rodeaba, donde entra, principalmente los histórico y religioso, y junto al proceso histórico-religioso, el proceso político que movía a ambos. Por las mismas razones, en nuestros días, en Alemania, Bertold Brecht, que vivió desde el 1.898 al 1.956, abre también el proceso; este proceso se intensifica al crear la compañía titulada "Berliner Ensamble" en 1.949, en el Berlín del Este, juntamente con su mujer, la actriz Helene Weigel. El proceso brechtiano fue la apoyatura más eficaz para Alfonso Sastre, que, en nuestro país, en principio, fue recibido con gran júbilo, sobre todo por una juventud universitaria, a partir del año 1.953, en el T.P.U. (Teatro Popular Universitario) de Madrid, donde estrena, bajo la dirección de Gustavo Pérez Puig, el drama "ESCUADRA HACIA LA MUERTE", en el teatro nacional María Guerrero, a cuyo drama le dieron solamente tres representaciones y, enseguida, fue prohibido por Orden Gubernativa; prohibición que aumentó el interés por Alfonso Sastre, quien, a partir de entonces, empezó a tomar una especie de aureola de mártir del teatro. Se creía ver en Sastre a nuestro gran renovador dramático de altura europea. Se esperaba de él que fuera el Brecht español.

Este mismo proceso de crítica al país, lo realizaba desde el

año 1.947, en Norteamérica, Arthur Miller con el estreno de "TODOS ERAN MIS HIJOS"; y anteriormente, desde el 1.945, Tennesse Williams, con el estreno y conquista del Broadway de New-York, con la obra "EL ZOO DE CRISTAL". Ambas obras iniciaban, con un sentido muy acusado, la investigación sobre el proceso crítico realista del país norteamericano. En Inglaterra, sería John Osborne, en 1.956, con la obra "MIRANDO HACIA ATRAS CON IRA", estrenada por la compañía "English Stage Company". Con John Osborne empieza la generación llamada "de los jóvenes airados ingleses" o contestatarios a la tradición inglesa, coincidiendo esta generación con Rodríguez Méndez y la suya.

Ricardo Doménech, divide al teatro de Alfonso Sastre en cuatro grupos: 1º.- Drama de culpabilidad y expiación ("ESCUADRA HACIA LA MUERTE", "MUERTE EN EL BARRIO", "ASALTO NOCTURNO" etc); 2º.- Dramas del mito de Saturno ("LA MORDAZA", "LA CORNADA", "EL BANQUETE" etc); 3º.- Dramas de la Revolución ("EL PAN DE TODOS", "TIERRA ROJA", "GUILLERMO TELL TIENE LOS OJOS TRISTES", "EN LA RED", "OFICIO DE TINIEBLAS", "LA SANGRE Y LA CENIZA" etc); 4º.- Dramas de temática ahistórica ("EL CUERVO", "LA SANGRE DE DIOS", "ANA KLEIBER" etc. (RICARDO DOMÉNECH. HISTORIA DE LA LITERATURA CITADA. PÁGINA 463).

La mayor parte de este teatro de Sastre ha sido estrenado en España y traducido a varios idiomas. Fernando Lázaro Carreter y Correa Calderón dicen: "que la bien tramada teoria dramática de Alfonso Sastre, no cuaja a la hora de la realidad en sus dramas". ("HISTORIA DE LA LITERATURA CONTEMPORÁNEA". EDICIONES ANAYA. 1.96

Muchas veces nos hemos preguntado por estas razones, atacadas furibundamente por Juan Guerrero Zamora ya, desde hace años, en los artículos que escribía en la desaparecida revista universitaria de los años cincuenta, llamada "La Hora". Creemos, sobre todo el teatro conocido, bien publicado o estrenado, de Alfonso Sastre, que si bien contiene el esfuerzo de introducir o asimi-

lar las teorías modernas más importantes deluniverso dramático europeo en sus dramas, no pasa de esta introducción, ya que sus dramas parecen muy elaborados bajo el punto de vista libresco o de gabinete, lo cual desfasa la realidad de sus teorías de agitación social. Sastre adolece, creo, mucho más que Buero, del aliento poético de que hablábamos anteriormente. Sus dramas, en su mayor parte, son muy esquemáticos, bien teorizados, pero faltos de técnica y garra dramática, donde más habla el propio autor, por boca europea, que los personajes, faltos de humanidad, poesia y pasión. La frialdad del distanciamiento brechtiano, falla aquí totalmente. Nadie "piensa" ante una obra de Sastre puesta frente al calor humano de un público. Lo que parece aclararnos que Sastre no acierta, por la sencilla razón, de que para abrir el proceso crítico a la sociedad española, no se vale de España, sino de mimetismos, expresados con un lenguaje no eficaz, impropio, falto de toda verdad humana, parecido al lenguaje que suele emplearse en las obras traducidas, resultando sus personajes um tanto enquistados o acartonados, con móviles de ideas más o menos revolucionarias, que ya nacieron en Europa. En cambio, Sastre, hasta que no se demuestre lo contrario, sigue siendo un buen polemista, crítico y teorizante. Ojalá nos sorprenda algún día con un drama que nos arrastre por su autenticidad española, pasional y humana. Tengo oido que Sastre se ha desengañado de esto su primer teatro, y, tal vez, sea ahora, cuando empiece a escribir sus mejores obras, que suenen a vida y no a frialdad mal asimilada brechtiana o de otros autores europeos. Es increible que un conocedor del teatro como Sastre no haya acertado, hasta ahora,a arrobatar o conmover a ningún auditorio donde se hayan representado sus dramas, ya sea en España o fuera de ella. Es increible también que Sastre sea uno de los autores más traducidos y conocidos en el mundo a escala de estudiosos y profesores universitarios, pero nunca, que yo sepa, ante el hecho social de una multitud que contemple un drama suyo en un escena-

rio; quizá, por ésto, el llamado "mito Sastre". Ojalá, repito, algún día, Sastre demuestre lo contrario y nos equivoquemos todos, o la mayoría. Lo cierto es que, hoy, en España, Sastre ha pasado por dos etapas muy distintas: la de la admiración de una juventud universitaria y la del desinterés de una juventud universitaria posterior. Sastre, en la actualidad, queda como un buen luchador teórico y político del país. Mi amistad y admiración por él, sigue siendo mucha. Traigo aquí trozos de una interesante carta de la mujer de Sastre, Eva Forest, escrita desde el Hospital Penitenciario de la cárcel de Carabanchel, cárcel que, en estos días, se encuentra también Alfonso Sastre:

> "Solicito un permiso especial para contestar tu carta que me llega con el cálido abrazo de un amigo entrañable.
>
> Cierro los ojos y estamos juntos, Alfonso tú y yo, paseando por el viejo Madrid, hablando con pasión de arte, de teatro y de nuestras cosas" "Desde esta situación que considero injusta espero con optimismo que los hechos se aclaren y la verdad resplandezca. Tengamos confianza en el futuro. Un futuro no muy lejano, en el que estoy segura que volveremos a pasear los tres como en aquellos tiempos en que andábamos prendidos de tus relatos, estampas inolvidables de tu infancia granadina, y a mí me hacía llorar" (EVA FOREST. DOCUMENTO PÁGINA 141)

Qué gran documento para esta época de Rodríguez Méndez y para la justificación de casi toda su obra, de esta frase de Eva Forest: "desde esta situación que considero injusta espero con optimismo que los hechos se aclaren y la verdad resplandezca. Tengamos confianza en el futuro". Acaso sea todo el teatro de Rodríguez Méndez una situación injusta donde tenemos que aclarar el resplandecimiento de la verdad.

Recientes juicios del crítico José Monleón, vienen a aclarar más la afirmación de nuestros propios pensamientos anteriores:

> "Con él pasó el teatro de una situación de divertimento y artesanal a tomar conciencia de su función social; en ese sentido el teatro de Alfonso es impagable" "Sabemos que en un periodo de su vida aceptó ciertas normas de juego y estrenó, pienso en la década 1.950-60. Esa pretensión de creerse el único intacto presupone la incomprensión de otras actitudes muy respetables: pienso en Buero, por ejemplo" "Uno de mis reproches a Sastre era el desfase entre teoría y creación artística" "Piensa el público al enjuiciar a Sastre que está enjuiciando a la izquierda" "Y es que la crítica o seudocrítica de izquierda ha sido también, y sigue siendo, dogmática con Sastre. Pienso en el último estreno de Alfonso, "OFICIO DE TINIEBLAS", que contó con una gran salva de aplausos a pesar de ser una obra mediocre. Tuve ocasión de hablar con gente que no estaba de acuerdo con la pieza, pero que se sintió obligada a aplaudirla por ser de Sastre". (AMANDO C. ISASI. "DIÁLOGOS DEL TEATRO ESPAÑOL DE POSGUERRA". PÁGINAS 451 y 452. EDITORIAL AYUSO. MADRID, 1.974).

Por todo lo expuesto anteriormente, creo que Rodríguez Méndez le debe poco o nada a Alfonso Sastre, el otro líder que la crítica viene, creo que equivocadamente enjuiciando, como iniciador del proceso crítico del drama español, tal vez en teoría, pero no en la práctica a través de sus dramas. No cabe duda de que esta actitud ha perjudicado al concepto del realismo crítico español. La aclaración de este daño ya empieza a ser divulgada. Traemos unos juicios de Ricardo Salvat, escritos en las páginas del diario catalán "Tele-Expres". Se titulaban estas páginas: "El gran teatro del mundo de hoy":

> "Humildemente creemos que el gran error de la orientación estética de la generación realista del 51, fue el de no saber donde estaban de entre sus seguidores los auténticos valores. Yo me atrevería a decir que funcionaron demasiado a nivel de amistad personal y por la conocida táctica del grupúsculo y la capillita. Así se valoró y se premió hasta la saciedad tal, o tal, o tal autor, mientras que Juan Marsé, era demasiado olvidado. Esto en el terreno de la novela. ¿Y en el del teatro?. Sin duda ninguna sucedió algo parecido. Tal, o tal, o tal autor

> fueron objeto de unos lanzamientos y de unas ayudas que muy pocos autores jóvenes han tenido. Mientras tanto Rodríguez Méndez y Martín Recuerda sólo estrenaban dentro del campo del teatro independiente..." "Nadie como ellos ha calado tan hondo en las constantes de nuestra tradición realista y en la situación del pueblo español" (RICARDO SALVAT. DIARIO "TELE-EXPRES" DE BARCELONA. 5-2-1.974. ARTÍCULO: "AL REDEDOR DEL TEATRO POPULAR: LA VENDIMIA DE FRANCIA DE JOSÉ MARÍA RODRÍGUEZ MÉNDEZ).

Parecidos juicios a los de Ricardo Salvat, encontramos en Francisco Ruíz Ramón (Página 450 EN SU HISTORIA DEL TEATRO CITADA).

El profesor y crítico Angel Valbuena Prat en su "HISTORIA DE LA LITERATURA ESPAÑOLA. TOMO VI", señala la influencia de Jean Paul Sartre en Rodríguez Méndez. Habría que matizar este juicio de Angel Valbuena, cosa que haremos en el análisis de la obra de Rodríguez Méndez.

Rodríguez Méndez convive con otros compañeros, que más o menos, aunque de estilos diferentes, parece que forman un bloque de unión acerca del proceso de investigación crítico de nuestro país, dramaturgos que, al igual que Rodríguez Méndez y los anteriores citados, parecen enlazar con las preocupaciones, acerca del análisis de España, que tuvieron los escritores del 98, aunque "con más violencia y un lenguaje desgarrado" (OBRA CITADA DE FERNANDO LÁZARO Y CORREA CALDERÓN). Dramaturgos que, habría que estudiar aparte con las características que los une y los diversos caminos que siguen, tales como: Lauro Olmo, Ricardo Rodríguez Buded, Alfredo Mañas, Domingo Miras, Ricardo López Aranda, etc. Junto a estos dramaturgos, existen otros, llamados no realistas o experimentalistas, por el profesor norteamericano George E. Wellwarth, en su libro titulado "SPANISH UNDERGROUND DRAMA" CITADO ANTERIORMENTE.). Dramaturgos que para dicho profesor forman el nuevo teatro español. Estos dramaturgos, desde su aparición recogida por George E. Wellwarth, donde había unos treinta o cua-

renta, empiezan a destacar, aún sin ser logros para el teatro español, los siguientes: Manuel Martínez Modiero, Miguel Romero Esteo, Luis Matilla, Manuel Pérez Casaux, Jerónimo López Mozo, José María Bellido y otros.

La aclaración más equilibrada y serena, sobre este tema, la observamos, hasta ahora en el artículo de Francisco Ruíz Ramón titulado: "PROLEGÓMENOS A UN ESTUDIO DEL NUEVO TEATRO ESPAÑOL". Sobre el tema candente, recogemos algunos juicios de Francisco Ruíz Ramón:

Divide al nuevo teatro español en dos partes: 1º.- Del realismo a la alegoría; 2º.- Del alegorismo a la abstracción. En este segundo apartado Ruíz Ramón nos dice:

> "Con la excepción de José Ruibal y Francisco Nieva, cuya obra comienza dentro de la década del cincuenta los dramaturgos del grupo que vamos a considerar dentro de este epígrafe comienzan a escribir dentro de los años sesenta y, algunos, hacia alrededor de 1.970.
>
> Tres elementos característicos nos parecen detentar en el estilo dramático de este grupo: 1º.- La destrucción interna del personaje; 2º.- Acción y lenguaje parabólicos; 3º.- La invasión de la escena por los objetos."
>
> "Tres peligros, creemos, amagan a este tipo de teatro: la ambiguedad del sistema de signos, en exceso abstracto en ocasiones; el carácter críptico -no siempre universal- y gratuito de los símbolos de acción, de personaje y de lenguaje, y, finalmente, aunque no siempre, la falta o la pobreza de tensión y de conflicto dramáticos, lo cual -al menos a nivel de lectura del texto- produce una impresión de estatismo, de no progresión, de reiteración y de monotonia". (FRANCISCO RUÍZ RAMÓN. REVISTA "PRIMER ACTO". Nº 175. MADRID, 1.974: "PROLEGÓMENOS AL NUEVO TEATRO ESPAÑOL").

Queda así trazado el panorama histórico-literario de los autores que escribieron o siguen escribiendo en la época de José María Ro-

dríguez Méndez y las posibles analogías y dinsensiones con nuestro dramaturgo.

TEATROS UNIVERSITARIOS, DE CÁMARA Y ENSAYO E INDEPENDIENTES

1º.- TEATROS UNIVERSITARIOS

> "Ahí aprendimos todos a saborear el lenguaje castellano y la gracia y el donaire de Cervantes, Lope, Moreto, Tirso, Calderón". "Algún día debiera escribirse un libro con la historia de aquellos grupos, nacidos del renacimiento neoclásico, que inició García Lorca. (DOCUMENTO BIOGRÁFICO ESCRITO POR EL AUTOR Y ENVIADO A PETICIÓN MÍA. NÚMERO 2. PÁGINA 22).

Quizá "La Barraca", que dirigió Federico García Lorca, y, todo el movimiento de extensión teatral iniciado durante la Segunda República, después de la terminación de la guerra civil española, surgieron idénticos deseos de la extensión de nuestra cultura dramática, apoyada, sobre todo, en nuestros clásicos. Empieza a surgir, en casi todas las Universidades de España, los Teatros Universitarios, amparados por el Sindicato Español Universitario (S.E.U.). "Este servía (desde 1.939) como útil instrumento de encuadramiento y control (con respecto a la Universidad)" (RAMÓN TAMAMES. "LA REPÚBLICA. LA ERA DE FRANCO". ALIANZA EDITORIAL. MADRID, 1.973. PÁGINA 504). Lo cierto es que bajo el aliento del S.E.U., los Teatros Universitarios, desde la terminación de la guerra civil, hasta el año 1.956, alcanzaron gran auge en el panorama del teatro español. Del Teatro Universitario salieron las principales figuras que, hoy día, han logrado un puesto digno en el teatro profesional. Podemos citar a directores como José Tamayo, Ricardo Salvat, Alberto González Vergel, Adolfo Marsillach etc; a actores y actrices como José María Rodero, Juan José Menéndez, Alfredo Landa, Anastasio Alemán, Julieta Serrano, etc; autores como Rodríguez Méndez, Alfonso Sastre, Carlos Muñiz, Miguel Mihura etc.

Los Teus, surgidos en el seno de la Universidad -controlada ésta por medio del S.E.U., como se ha dicho-, formaban sus repertorios a base de obras de nuestros clásicos principalmente, aunque también tenían cabida los clásicos extranjeros u obras de jóvenes autores que daban sus primeros pasos. Este repertorio clásico se divulgaba por pueblos y ciudades de España. A veces, el T.E.U., sobre todo de Granada, Madrid, Sevilla o Murcia, lograban tal relieve, que eran invitados a participar en certámenes internacionales Universitarios. Por aquel tiempo -años cincuenta, sobre todo- era un honor participar en los Festivales Internacionales de Montpellier, o Parma. Al mismo tiempo era un método eficaz para intercambiar culturas y tomar el pulso al mundo dramático de diversos paises. Social e intelectualmente, este intercambio, era de gran riqueza espiritual e intelectiva para el universitario. Era una manera de ir formándose y de ir indagando en la dramática universal del momento y en la manera de ser de otras sociedades del mundo. Era una manera eficaz, también, de abrirnos a Europa y de Europa abrirse a España. Unamanera, en fin, de despertar a la conquista de universos dramáticos distintos, y una postura vital de conquista y superación humana hacia una mayor perfección. Por otra parte, se comprendía mejor el valer de nuestra cultura clásica, ya que ésta, llegaba a todos los públicos: tanto al pueblo y a la burguesía, como al intelectual y al universitario, no sólo de España, sino de otros paises. Esto nos hacía pensar en la razón que tenían nuestros autores del 98 al refugiarse en Castilla y en nuestra tradición cultural, como arma eficaz para hacer la guerra presente y vencer con la pluma. El caudal inagotable de la riqueza de nuestros clásicos, no sólo nos formaba en el conocimiento de nuestro idioma, sino en las ideas y virtudes más nobles de toda una raza española. Los clásicos elevaban nuestras esperanzas y nuestra cultura, firmes acicates para prepararnos hacia una batalla definitiva en el campo del drama actual español. Y eran firmes acicates para hacer frente a toda corriente dramática que intentara mimetizarnos. Se aquí,

creo, la postura de investigación en el proceso crítico de la realidad española: los clásicos ahondaban en su época, los demás teníamos que hacer lo mismo, como única salvación para nuestro teatro. Por eso el amor que por los clásicos sentíamos.

> "El 11 de Junio de 1.765, una real cédula prohibía la representación en todo el Reino de los autos Sacramentales" "El 18 de Junio de 1.927 se volvieron a representar en la plaza de los Aljibes de la Alhambra. Hugo von Hoffmansthal, en Salzburgo, acababa de representar "EL GRAN TEATRO DEL MUNDO". La revalorización de Calderón se llevaba a cabo dentro y fuera de España. Pero en Granada se representaba la obra de Calderón con toda su pureza: renaudando la tradición de sus funciones de Corpus en el patio de la Chancillería o en la plaza de Bib-Rambla" "Antonio Gallego Burín corrió con la dirección artística, a la vez que desempeñó el papel de Autor. Manuel de Falla hizo las adaptaciones musicales y Angel Barrios llevó la dirección orquestal. Los decorados y figurines se debieron a Hermenegildo Lanz" ("JUNIO 1.765- JUNIO 1.927". RESURRECCIÓN DE LOS AUTOS SACRAMENTALES. REVISTA "CUADERNOS DE TEATRO". Nº 1. GRANADA. NOVIEMBRE, 1.944).

Se pusieron de moda las representaciones al aire libre hacia los años cuarenta y cincuenta, después de haberse representado, en Granada, el primer auto Sacramental desde su prohibición. Estas representaciones se daban en plazas públicas y, sobre todo, delante de los atrios de las iglesias. Los autos Sacramentales de don Pedro Calderón tomaron gran auge, movidos principalmente, por los impulsos de la Iglesia Católica del aquel tiempo, y, porque, en cierto modo, ese volver a los clásicos, era una de las ideas progresistas de aquellos años y hasta casi contestataria, ya que, sobre todo, como hemos dicho, los autos Sacramentales de Calderón habían estado prohibidos desde el siglo XVIII. También tuvieron gran repercusión en el extranjero. José Tamayo llevó "LA CENA DEL REY BALTASAR" de Calderón, a la plaza del Vaticano. No sólo los autos Sacramentales, sino también las obras de nuestros clásicos, fueron llevadas al extranjero. El T.E.U.

de Madrid, que dirigía Salvador Salazar, llevó una adaptación de "LA CELESTINA" a Francia y a Italia. El T.E.U. de Granada llevó "LA DISCRETA ENAMORADA" de Lope de Vega al III Festival Internacional de Montpellier, en Marzo de 1.954, situación difícil para nuestro país ante el mundo en aquel año, ya que a España no se le veía bien en el extranjero por aquel tiempo..

Por las vicisitudes que estos teatros universitarios tenían que pasar, eran verdaderamente heróicas, tan heróicas para levantarse y caminar como la misma política de Franco en aquellos años. Pensemos que durante los años 1.947-49, se firma el Protocolo Franco-Perón:

> "En cuanto a alimentos el gobierno argentino asumió el papel de salvador de la situación. El 16 de Enero llegaba a Madrid el embajador de Perón y el día 30 del mismo mes se firmaba en Buenos Aires un primer convenio hispano-argentino" (RAMÓN TAMAMES. OBRA CITADA. PÁGINA 549).

Sobre la influencia del T.E.U. en Rodríguez Méndez ya hemos hablado. Recordemos que dos veces actuó nuestro autor en el T.E.U.: una como actor en Barcelona y otra como apuntador en Madrid. En la primera etapa, o sea, en su intervención como actor, representó obras de Cervantes, de Tirso, de Lope, de Calderón, no sólo en Barcelona, sino en pueblos y ciudades catalanas. En su intervención como apuntador tomó parte en el estreno de la obra de Alfonso Sastre titulada "CARGAMENTO DE SUEÑOS".

Rodríguez Méndez nos habla de "La Barraca" que dirigía García Lorca, así como del Teatro de las Misiones Pedagógicas que dirigía Alejandro Casona, durante la Segunda República, en su libro titulado "LA INCULTURA TEATRAL EN ESPAÑA" (PÁGINA 199. OBRA CITADA). Creemos que exagera los juicios sobre el sentido burgués, populista y paternalista que ambas agrupaciones universitarias tenían.

Por aquellas épocas los Teus eran la alegría de todos los pueblos y ciudades por donde pasaban. Solían formarse bajo el impulso estudiantil sin apenas subvenciones. En ningún caso mejor que en éste se cumplía mejor el mito de la diosa Dido: fundar Cartago sin nada. Los estudiantes se adaptaban a todo: habilitaban cualquier lugar para escenario, sacaban el dinero de donde podían para sus comidas y viajes, a veces, de sus propios ahorros; otras, como ocurrió con el T.E.U. de Granada, cuando tomó parte en el III Festival Internacional de Montpellier, quedándose estancados en la frontera francesa, porque no tenían dinero para regresar a Granada, en tanto los familiares de cada componente del grupo, no les enviaran el dinero necesario para regresar. En el mismo Montpellier se desarrolló un acto memorablemente heróico: el partido comunista de aquella ciudad, dueños del teatro donde iba a actuar el T.E.U. de Granada, representante en aquella ocasión, de todos los Teatros Universitarios de España, no lo dejó actuar en el teatro previsto, y tuvieron que ir a un teatrucho de colegio donde se deslucía todo el montaje, es más, donde no cabían los decorados, y hubo que hacer la obra con cámara. Un profesor de aquella Universidad -famosa: en ella había estudiado Rabelais- salió a la corbata del escenario a decir que no habían llegado los decorados de los universitarios españoles. El público internacional creyó comprender que todo aquello era fingido, debido a la crisis por la que pasaba el país. El resultado fue sorprendente. Se improvisó un escenario con una gracia increible y la mayor sorpresa para el T.E.U. de Granada fue la acogida entusiasta que tuvieron los estudiantes granadinos y la obra de Lope de Vega "LA DISCRETA ENAMORADA". El éxito fue de tal entusiasmo que yo, director entonces de esta aventura, llegué a no creármelo, porque dudaba si el aliento recibido por aquel público jóven internacional, era debido a que se apiadaban de nuestra situación y penuria económica. Mi sorpresa fue al convivir durante todo el

Festival con los demás estudiantes de nueve naciones. Llegamos a confraternizar. Recuerdo que el director del Teatro Universitario de Checoslovaquia me dedicó un libro, en la dedicatoria decía: "no es la política lo que une los pueblos, sino la cultura y el arte". Inolvidable lección recibida con el Teatro Universitario. Desde entonces parece que todos, o casi todos, llegamos a comprender que por encima de toda política estaba el arte, y que por mucho que los políticos quisieran y quieran subordinar el arte dramático a las directrices políticas de turno, nada tendrán que hacer nunca ante una obra artística, la que seguirá viviendo por encima de toda política. Esta idea nos daba una gran fe para seguir cualquier camino y, sobre todo, para escribir nuestras propias obras en contra corriente. Sin esta fe, ni Rodríguez Méndez, que vivió las aventuras de los Teus -como sabemos-, desde el año 1.945, hubiera podido escribir con la fe que lo hace. Rodríguez Méndez no sólo le debe al T.E.U. su formación en los clásicos, sino la fe para seguir su obra en contra de todas las situaciones adversas de tipo político. La política española, hasta ahora, ha intentado detener el progreso evolutivo de la mayoría de las obras dramáticas españolas, pero no ha podido evitar la evolución de las mismas, y con esta evolución, un progreso que las eleva a una altura europea. El teatro constituye uno de los mayores "peligros" para la sociedad, como fiel reflejo que es de ella. Lanzar desde un escenario las lacras, vicios o virtudes que padecemos, supone un delito bastante condenable. A pesar de todo ello, nadie ha podido crearnos la sicosis de una autodestrucción dramática. Por encima de todo, se sigue adelante. Como vemos, los Teus no sólo nos dieron fe en nuestros caminos, sino que nos supieron confraternizar con Europa y con el mundo; nos enseñaron a amar a nuestros clásicos, al mismo tiempo que empezamos a amar el precioso don de nuestro idioma; ellos fueron también la plataforma para lanzar nuestras propias obras en contra de un decadente y arruinado, ética y estéticamente,

teatro comercial español. Con el T.E.U. estrenó Rodríguez Méndez la primera de sus obras "VAGONES DE MADERA". Los que vivimos en aquellas décadas no podremos jamás olvidar todo lo que nos dieron los Teatro Universitarios Españoles, por eso, en la actualidad, este problema del Teatro Universitario, hoy desaparecido, debiera el Ministerio de Educación y Ciencia planteárselo en serio, para crear en nuestras Universidades, Departamentos de Drama, como se intenta en las Universidades de Salamanca, Granada y Murcia. Si nuestros políticos actuales tuvieran en cuenta la parte sólida, formativa, de honda espiritualidad, de amplios horizontes intelectuales y sociales que el T.E.U. nos abrió a tantos, y que podría seguir abriendo, por medio de la Universidad, nuestra cultura daría un dignísimo paso con la creación definitiva de estos Departamentos de Drama que, hoy por hoy, no son más que un juego de la política desconcertada por la que atraviesa el país. El S.E.U., que, durante la época de aventura esplendorosa de los Teus, era "el único portavoz de intereses estundiatiles" (RAMÓN TAMAMES. OBRA CITADA. PÁGINA 579). "empezó a perder su monopolio en relación alumnos-profesores dentro de la Universidad". (RAMÓN TAMAMES. OBRA CITADA. PÁGINA 583). "Durante la era ministerial de Joaquín Ruíz Jiménez" (1.951-56). Con el S.E.U., decaían todos los intentos de un pasado glorioso representado en los Teus, dignos de nuestra idiosincrasia de quijotes, aventureros, conquistadores y hasta místicos. El S.E.U. fue utilizado como arma política y empezó a perder su prestigio. Los estudiantes falangistas, llamados entonces, de "primera línea", manipulaban en todo lo social e intelectual que representaba el S.E.U., por debajo de todo, estaba la Falange -la cual estaba bien vista para unos y no para otros-. Esto dió lugar a que en una encuesta realizada, por Diciembre de 1.955, -fecha en que España fue reconocida por la O.N.U.- ocurriera lo siguiente:

> "Una encuesta realizada, precisamente por esos meses, ponía de relieve la profunda transformación hacia el liberalismo y el socialismo que se estaba operando entre los menores de 23 años. El impacto de tal"descubrimiento" se acusó hasta en el habitual discurso de Navidad de aquel año, en el que Franco se lamentó profundamente de la peligrosa situación en que se encontraba la juventud española. El nuevo virus había penetrado, las Universidades desde el 1.956 ya no volverían más a ser una institución controlada por el S.E.U. El espíritu de reconciliación nacional que en ellas se había insuflado tan timidamente empezaba a dar sus frutos. Los estudiantes de Madrid y Barcelona aspiraban a sacudir la vieja estructura de Jefe Nacional Y Delegados del S.E.U." (RAMÓN TAMAMES. OBRA CITADA. PÁGINA 508).

Por todas estas causas Rodríguez Méndez no tiene más remedio -como tantos otros- que agradecer a aquel periodo estudiantil de la Historia de España, todo el camino y preparación que abrieron los Teus a una juventud española.

2º.- TEATROS DE CÁMARA Y ENSAYO

Se abrieron por aquellas épocas de los Teus, los llamados Teatros de Cámara y Ensayo, con mayores pretensiones que las ofrecidas por los Teatros Universitarios. Lo que en los Teatros Universitarios era lucha, amor, espontaneidad, fe, desprendimiento, en una frase: eran España que resucitaba su glorioso pasado dramático para dárselo al pueblo, de donde fue recogido este glorioso pasado; sin embargo, los "Teatros de Cámara y Ensayo", salvo honradas excepciones, se abrieron con un impulso seudointelectual y burgués. Empezó a funcionar el mimetismo dramático extranjero. Casi nunca se tenían por bien nacidos todos aquellos directores de los Teatros de Cámara y Ensayo que no trajeran a los escenarios cualquier obra del absurdo francés. Fue cuando entraron en nuestro país Ionesco y Beckett, de la mano de Trino Martínez Trives. Había, entre estos teatros, una guerra fría, para ver

quien"cazaba"antes una obra extranjera, cuanto más rara, mejor, y un desprecio olímpico por nuestros clásicos y nuestros jóve-- nes autores españoles, en cambio, sí se preocupaban de represen- tar alguna que otra obra dramática de nuestros autores del 98. Recogemos algunos grupos de Teatro de Cámara y Ensayo de Madrid, de aquellos años:

> "Recordemos que ya García Lorca recorría las tie-- rras españolas en un teatro ambulante y, señalemos ahora, que el periodo 47-48, la compañía de Teatro Experimental "Arte Nuevo", ya recorre las provin-- cias españolas con el nombre de "La Carátula". Que del 40 al 50 se funda y hace una gran labor el Tea- tro de Cámara de Barcelona de Antonio de Cabo, y que Alfonso Paso, Medardo Fraile y Costa lanzan la aventura trashumante de "La vaca flaca". Siguen, y perdonenseños los olvidos, "El duende" y "El can-- dil" de Juan Guerrero Zamora; el Teatro de Ensayo en el Instituto Italiano, de Fernando Fernán Gómez; "El corral" de Escredes, en el seno del Frento de Juventudes y el Teatro-Club de José Antonio de Se- nillosa. Y al mismo tiempo que van cobrando pres-- tigio los Teus de Murcia, Sevilla o Madrid, y di-- rectores como Salazar, Arbide y González Vergel, y que funda en entusiasmo de multitudes Alfonso Sas- tre, en el año 50, su llamado "Teatro de agitación social", prestigiosas y organizadas compañías de Teatro de Cámara irrumpen con éxito en los propios teatros comerciales, y así se dan a conocer "Dido", "Pequeño Teatro", "El Toar", y la compañía "Albar", de Mario Antolín". (LUIS MOLERO MANGLANO. "TEATRO ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO". EDITORA NACIONAL. MADRID. 1.975. PÁGINA 23).

Y los teatros de Cámara y Ensayo de Barcelona:

> "Teatro de Arte", "Teatro Estudio", "El corral", "Thule, Teatro de Ensayo", "Cámara de Barcelona", "Yorick", "Club", "Palestra", "Gil Vicente", "Pi- pironda", aunque este último, del que ya hemos ha- blado, tenía carácter popular e independiente.

> De entre todos estos teatros de Cámara y Ensayo destacan "Dido" de Madrid, que dió a conocer los premios teatrales "Valle Inclán", y que dirigía Josefina Sánchez Pedreño. Premios "Valle Inclán" tan importantes como "LA CAMISA" de Lauro Olmo (1.962), o "UN HOMBRE DUERME" de Ricardo Rodríguez Buded (1.963 además de haber dado obras extranjeras de gran interés.
>
> Junto a "Dido", destacó el G.T.R. (Grupo de Teatro Realista), fundado por Alfonso Sastre y José María de Quinto, donde se estrenó "EL TINTERO" de Carlos Muñiz (1.961) y "EN LA RED" de Alfonso Sastre (1.961 (JUAN GERMÁN SCHOEDER. REVISTA "PRIMER ACTO". NÚMERO 45. ARTÍCULO "VEINTE AÑOS DE TEATRO NO PROFESIONAL).

Como vemos, a pesar del sentido seudointelectual y burgués que dominaba en casi todos estos teatros, sirvieron para traernos también a autores y obras como las citadas.

Junto a estos teatros de Cámara y Ensayo, tuvo y sigue teniendo, gran interés la Escuela Dramática de Barcelona "Adriá Gual", que dirigió Ricardo Salvat. Escuela, de la que nos dice el propio director:

> "Todo lo que se ha hecho y seguimos haciendo, es provisional. Toda la enseñanza de la profesión teatral en sus múltiples facetas debe hacerse a nivel de dedicación exclusiva. Las clases en las escuelas teatrales de España tienen lugar a partir de las cinco o las siete de la tarde. Los alumnos, normalmente, han estado trabajando hasta el momento de llegar a la escuela. Los profesores, idem. En el fondo nuestras escuelas son una especie de ERSATZ (sustitución) de la verdadera escuela a la europea"
>
> "Soy director, desde su fundación en 1.960, de la Escola d'Art Dramatic Adriá Gual del FAD (Forment d'Arts Decoratives), cuya sede en la cúpula del cine Coliseo en la Gran Vía, junto a la Universidad. Es una escuela totalmente privada. Sólo recibimos una subvención de la Diputación Provincial de Barcelona, que oscila entre las 25.000 y 40.000 pesetas. Creamos la institución de cara a dar una dimensión parauniversitaria de la enseñanza teatral"

(AMANDO C. ISASI. OBRA CITADA. PÁGINAS 475 y 476)

Es Ricardo Salvat uno de los hombres de teatro -también surgido del T.E.U., como se ha dicho antes- que tenemos en España de mayor fuerza intelectiva. Tiene una sólida formación dramática. Conocedor a fondo de Brecht y de todo el teatro alemán, lo mismo que del teatro español. Sus montajes, tanto los de la Escuela Adriá Gual, como los que hizo siendo director del Teatro Nacional de Barcelona, así como los hechos en Portugal e Italia, sobresalen por su sentido consciente y su técnica férrea. A él se debe la revalorización de buena parte de autores dramáticos catalanes de la talla de Salvador Espriu, con las adaptaciones de las obras de éste "LA PRIMERA HISTORIA DE ESTHER" y "RONDA DE MORT A SINERA". La primera de estas obras, mereció la invitación al Festival Internacional de Nancy (1.968). Seguimos parte de la trayectoria dramática de Ricardo Salvat, a través de sus propias palabras:

> "Después de la invitación al Festival de Nancy, acepté ser contratado por el organismo universitario CITAC de Coimbra. Allí dí unos cursos y monté dos espectáculos míos "BRECHT MAIS BRECHT" y "CASTELAO E A SUA EPOCA", el primero, de modo clandestino, cinco o seis veces. El segundo, que debía ser estrenado en el teatro más importante de Coimbra, fue prohibido por la censura portuguesa un día antes de su estreno. Diez horas después se me expulsaba del país. Al volver a Barcelona, la censura prohibía sistemáticamente cuantas obras le iba presentando" "Luego pasé a dirigir el Teatro Nacional, donde puse en escena "LA HIJA DEL MAR", de Guimerá; "EL CABALLERO DE OLMEDO" de Lope; "EL TUERTO ES REY" de Carlos Fuentes, además de "DEFENSA INDIA DEL REY", de Jaume Malendres. Añado además el montaje de Venecia y el del Festival Internacional de Madrid (con "MORT DE DAMA"). En esta última temporada sólo he puesto en pie dos espectáculos, "GALATEA", de Sagarra, y "LIGAZÓN" y "EL EMBRUJADO", de Valle Inclán, ambos para el Teatro Nacional. En la actualidad no preparo nada.

Intuyo que va a iniciarse un nuevo periodo de inactividad en mi vida". (AMANDO C. ISASI. OBRA CITADA. PÁGINAS 478 a 487).

Como vemos, el teatro catalán, con la noble figura de Ricardo Salvat, autor, por otra parte, del libro titulado "EL TEATRE CONTEMPORANI".("EDICIÓN, 62". BARCELONA, 1.966), muestra uno de los conocimientos más objetivos y serios del teatro contemporáneo. Ricardo Salvat ha llegado a una gran elevación crítico-dramática que no se le ha valorado con la justicia debida.

3º.- GRUPOS DE TEATRO INDEPENDIENTE

Como una postura claramente de gran rebelión al teatro comercial vigente, (que sigue siendo el mismo de las décadas cuarenta, cincuenta,y sesenta) aparecen en los últimos años, en España, los llamados grupos independientes, en donde Rodríguez Méndez ha estrenado la mayor parte, hasta la fecha, de sus obras. Estos grupos independientes no tienen la misma técnica en los años sesenta que en los años setenta. En los primeros años del sesenta, nuestros jóvenes hombres del teatro, parece que no estaban al tanto de corrientes dramáticas europeas, como a finales de los años sesenta y los que llevamos del setenta. Como el teatro español, salvo raras excepciones, ha caminado de la mano de la política española vigente, será en el año 1.970, tras el cambio de ministros y entrada de Gregorio López Bravo, cuando el Ministerio de Asuntos Exteriores, formando parte del llamado gobierno "monocolor", estaba necesitando un éxito diplomático, "una demostración a efectos de la opinión pública, para poder decir algo parecido a un "ya estamos en Europa". Aunque la realidad era, y es, bien diferente. En el acuerdo preferente con la C.E.E. España ha sido tratada como un simple "país ribereño del Mediterráneo" (RAMÓN TAMAMES. OBRA CITADA. PÁGINA 573). Lo cierto es que con los grupos llamados independientes de los años setenta se nos viene encima una aplastante avalancha de mimetismos euro-

peos. Será muy difícil encontrar el fruto de esos mimetismos en el teatro español joven o de vanguardia de nuestros días, a favor de un saldo positivo. Lo cierto es que, estos grupos, movidos consciente o inconscientemente por ese "ya estamos en Europa", salvo excepciones, suelen despreciar -por lo menos en el primer furor de "ya estamos en Europa"- a todas las obras y autores del realismo crítico español, y están, un poco como los seudointelectuales de los años cincuenta, regentes de los teatros de Cámara y Ensayo, a la caza de quién es más progresista que quién, al traernos la obra o técnica "último modelo" del extranjero. De entre estos grupos, existe uno muy valioso, de gran prestigio hoy en nuestro país, llamado "Els Joglars, que acaba de estrenar en Febrero de 1.975, su espectáculo titulado "ALIAS SERRALLONGA", en el teatro Romea de Barcelona. "Els Joglars" aporta el último grito de las técnicas del Living y parte también de Ronconi. Sobre Ronconi, Alberto Miralles, profesor del Instituto del Teatro de Barcelona y autor dramático, nos dice:

> "Con "ORLANDO FURIOSO", Luca Ronconi saltó a la palestra mundial con carta abierta para nuevos espectáculos. Tal fue su triunfo. El acercamiento a un clásico, Ariosto, petrificado por su respetuosa clasificación histórica, lo realizó con total acierto, poniendo además en juego el concepto de espacio escénico bajo una perspectiva viejísima, casi eterna: fiesta, circo, feria. Teatro de plaza. Teatro popular. Multiplicidad de escenarios, abolición de la estructura clasista en que habitualmente se coloca al público. El espectáculo tenía que ser visto más de una vez, puesto que las escenas se representaban simultáneamente en plataformas móviles" "No importa aquí quien fue el primero en imaginar. Debía de estar en el ambiente" "El otro espectáculo de Ronconi, "ORESTIADA", estrenado en el Festival de Belgrado, en 1.972, de seis horas de duración, ecentuó los errores de una tiránica maquinaria que oprimía el elemento humano. De estos excesos, en mayor o menor proporción, podrían ser ejemplos también los montajes de Victor García para "EL BALCÓN", de Genet, en Sao Paulo, en 1.969, y para "YERMA", de

García Lorca, para la compañía española de Nuria Espert" (ALBERTO MIRALLES. "NUEVOS RUMBOS DEL TEATRO". SALVAT EDITORES. BARCELONA, 1.973. PÁGINAS 117 a 120).

Estas técnicas del Living y de Ronconi, sobre todo la técnica del Living, le debe bastante al teatro del absurdo (recordemos "ACTO SIN PALABRAS" de Beckett) y a las ideas del profesor y filósofo Herbert Marcúse, cuyas técnicas han alumbrado el camino de "Els Joglars", quienes se reunen, durante algún tiempo, en una masía catalana para estudiar sus espectáculos, de carácter colectivo, como los del Living. De las declaraciones que uno del grupo de "Els Joglars" hace a José Monleón en la revista Triunfo, recogemos lo siguiente:

> "El fenómeno de un teatro contemporáneo, que utiliza el mimo, que se vale de unos nuevos espacios escénicos, que plantea un nuevo tipo de lenguaje, me parece que no ha entrado, salvo algunas excepciones, en el teatro catalán. A este nivel es donde creo que están fallando las cosas. Hemos llegado al punto de renovarse o morir. Me parece que ese as el problema capital, aunque el Instituto del Teatro que realiza una excelente labor, puede contribuir a que consiga remontarse... En el Instituto se están planteando una serie de investigaciones y experiencias liberadas ya del tradicional concepto de "teatro de autor" (REVISTA "TRIUNFO" NÚMERO 650. MADRID, MARZO, 1.975. PÁGINAS 40, 41 y 42).

Así es que esta inteligentísima gente surgida al amparo y a la cola de tantas corrientes dramáticas"universalistas" asimiladas, se están planteando -fuera también, según ellos, de la influencia de Marcel Marceau- el desprecio por el texto del autor dramático. Creo que en estos momentos políticos de nuestra Historia, vienen muy bien grupos independientes como "Els Joglars", donde no aparece el "verbo divino", y por lo tanto, a través del mimo, hay que adivinar los ataques críticos que previamente el grupo se devanó los sesos, encerrado en la masia, para satirizar y criticar a nuestra época, bien en situación crítica ac-

tual ("MARY D'OUS"), o expresando este ataque con situaciones críticas del pasado ("ALIAS SERRALLONGA"). Nuestro público joven, embelesado por ciertos mitos que se divulgan antes de algún estreno, y, sobre todo, de los estrenos de "Els Joglars", asiste a los espectáculos del grupo independiente catalán, como las personas iluminadas o imantadas por el clero de antes del Concilio Vaticano II, cuando sugestionadas se ponían delante de la Virgen de Lourdes o de Fátima, y veían milagros allí donde no existían.

Junto a "Els Joglars" destacan otros grupos independientes de relativa valía, pero también, salvo alguna excepción, epígonos de corrientes universalistas, como "Los tábanos" (que tuvo la honrosa excepción, por su contenido satírico, de la creación colectiva "CASTAÑUELA SETENTA"), o "Los goliardos", o el que más impacto causó en nuestro país, con otro livingnismo-marcusismo-colectivo: "Los lebrijanos", que con un texto de unas pocas páginas, endeblísimo de calidad, mejor dicho, sin ninguna calidad dramática, de Alfonso Giménez Romero, titulado "ORATORIO" -tendencia a la eliminación del autor- construyó un interesante espectáculo, surgido al mismo tiempo a la sombra de los Festivales Internacionales de Nancy; este espectáculo, para la mayoría, fue verdaderamente sobrecogedor. A la sombra de los lebrijanos, surgió el grupo "La cuadra" de Sevilla, con su espectáculo colectivo de gran garra, "QUEJÍO", que le ha dado la vuelta al mundo. Ni que decir tiene que los grupos independientes se multiplican más y más por esta época, todos surgidos al amparo de Antomin Artaud, de Meyerhold, de Savary, de los ceremoniales de Grotowski, de los colectivos del Living, etc, y ya empiezan a molestarles todo lo que huela a Brecht y a su escuela, lo cual van encontrando desfasado.

Todos estos grupos, tan faltos de raigambre española y tan dados al juego político del momento, aunque se crean, de buena fe, lo contrario, han sufrido grandes

ataques surgidos de la pluma de Rodríguez Méndez:

> "Los términos "derecha", "izquierda", "socialismo", "comunismo", etc, van perdiendo paulatinamente su sentido al poder ser utilizados sabiamente en pro de la injerencia de unos intereses descaradamente colonialistas, que vienen a utilizar los términos, equivocadamente, como interesantes catapultas para transformar una mentalidad y un determinado espíritu creativo. Afán este que viene operando también desde los inicios de esa gran era colonialista que es, en todo el mundo occidental, ese mismo siglo XVIII" "Hemos podido comprobar que la competividad industrial de nuestra producción en régimen desequilibrado sólo puede llevarnos a una realidad dolorosa: "Matesa". No obstante, se intenta llevar este espíritu competitivo-agresivo a las regiones de la cultura, que por supuesto, y bien lo saben todos, incluso Dios, se rige por unas leyes totalmente distintas a las de la economía y más aún de una economía determinada.
>
> Pero es inútil luchar contra una mentalidad colonialista, que no es que se halle arraigada firmemente en el espíritu de los hombres, sino que es muy "adherible" a ese espíritu, porque el hombre -y eso le honra y le honraré siempre- desea impetuosamente "saltar las bardas de su corral". Lo que pasa es que utilizar las nobles aspiraciones del hombre para negocios sucios ha sido siempre el método infalible de los colonialistas". (RODRÍGUEZ MÉNDEZ. ARTÍCULO: "LA MENTALIDAD COLONIALISTA EN EL TEATRO". PÁGINAS 87 a 90, DEL LIBRO "COMENTARIOS IMPERTINENTES SOBRE EL TEATRO ESPAÑOL").

Junto a estos grupos independientes citados, no puede quedar en el olvido el "T.E.I.", de Madrid. Quiero comentar el grupo más "ultra" a través de las palabras de Ricardo Salvat, uno de nuestros hombres de teatro, como ya dijimos, de más seriedad dentro del país:

"El "T.E.I." (Teatro Estudio Independiente) es lo que más se le acerca. Pero como usted podrá comprobar la programación del "T.E.I." actual es absolutamente colonizada, se limitan a estrenos de autores estadounidenses. Lo que me cita de Ibsen, Valle, (cabría añadir un Sartre, que vendría después) es digno, claro está, de aplauso. Pero hay que ir con pies de plomo en ese entusiasmo y no dar sin más las campanas al vuelo. Madrid se ha dado cuenta de que no puede defender a Paso o Casona, que le conviene ponerse a la hora europea, pues, como usted de sobra sabe, corren ahora vientos de Mercado Común. Entonces hay que montar grandes títulos convenientemente rebajados, salvo honrosas excepciones, a nivel de sainete o comedia de costumbres, adecuadamente adaptados por un autor del stablishment cultural y edulcorados por una puesta en escena sabia en limitar asperezas. Se han hecho tantos destrozos con obras de Sartre, que espero sabrá que el autor -según me acaban de contar- sólo concede permiso para montar sus piezas si se le garantiza que no habrá ningún retoque. Algo parecido han tenido que hacer los herederos de Valle Inclán. A Brecht se le ha llegado a asesinar" (AMANDO C. ISASI. OBRA CITADA. PÁGINA 477. DE LA ENTREVISTA A RICARDO SALVAT).

Creo, con Ricardo Salvat, que el "T.E.I.", no sólo es uno de los grupos más colonizados del país, sino que asesina cuantas obras extranjeras caen en sus manos, quizá, llevados por la tendencia política del momento con afán de aparentar su estar al día. El grupo, acaudillado por Williams Layton, norteamericano, residente en España, desde hace muchos años, no deja de seguir las huellas marcadas por el maestro, hombre de teatro -que estudió con Elia Kazan- que quedaría hoy desfasado en su país. No es extraño que el "T.E.I." asesine a Kopit, a Tennesse Williams, a Brecht, a Albee, a Camus, etc, etc.

En la actualidad parece que se le va haciendo justicia a la única realidad posible que quizá exista en nuestro país: el teatro amordazado que venimos estudiando, teatro que ha sido imposible sacar a la luz pública durante los últimos años. De la eficacia y novedad que este teatro amordazado encierra, se está dando cuenta, no sólo la juventud interesada por el teatro, sino

que va trascendiendo a diferentes escalas vitales, intelectivas y sociales.

EPÍLOGO

NOTAS SOBRE UN POSIBLE ESBOZO SOCIO-POLÍTICO DE LOS AÑOS, ANTERIORES Y POSTERIORES, EN QUE RODRÍGUEZ MÉNDEZ SURGE Y VIVE PARA EL TEATRO.

Ya hemos dejado entrever, en páginas anteriores, las posibles causas sociales y políticas que, de una manera indirecta, tal vez, pudieran influir en la vida y obra de Rodríguez Méndez. No cabe duda, como dice Francisco Ugarte:

> "Es posible que otro pueblo menos resistente hubiera desaparecido del mapa bajo las circunstancias de la última guerra civil. El estoico pueblo español está acostumbrado a la adversidad que su vitalidad es inagotable". (FRANCISCO UGARTE. "PANORAMA DE LA CIVILIZACIÓN ESPAÑOLA". DARMOUTH COLLEGE. U.S.A. 1.963. Página 286).

Sobre este aspecto socio-político, nos interesa de una manera particular, el estado de la sociedad y de la política a partir del nacimiento de José María Rodríguez Méndez, o sea, a partir del año 1.925. Me gustaría justificar las obras de Rodríguez Méndez, más que bajo el influjo literario de las décadas, bajo el influjo social o político de las mismas, aunque todo lo literario implica ya sociedad y política. Por eso, en el análisis de las obras, quisiera intentar hacer un estudio socio-político del pasado y del presente, que puedan concurrir en el plan previo que Rodríguez Méndez tuviera para trazar cada obra, o mejor dicho: en la indagación de las raices raciales de las obras de Rodríguez Méndez.

En el año 1.925 reinaba en España el rey Alfonso XIII, en estrecha unión con la Dictadura del general Primo de Rivera, Dictadura que duró desde el año 1.923 al 1.930. En la fecha de na-

cimiento de Rodríguez Méndez muere Pablo Iglesias, fundador, años atras, del Partido Socialista Español, sucediéndole, dentro de ese mismo año, al frente de este partido, Francisco Largo Caballero. La política que seguía Alfonso XIII, era la misma que la de la Restauración. Sobre este periodo, tan importante para la obra de Rodríguez Méndez, ya que va a convertirse, por sus grandes ataques a la Restauración, en una de las constantes fundamentales de su teatro, José Monleón nos dice:

> "La Restauración fue una revisión o, aggiornamento, de nuestro pensamiento conservador. Para seguir como hasta entonces y cortar el paso a las revisiones políticas presentes y a las convulsiones sociales futuras, la burguesía española, con gesto del general Martínez Campos y pensamiento de Cánovas, levantó un vasto programa conocido por la Restauración. La vuelta de los Borbones al trono era sólo la base institucional de una familia política, de una nueva forma de supervivencia de las estructuras tradicionales. Cánovas y Sagasta debían de ser los peones de una aparente disyuntiva política. Conservadores y liberales debian canalizar las soluciones a los problemas de España, lo que era tanto como asegurar soluciones respetuosas con el statu quo. Fuera de los dos partidos, los nuevos movimientos obreros eran desplazados del juego político y, en cierto modo, situados fuera de la ley. El orden, por tanto, era el orden conservador, y desde él se definían, con falso carácter de verdades absolutas los sentimientos y necesidades de la sociedad española. Como de costumbre, una minoría ocupaba el lugar del todo: y si se aprobaban leyes como las del sufragio universal, la práctica caciquil, la situación real de la sociedad española, se encargaban de neutralizar ampliamente sus posibles consecuencias. Cánovas lo había dicho explicitamente en un célebre discurso parlamentario: el sufragio universal, el voto de los no propietarios, sólo podía conducir al comunismo. De ahí la necesidad -tan diversamente satisfecha según las épocas y paises- de conciliar el sufragio universal con el control de las urnas, el voto del pobre con su docilidad política. Aquí, el caciquismo y la compra del voto vino a ser la fórmula. El Ministro de la Gobernación garantizaba por anticipado los resultados.

"No es accidental que la Restauración hubiese de recurrir finalmente a la Dictadura de Primo de Rivera"

"La generación del 98 tuvo una clarísima conciencia de las contradiciones del programa "restaurador". Ya hemos visto que el propio Cánovas las tenía. Sólo que si en el caso de los "restauracionistas", la contradición era asumida, en el de los "noventaochistas" era denunciada y atacada".

"La novela de Baroja, la poesía de Machado, y el esperpento de Valle son , antes que nada, la particular expresión de unos hombres que se sienten "sin pueblo", solitarios, amargados por la distancia que separa nuestra dura realidad de la bien pensante música de tanto discurso" "Valle no aceptó el programa restauracionista y este rechazo que alcanza a todos los órdenes, se manifiesta también en el campo teatral". (JOSÉ MONLEÓN. TAURUS EDICIONES. TEATRO DE RODRÍGUEZ MÉNDEZ. MADRID, 1.968. Páginas 25 y 26).

Bajo este punto de vista Rodríguez Méndez enlaza con los escritores del 98. También Rodríguez Méndez es un hombre que se siente sin "pueblo", y, al mismo tiempo, muy dentro de él. Paradoja importante de donde va a surgir otra de las constantes de su teatro: el destacar, sobre todo, con ternura y amor, la inocencia de un pueblo que parece que jamás tuvo gobernantes que velaran por su destino. La tragedia que el pueblo español ha padecido, y padece; la gran culpabilidad, parece tener las raíces, según Rodríguez Méndez, en la época de la Restauración. No nos cabe duda que esta tragedia se ha ido acentuando conforme los tiempos avanzaron. El confusionismo y el caos político actual, unidos a una crisis económica como la que padecemos en este año 1.975, son las causas más acusadoras de esta tragedia. Los dieciocho gobiernos del general Franco, hasta Marzo de 1.975, en que escribimos estas líneas, parecen dslatar, si bien, por algunos puntos tuvieron una dosis inteligente de equilibrios políticos para sobrevivir, una lucha de fuerzas oponentes, tales como Fa-

lange, Opus Dei y Monarquía, principalmente, que han hecho que, en verdad, no sepamos cuales van a ser los destinos de la España en que vivimos.

Lo cierto es que Rodríguez Méndez ha podido ver varias etapas sociopolíticas en los cincuenta años de su existencia. Etapas que le han llenado de turbias inquietudes, desesperanzas y dudas. Así pues, junto a la Monarquía y Dictadura de Primo de Rivera, que Rodríguez Méndez vivió en su niñez, con los problemas que todo ello acarreaba y que al niño Rodríguez Méndez, le podrían contar sus padres, familiares o amigos, tales como la guerra colonial de Marruecos, el separatismo vasco y catalán, la lucha de partidos socialistas y anarquistas, o de la burguesía y proletariado, todo ello, podría quedar en la conciencia del niño de la década de los veinte. Luego la entrada de la Segunda República, el 14 de Abril de 1.931, con sus júbilos y esperanzas baldías, con la lucha de partidos políticos, encabezados por la UGT y la CNT, más las izquierdas y derechas republicanas, los partidos monárquicos y tradicionalistas, y los llamados partidos y grupos autoritarios:

> "El tercero y definitivo nucleo del autoritarismo español apareció con José Antonio Primo de Rivera, fundador de Falange Española. El 29 de Octubre de ese año, en el teatro de la Comedia de Madrid hizo un esbozo de sus aspiraciones, junto con Ruíz de Alda y Alfonso García Valdecasas" "Tal vez el pasaje más importante del discurso electoral-fundacionista de la Comedia es aquel en el que preconiza: "que desaparezcan los partidos políticos. Nadie ha nacido nunca miembro de un partido político, en cambio nacemos todos miembros de una familia; somos todos vecinos de un municipio; nos afanamos todos en el ejercicio de un trabajo". "Pasaje del que surge la idea corporativa todavía hoy oficialmente vigente en España de "familia, sindicato y mucipio" como base de la representación política". (RAMÓN TAMAMES. OBRA CITADA. PÁGINA 47).

Estas ideas de los partidos autoritaristas se van a ver reflejadas con un sabio y sentido humor grotesco en algunas obras de Rodríguez Méndez. De los años que duró la Segunda República, quedan huellas bastante bien reseñadas, con todas sus luchas de partidos políticos, en las obras de nuestro autor, como veremos al analizar las mismas, principalmente en "HISTORIA DE UNOS CUANTOS", donde podemos verlas reflejadas en los momentos VI y VII de la obra.

Por último, los años de la guerra civil española y de la posguerra, donde Rodríguez Méndez no sólo va a tomar parte activa, sino que van a marcar las profundas huellas que esta posguerra causará en todo intelectual y artista que siga "sin pueblo", como los grandes autores del 98, y al seguir "sin pueblo", también seguirá "sin público" a quien poder comunicar todo el desastre. que sufre ese pueblo, y sin reconocimiento público, a no ser por una pequeña minoría de amigos, por más que su nombre haya quedado en las principales Historias de la Literatura Española que por estos años se escriben y se publican. Gran paradoja: un autor sin público, ha quedado para siempre en la Historia Literaria del país. Urge investigar este fenómeno. Investigación que nos aclarará el análisis de sus obras dramáticas. Por otra parte, tenemos la esperanza de que Rodríguez Méndez tenga, alguna vez, su público, cosa que no parece muy lejana.

Y mientras transcurren los acontecimientos sociopolíticos de las décadas del sesenta y setenta, tales como la ley de prensa de 1.966, promulgada por el ex-ministro de Información y Turismo, D. Manuel Fraga Iribarne, donde se suprime la censura previa, que según Manuel Fernández Areal ("La libertad de prensa española" EDITORIAL EDICUSA. MADRID, 1.971. PÁGINA: 110) acarrea secuestros, denuncias, querellas criminales, expedientes administrativos y multas; donde se producen acontecimientos tan escabro-

sos como el caso "Matesa" (RAMÓN TAMAMES. OBRA CITADA. PÁGINA 526) y el caso del aceite de Redondela (VER DOCUMENTOS DE ARCHIVO, NÚMERO 20. PÁGINA 136-139), junto a estados de Excepción, o la libertad religiosa promulgada por el Concilio Vaticano II, surgiendo la nueva Iglesia y pronunciamientos del Papa Pablo VI, como el siguiente:

> "Ciertas situaciones no dejan a veces indeferentes a hijos nuestros y provocan intemperancias que no pueden, ciertamente, encontrar suficiente justificación en el ímpetu de una ardorosa exuberancia, pero que pueden, sin embargo, sugerir, por lo menos, una amplia comprensión" "Nos deseamos para aquel noble país progreso ordenado y pacífico, y esperamos a tal fin que no falte el sabio valor en la promoción de la justicia social, cuyos principios han sido delimitados a menudo y claramente por la Iglesia" (Esto lo decía el Papa Pablo VI en Junio de 1.969, dirigiéndose a los españoles).
>
> "Este pronunciamiento del Papa promovió reacciones muy diversas en la prensa ultra, y ante lo que llamaban"curas comunistas" y "obispos rojos" empezaron a mostrarse especialmente activos determinados grupos sin homologación legal. El principal de ellos fue el conocido bajo el nombre de "Guerrilleros de Cristo Rey", que provocaron serios incidentes" "El arzobispo de Madrid dejó constancia con estas palabras: 1º.- Que por la jerarquía eclesiástica no ha sido aprobada ninguna asociación que se denomine "Guerrilleros de Cristo Rey"; 2º.- Que como ya quedó indicado, en modo alguno la Iglesia puede aprobar ni esta ni ninguna otra forma de violencia en las relaciones entre católicos" (RAMÓN TAMAMES. OBRA CITADA. PÁGINA 600).

El clero participa,pues, en conflictos sociales y civiles, como aclara José María González Ruíz, quien nos dice:

> "se dibuja un nuevo tipo de cura absolutamente desclerizado. Esto quiere decir, concretamente, que está por desaparecer el clero como casta aparte, como sector privilegiado de la sociedad y como grupo

específico de una determinada significación política". (REVISTA "MUNDO SOCIAL". Nº 15. MADRID, FEBRERO, 1.970. PÁGINA 80).

Y mientras los intentos del separatismo vasco, simbolizados en el terrorismo de la ETA, siguen en continua y abierta guerra con los principios del general Franco, dando lugar a episodios tan importantes, en la historia de estas décadas, como "El proceso de Burgos" y se nombra al príncipe Juan Carlos de Borbón sucesor de Franco, a título de rey (RAMÓN TAMAMES. OBRA CITADA. PÁGINA 525), José María Rodríguez Méndez continúa escribiendo su teatro, indagando en las razones que unos y otros puedan tener, a veces, yéndose directamente a la realidad española, y otras, utilizando la Historia de España pasada, como móvil para explicarse la Historia presente, enviándome, ante su desconcierto, manifiestos como el que quiere que unos cuantos firmemos. (VÉASE DOCUMENTO ESCRITO POR EL AUTOR NÚMERO 6. MARZO, 1.975. MANIFIESTO "A FAVOR DEL TEATRO ESPAÑOL". PÁGINAS 126, 127 y 128).

Este manifiesto, todavía inédito, parece resumir todo lo expuesto anteriormente, acerca de la realidad que vive Rodríguez Méndez. Hace unos días Rodríguez Méndez me lo ha enviado para que lo firme y siga circulando, requiriendo firmas de autores españoles que están en esta misma situación, comprendiendo el cruel engaño que padecemos, cuyas causas, creo que hemos aclarado en todo este capítulo del mundo real de Rodríguez Méndez. Desde el siglo XVIII nuestra cultura, y más claramente la dramática, no ha tenido solución: ha de caminar en contra de corriente y sin la menor protección de la oficialidad. Lo que sí comprendemos es que la tragedia del artista dramático es muy dura en nuestro tiempo, quizá peor que nunca. ¿Qué solución tomar?. ¿El exilio?. ¿El escribir vueltos de espalda a unos sistemas políticos que no tienen solución hoy por hoy?. ¿El sentirnos no ya "sin pueblo", sino sin nadie a nuestro lado?. A qué

dura realidad de soledad nos conduce nuestra situación. Para nuestro consuelo, ahora recordamos el poema "Las soledades" de Luis de Góngora, que fue escrito pensando en una soledad artística a la que el hombre llegaría. (EMILIO OROZCO DÍAZ. "GÓNGORA". EDITORIAL LABOR. 1.953. ESTUDIO DE "LAS SOLEDADES"). Ahora pensamos en Walt Whitman, poeta norteamericano que se abandonó entre los bosques de New-York huyendo de la civilización. Quizá el trágico destino de todo creador, no sometido a circunstancias políticas, sea éste: el huir de todo entre las mayores soledades. La inadaptación y el desarraigo quizá sean constantes perennes en el destino de todos los grandes creadores de la Humanidad. Al menos, consolémosnos con esta idea de soledades, inadaptaciones y desarraigos que tantos y tantos sufrieron. Por otra parte, estoy casi seguro que si el manifiesto de Rodríguez Méndez, se empezara a enviar a nuestros compañeros de generación, seguramente pocos lo firmarían, esperando, como pobres ilusos, el socorro de la oficialidad. Poca solución tenemos los españoles: creo que muy pocas veces hemos sabido unirnos. Quizá sea esta la cruz que arrastramos como trágico destino de un pueblo que fue sabio y conquistó la mayor parte del mundo, llevando la luz redentora de la cultura a casi todos los rincones de la tierra. Habría que investigar profundamente en la conciencia de una colectividad de siglos. Por encima de todas estas investigaciones que pudieran realizarse, me pregunto: ¿será culpable de su tragedia el mismo pueblo español, que no ha sabido luchar por sus derechos, o han sido frustrados sus intentos; un pueblo español que se ha abandonado a sí mismo y no ha sabido liberarse?. ¿Y para la liberación no hace falta la cultura?. ¿Y cuando ha gozado este pueblo de cultura; cultura que pueda llevar a un progreso de liberación?. Y en estas interrogantes y en muchas más que pudiéramos hacernos, dejamos este panorama del posible mundo real de José María Rodríguez Méndez.

APENDICE: Continuación al apartado "EL REALISMO, EN EL TEATRO ESPAÑOL, QUE VE RODRÍGUEZ MÉNDEZ" PÁGINA, 53. CAPÍTULO II.

UN CONCEPTO REALISTA TEÓRICO CON EL QUE SE ENCONTRÓ RODRÍGUEZ MÉNDEZ Y QUE YA NO ADMITE.

El año 1.955 firmamos las conclusiones sobre teatro, en Santander, un grupo de dramaturgos capitaneados por Alfonso Sastre. Bien visto, en aquel grupo, no había más dramaturgos que Ricardo Rodríguez Budeb, José María Rincón, Alfonso Sastre y yo. Los dos primeros se han retirado hoy del oficio teatral. Sastre se erigió en sumo pontífice -fue cuando yo lo conocí por primera vez- y sentó las bases, en las mesas redondas del Palacio de la Magdalena de Santander, del brechtianismo y el piscatorismo. Rodríguez Mñedez no estaba, pero sí leyó estas conclusiones publicadas en("Taurus Ediciones" nº 3. Madrid, página 103-108. Tomo de teatro dedicado a Alfonso Sastre). En estas conclusiones no apareció el realismo como ideal estético. Junto a los dramaturgos citados había críticos como Juan Emilio Aragonés y José María de Quinto, además de otras personas como Gratiniano Nieto y Dámaso Santos.

En 1.958 en la revista "Acento Cultural", apareció un artículo de Alfonso Sastre titulado "Arte como construcción", donde por primera vez se usa el término social-realismo, que encierra la teoría más importante de Alfonso Sastre sobre el concepto "realismo". Este artículo fue expuesto después en el nº 3 de la colección de Taurus citada anteriormente. Madrid, 1.964. Páginas 110-114.

Un año después, o sea, en 1.965, aparece el libro de Alfonso Sastre titulado "ANATOMÍA DEL REALISMO" (Seix y Barral. Barcelona, 1.965). En este libro expone Alfonso Sastre varias categorías del concepto "realista" respondiendo: a) Imaginación práctica con el naturalismo. b) Imaginación oniriforme, correspondiendo al teatro de vanguardia. c) Imaginación dialéctica, correspondiendo a los realismos crítico y socialista. A su vez, estos

ideas están basadas en el libro de Luckas, titulado "LA SIGNIFICACIÓN PRESENTE DEL REALISMO". De todas estas teorías sacamos en conclusión que nos parecen que estan hoy superadas, quizá por el significado matiz político que encierran, significado que nada tiene que ver con el arte: "La obra se justifica no por la perfección artística en sí, sino por la purificación social a la que sirve".

En 1.961 Alfonso Sastre fundó con José María de Quinto el G.T.R. que daba sus representaciones en el teatro Recoletos de Madrid. Solo pudo dar tres: "VESTIR AL DESNUDO" de Pirandello; "EL TINTERO" de Muñiz y "EN LA RED" de Alfonso Sastre.

Creemos que las teorías sobre el social-realismo han sido aplicadas a sus obras. Hoy día, todavía no gozan del favor del público.

En cambio en este mismo artículo, Alfonso Sastre intuye un concepto del realismo parecido al que tienen hoy día los llamados "realistas evolucionados" -así llama César Oliva, en su tesis doctoral, a cuatro autores desprendidos, según Oliva, de los iniciadores del realismo de las últimas décadas: Buero Vallejo y Alfonso Sastre, a quienes César Oliva llama: "realistas no evolucionados". Esta tesis se titula "Un grupo evolucionado dentro de la generación teatral realista. (Aproximación a la obra dramática de Muñiz, Olmo, Rodríguez Méndez y Martín Recuerda) Universidad de Murcia. Enero. 1.975-. Este concepto que coincide con nuestros juicios expuestos en el apartado anterior, o sea,"el realismo que ve Rodríguez Méndez", es el siguiente: "El tratamiento artístico del término realismo es amplio hasta la vaguedad: son muchas y muy diferentes las formas del realismo".

Este concepto social-realista -sigue diciendo Alfonso Sastre-

está en los movimientos contemporáneos siguientes: neo-realismo del cine italiano; realismo social de cine y pintura mejicana; realismo social ruso, movimientos todos que surgen de las grandes convulsiones sociales de la última guerra.

En 1.965 en "Las Conversaciones Nacionales de Teatro" desarrolladas en Córdoba, a las que fue Rodríguez Méndez y desarrolló su ponencia "El Teatro como expresión social y cultural", publicada en Taurus Ediciones, Nº 8. Obra citada. Páginas 85 a 100. En estas conversaciones se afirmó la necesidad de que "el teatro representado en y para España, posea un carácter testimonial de la realidad y se inscriba en sus procesos de transformación" (Primer Acto, Nº 69. Madrid, 1.965. Página 24).

C A P Í T U L O III

OBRAS DRAMÁTICAS DE JOSÉ MARÍA RODRÍGUEZ MÉNDEZ

POSIBLES CLASIFICACIONES DE LAS OBRAS DRAMÁTICAS DE JOSÉ MARÍA RODRÍGUEZ MÉNDEZ.

A) El autor nos envió el documento número 8 clasificando sus obras en tres grupos: (VÉASE DOCUMENTO ESCRITO POR EL AUTOR, NÚMERO 8. CLASIFICACIÓN QUE EL AUTOR HACE DE SU PROPIA OBRA DRAMÁTICA. PÁGINA 140)

1º.-Obras pertenecientes a la epopeya y tragedia del pueblo entre 1.898 y 1.960: VAGONES DE MADERA.- LA VENDIMIA DE FRANCIA.- LA BATALLA DEL VERDÚN.- BODAS QUE FUERON FAMOSAS DEL PINGAJO Y LA FANDANGA.- LOS QUINQUIS DE MADRIZ.- EN LAS ESQUINAS, BANDERAS.- LA MANO NEGRA.- HISTORIA DE UNOS CUANTOS.

2º.-Obras del caos de la clase media y su disolución: EL CÍRCULO DE TIZA DE CARTAGENA.- LOS INOCENTES DE LA MONCLOA.- FLOR DE OTOÑO.

3º.-Obras inclasificables: LA TABERNERA Y LAS TINAJAS.- EL MILAGRO DEL PAN Y DE LOS PECES.- EL GHETTO O LA IRRESISTIBLE ASCENSIÓN DE MANUEL CONTRERAS.- Y una obra que el autor nos dice que es una reflexión sobre la Restauración: EL VANO AYER.

B) Nosotros hemos clasificado la obra dramática de Rodríguez Méndez en tres grupos:

1º.-Obras fundamentales estrenadas: en relación a un orden cronológico de estrenos: VAGONES DE MADERA (1.959).- LOS INOCENTES DE LA MONCLOA (1.961).- EL CÍRCULO DE TIZA DE CARTAGENA (1.963).- LA VENDIMIA DE FRANCIA (1.964).- LA BATALLA DEL VERDÚN (1.964).- HISTORIA DE UNOS CUANTOS (1.975).

2º.-Obras menores estrenadas: en relación a un orden cronológico de estrenos: EL MILAGRO DEL PAN Y DE LOS PECES (1.960).- LA TABERNERA Y LAS TINAJAS (1.960).- EL VANO AYER (1.966).- EL EL GHETTO O LA IRRESISTIBLE ASCENSIÓN DE MANUEL CONTRERAS (1.966).- LA ANDALUCÍA DE LOS QUINTERO (1.975).

3º.-Obras no estrenadas: en relación a un orden cronológico de creación: EN LAS ESQUINAS, BANDERAS (1.963).- BODAS QUE FUERON FAMOSAS DEL PINGAJO Y LA FANDANGA (1.965).-LA MANO NEGRA (1.965).- LOS QUINQUIS DE MADRIZ (1.967).- FLOR DE OTUÑO

(1.972). (PUBLICADA EN LA REVISTA "PRIMER ACTO", Nº 175. MADRID, 1.974).- SPANISH NEWS (1.974).

C) Hecho el análisis de estas obras podríamos clasificarlas en dos grupos:

1º.-Obras de realidad crítica inmediata actual: (comprenden las décadas de los cincuenta a los setenta): EL MILAGRO DEL PAN Y DE LOS PECES.- LOS INOCENTES DE LA MONCLOA.- LA VENDIMIA DE FRANCIA.- LA TRAMPA (perdida).- LA BATALLA DEL VERDÚN.- EL GHETTO O LA IRRESISTIBLE ASCENSIÓN DE MANUEL CONTRERAS.- HISTORIA DE FORZADOS (perdida).- EN LAS ESQUINAS, BANDERAS.- LOS QUINQUIS DE MADRIZ.- LA ANDALUCIA DE LOS QUINTEROS.- COMEDIA CLÁSICA (perdida).- SPANISH NEWS.-

2º.-Obras de realidad crítica histórica desde el año 1.898 al año 1.940: VAGONES DE MADERA.- EL CÍRCULO DE TIZA DE CARTAGENA.- EL VANO AYER.- BODAS QUE FUERON FAMOSAS DEL PINGAJO Y LA FANDANGA. LA MANO NEGRA.- HISTORIA DE UNOS CUANTOS.- FLOR DE OTOÑO.- (Todas estas obras tratan de problemas críticos enraizados con la Restauración española y sus consecuencias).

D) Todavía podríamos intentar otra clasificación: en relación al orden cronológico en que fueron escritas: EL MILAGRO DEL PAN Y DE LOS PECES (1.953).- VAGONES DE MADERA (1.958).- LA TABERNERA Y LAS TINAJAS (1.959).- LOS INOCENTES DE LA MONCLOA (1.960).- EL CÍRCULO DE TIZA DE CARTAGENA (1.960).- LA VENDIMIA DE FRANCIA (1.961).- LA BATALLA DEL VERDÚN (1.961).- LA TRAMPA (1.962).- HISTORIA DE FORZADOS (1.962).- EL VANO AYER (1.963).- EN LAS ESQUINAS, BANDERAS (1.963).- EL GHETTO O LA IRRESISTIBLE ASCENSIÓN DE MANUEL CONTRERAS (1.964).- BODAS QUE FUERON FAMOSAS DEL PINGAJO Y LA FANDANGA (1.965).- LA MANO NEGRA (1.965).- LOS QUINQUIS DE MADRIZ (1.967).- LA ANDALUCÍA DE LOS QUINTEROS (1.968).- COMEDIA CLÁSICA (1.969).- HISTORIA DE UNOS CUANTOS (1.971).- FLOR DE OTOÑO (1.972).- SPANISH NEWS (1.974).

OBRAS FUNDAMENTALES ESTRENADAS: EN RELACIÓN A UN ORDEN CRONOLÓGICO DE ESTRENOS.

1ª.- VAGONES DE MADERA (1.959).

2ª.- LOS INOCENTES DE LA MONCLOA (1.961).

3ª.- EL CÍRCULO DE TIZA DE CARTAGENA (1.963).

4ª.- LA VENDIMIA DE FRANCIA (1.964).

5ª.- LA BATALLA DEL VERDÚN (1.965).

6ª.- HISTORIA DE UNOS CUANTOS (1.975).

ANÁLISIS DE "VAGONES DE MADERA" (1.959)

EL ADVERBIO TEMPORAL "SIEMPRE" CON SENTIDO DE INTEMPORALIDAD.

Se estrenó en el año 1.959. Fue la primera de sus obras estrenada. La estrenó el T.E.U. de Barcelona que dirigía José María Loperena. Los actores que interpretaron el drama fueron los siguientes: Roberto Martín, Pablo Zabalbeascoa, Francisco Jóver, Jesús Colomer, Julián Mateos, Francisco Sapena, Juan Ollé, Enrique Arredondo, Pedro Murillo, Juan Segura Palomares y José Luis G. Samaniego. El estreno tuvo lugar la noche del 21 de Diciembre, en el teatro Candilejas de Barcelona, sin embargo, la obra fue escrita el año 1.958 o sea, un año antes.

A la obra la encabeza unos versos del "Romancero gitano" de Federico García Lorca: "Aquí pasó lo de siempre:/ han muerto cuatro romanos/ y cinco cartagineses" (FEDERICO GARCÍA LORCA. "ROMANCERO GITANO" "PRENDIMIENTO Y MUERTE DE ANTOÑITO EL CAMBORIO).

Parece que con el encabezamiento de estos versos intenta resumirnos una injusta muerte; una muerte de alguien no culpable. La injusta muerte entre bandos distintos de hombres, que morirán sin tener por qué morir y todo el mundo olvidará el suceso de la muerte, ya pudieran ser estos hombres héroes o criminales. Los versos, quizá, como la misma obra, tienen un trasfondo de cruel olvido en ese decir "Aquí pasó lo de siempre". El adverbio "siempre" la da un sentido de intemporalidad y hasta de indiferente crueldad al suceso de la muerte, baso, quizá, de este primer drama de Rodríguez Méndez.

PRIMER ESBOZO ESTRUCTURAL

La obra está estructurada en tres actos. Cada acto lleva un título: primer acto "Los valientes"; segundo acto "Los inteligentes";

tercer acto "Los trágicos". Responden los tres títulos, no sólo a las situaciones dramáticas que se van a desarrollar en la obra, sino a la actitud que nos van a ir revelando los personajes y que nos definirán sus caracteres. A través del trasfondo de estos caracteres, se nos revelará un problema importante de la Historia de España que enraiza con lo universal: el hecho de enviar a unos soldados a una guerra injusta, donde se sabe que, lo más lógico, es que mueran, y más en este caso: el soldado parece adolecer de una falta de preparación técnica adecuada, debida a unos gobernantes que no supieron preparar al ejército como debieran. De aquí que nos surjan dos causas a investigar: los soldados-pueblo y los gobernantes "invisibles" de esos soldados-pueblo. Esta investigación antagónica la veremos en otro apartado del análisis. Así es que este análisis va a ir, en su parte fundamental, dividido en dos apartados: a) Análisis de soldados; b) Análisis de gobernantes (que como hemos dicho, no aparecen en la obra).

INICIACIÓN AL ASUNTO Y PRECEDENTES LITERARIOS

El asunto es muy simple: unos soldados van en un vagón de madera, conducidos a la guerra de Melilla. Estamos en el año 1.921. Todo el espacio escénico no es más que el interior de un vagón de madera que bien pudiera servir para traslado de animales al matadero, o como burda mercancía que va a ser vendida, en este caso, la mercancía es de carne humana, tal es el aspecto del vagón, por cuyas rendijas, pueden saber, de vez en cuando, estos soldados, algo del paisaje, de la luz, o de las horas aproximadas del día. Las sensaciones del paisaje o de la luz que, como digo, de vez en cuando, se pueden ver, parecen ser como el símbolo de una poca esperanza hacia la vida. A la poca vida que, tal vez, pueda quedarle a estos soldados.

Enseguida, el espacio escénico, a la manera tradicional, aunque rebelde para el tiempo en que fue escrita la obra -cuando tanto se abusaba del sofá y del tresillo- nos trae al recuerdo los motivos dramáticos literarios más en boga de los años cuarenta y cincuenta: los seres humanos encerrados dentro de espacios sin salida; espacios donde van a llegar a conocerse, y, con el conocimiento de sí mismos, se van a descubrir. Y no hay mayor delito que cuando el hombre descubre al hombre, y más en este caso: que todos descubren o presienten en sus pobres mentes inocentes, que son víctimas de unas mismas causas donde para nada importa la trayectoria de sus vidas: la guerra colonial de Marruecos, durante años sostenida, sólo para mantener el prestigio del ejército español frente a Marruecos, prestigio absurdo para la pobreza económica de nuestro país en el año de la acción de la obra. Antes de pasar al estudio del pasado presente histórico de esta obra, quiero continuar analizando el fenómeno literario:

No cabe duda, estamos ante las consecuencias que la segunda guerra mundial trajo a Europa y la literatura de los años citados, en una frase: estamos ante la corriente literaria del absurdo francés, de la obra bien hecha. Los representantes fueron los filósofos existencialistas Jean Paul Sartre y Albert Camus. Dentro de "VAGONES DE MADERA" hay una influencia clara de "HUIS-CLOS" de Jean Paul Sartre (1.944), donde "el infierno son los demás" y unos "MUERTOS SIN SEPULTURA" (1.946) donde "los personajes en un desván están a la espectativa de la muerte, y no hablan ya de sus problemas políticos u odios, sino que están dominados por sus sentimientos físicos o materiales" (GUILLERMO DE TORRE "HISTORIA DE LAS LITERATURAS DE VANGUARDIA". PÁGINA 451), e incluso, como veremos, ante el problema que plantea la novela "LA PESTE" de Albert Camus: el hombre asesina sin saber por qué, cuando pesan sobre él todo un mundo absurdo de causas que, tal vez, justifiquen el crimen. Causas que son debidas a la absurdidez de las circunstancias

vitales vacías que han llevado al hombre a poder sobrevivir. Ante estas circunstancias basta el cansancio, la soledad, el aburrimiento o el calor insoportable de un día de verano, para que el hombre asesine a su semejante; semejante donde ve la víctima de sí mismo.

No cabe duda que todas las ideas del vacío, náusea, aburrimiento, etc, de la existencia humana, que constituyeron un revulsivo entre la gente joven de la Europa de los años cuarenta, vendrán a imponerse -como siempre ocurre- años más tarde, en nuestra juventud. Rodríguez Méndez, principiante en las lides del teatro, no podía liberarse de estas influencias, a las que asimila -como veremos más adelante- para ser salvadas con un profundo sello hispano que va a ser constante de su teatro: la lucha de las dos Españas y un sentido hispánico de caracteres y lenguaje, e incluso de alusiones a lugares geográficos concretos -característica general de toda nuestra mejor literatura-. Esta posible influencia literaria, no sólo alcanzará a Rodríguez Méndez, sino también a dramaturgos de su generación, como Alfonso Sastre en "ESCUADRA HACIA LA MUERTE", obra escrita en 1.952.

José Monleón atisba estas influencias de los filósofos existencialistas -sin llegar a declarar la influencia de éstos en la obra de Rodríguez Méndez-, cuando en la crítica que antecede a las obras de Rodríguez Méndez, publicadas en la colección citada de Taurus, nos dice que:

> "Estos soldados de VAGONES DE MADERA son hombres procedentes de diversas ciudades, obreros y gente del lumpen, que ignoran totalmente el por qué de esta guerra" "La guerra queda así planteada como una disyuntiva entre matar o morir, sin que el soldado comprenda el verdadero mecanismo de la situación" (TAURUS EDICIONES. OBRA CITADA. PÁGINA 34).

El hombre del absurdo existencialista tampoco comprende la razón de su existencia, llegando al vacío y a la náusea. Muy pocos héroes del existencialismo francés comprenden esta razón de existir y la lucha entre sus semejantes, también hecha de inútiles existencias. Quizá el personaje de "Calígula" de Albert Camus, de la obra que lleva el mismo título del personaje, llegue a comprender que la única razón de su existencia es "haber nacido puro para el mal" (ALBERT CAMUS. "CALÍGULA" ACTO II. EDITORIAL LOSADA. BUENOS AIRES). Pero ante la propia autodestrucción del personaje, al final de la obra, ni aún esta idea es válida: el vacío y la náusea seguirán estando presentes. Se ve bien claro que esta filosofía existencialista no podía progresar. El progreso llevaría a la parte más negativa de la existencia humana: a la locura o al crimen. La doctrina, que con tanto júbilo fue recibida en la Francia de los años cuarenta, para divulgarse por el mundo, no podría llegar a tener muchos años de existencia. No cabe duda que el existencialismo contribuyó a dañar y a enfermar a una humanidad doliente y herida. Ionesco afirmaría (y sigue afirmando) "que el hombre es absurdo que intente cambiar" y que, "hasta la revolución conduce también al absurdo" (E. IONESCO. CONFERENCIA DADA EN EL ATENEO DE MADRID. OCTUBRE, 1.974).

Como reacción es posible que surgiera un teatro vitalista o radical, que creyera en la posible transformación del hombre ahora (HELBERT MARCUSE. "EL HOMBRE UNIDIMENSIONAL". MEXICO. MORTIZ. 1.969), apoyada esta teoría en la idea de Marcuse, teoría que llevará el Living de New-York como lema a seguir. Fruto de esta teoria fue la obra de creación colectiva "PARADISE NOW" donde siguen las ideas marcusianas de "la solución es una labor política. El silencio no es el de un monasterio Len o de una comunidad mística; es el silencio que precede a la acción, a la acción liberadora; lo demás no es silencio, sino complacencia, desesperación o escapismo. Y como dice Alberto Miralles en su libro cita-

do (PÁGINA 80):

> "Habría que investigar la importancia nada desdeñable que a principio de siglo tuvo en Alemania un movimiento juvenil llamado Der Wandervogel (El ave migratoria) para entender el espíritu de la época y comprobar el retorno a ciertas formas de arte y vida. Sus componentes, marginados, recorrían a pie el país con la mochila al hombro. Su retorno a los atractivos de una vida primitiva como rechazo de una sociedad que se preciaba de sus logros materiales, pero se olvidaba del hombre como ser dotado de espíritu, ¿no es acaso una marea de aconteceres en la historia de la civilización que tiene un nuevo oleaje en el movimiento hippy norteamericano" (ALBERTO MIRALLES. "NUEVOS RUMBOS DEL TEATRO". OBRA CITADA. PÁGINA 80).

CRÍTICAS

La obra se publicó en la Revista "Primer Acto", Nº 45. Madrid. Antes había aparecido alguna crítica en algún semanario barcelonés:

> "Con firme pie y segura mano ha entrado en las lides teatrales un joven escritor: Rodríguez Méndez. Sus "VAGONES DE MADERA" es una obra dramática de noble cuño, poderoso aliento y honradez absoluta. Tiene, claro, defectos de factura, alguna obstensible deficiencia técnica. Pero su conjunto -igual que su propósito es perfectamente plausible" "Aborda Rodríguez Méndez un tema de puro corte realista" "Dentro de la más rigurosa objetividad" (SEMANARIO "REVISTA". BARCELONA. DICIEMBRE. 1.959. LA CRÍTICA LA FIRMA ENRIQUE SORDO).

> "Desde los grandes escritores del 98 hasta "VAGONES DE MADERA" existe un claro hilo conductor, salvadas todas las distancias estilísticas y los matices que son propios del paso del tiempo y la diferente personalidad de autores" "Lo que en los hombres del 98 era una abierta crítica de su tiempo, en Rodríguez Méndez y los herederos del 98 ha tenido que ser una repulsa de su época a través de una consideración

del largo periodo restauracionista" (JOSÉ MONLEÓN. TAURUS EDICIONES. OBRA CITADA. PÁGINA 34).

"Los personajes son víctimas que nada eligieron, que nada elegirán. A todos se les ha robado lo mismo: su destino" (RUÍZ RAMÓN "HISTORIA DEL TEATRO ESPAÑOL" OBRA CITADA. PÁGINAS 486-487).

NOTAS SOCIOPOLÍTICAS DE LOS AÑOS 1.958 Y 1.921.

Para seguir investigando en las raices creativas de esta obra, creo de suma importancia analizar los posibles motivos que en el año 1.958, llevaron a Rodríguez Méndez a la creación del drama "VAGONES DE MADERA", con acción, como sabemos, en 1.921. Siendo el tema, como hemos visto, la juventud como mercancía ante una guerra colonizadora e injusta, enseguida sentimos la explosión de una ingente denuncia a muchas guerras de la Humanidad. En aquellos años de posguerra de 1.958, estaba latente, aún más reciente que en la actualidad, el millón de muertos de nuestra guerra civil, una de las llagas más incurables de la España de nuestros días. Llaga que sigue viviendo en uno y otro bando, afectados por las mismas razones injustas de una guerra fraticida. A estas razones se unirían la constante repulsa de los paises civilizados por las guerras que Estados Unidos sostenían en Indochina, y con ellas, las constantes llamadas de auxilio de una juventud norteamericana que vivía sacrificada como reses. Juventud, incluso, que prefería la proscripción, con todas sus consecuencias, antes que someterse a esa guerra asiática, donde, como se sabe, no había en lucha más que la soberbia de dos poderes: capitalismo-comunismo. Junto a este pozo de injusticias, se le uniría a Rodríguez Méndez el recuerdo -muy bien sugerido por Monleón en el artículo anteriormente citado- de la Semana Trágica de Barcelona, que si bien tuvo lugar en 1.909, fue motivada por la protesta contra el envio de obreros en edad militar y de reservistas a Marruecos pa-

ra combatir en una impopular guerra colonial, y la resistencia del pueblo a ir a una guerra que, además de no entender, sólo alcanzaba a los que no tenían lo necesario para pagar la cuota fijada. Este tema injusto de "la cuota fijada", volverá a ser motivo de uno de los momentos dramáticos más patéticos de la obra de Rodríguez Méndez titulada "HISTORIA DE UNOS CUANTOS", así como la guerra colonial de Marruecos. Esta guerra iniciada por el general español O'Donnell, el año 1.859, contra el Sultán de Marruecos, se va a sostener hasta el año 1.927, en plena dictadura del general Primo de Rivera. Una guerra inútil mantenida por absurdas soberbias de gobernantes. Primero, en el reinado de Isabel II. Reinado que ya estaba practicamente arruinado por infructuosas guerras civiles entre liberales y carlistas, cuyas consecuencias fueron la irreconciliación definitiva de los dos bandos; y más tarde, por los políticos de la Restauración. Teniendo en cuenta todos estos sucesos presentes y pasados, podemos entrar ya en el análisis de "VAGONES DE MADERA".

NOTAS ENTRE EL ANTAGONISMO SOLDADOS-PUEBLO Y SOLDADOS-PODERES QUE LOS CONDUCEN O CONDENAN.

> "¿Qué pasaba con esa juventud musulmana de Marruecos?. ¿Cómo enfrentaban el porvenir, ellos, dominados por una fuerza extranjera?" "Me agradaba verles y bendecía que mi país, España, no pusiere trabas a aquellos muchachos y pudieran codearse con nosotros en la biblioteca, a diferencia de lo que sucedía -según algunos- en el protectorado francés" "Confieso que una tarde me decidí, la salir de la biblioteca, a seguir a los estudiantes. Así descubrí un cafetín al aire libre, envuelto en músicas orientales, frente al maravilloso valle, en donde se reunía parte de la juventud "nacionalista" de Tetuán, los que luchaban por alcanzar la independencia" "De buena gana yo me hubiera unido a ellos para participar en su lucha, pero eso era a todas luces imposible. Reflexionaba yo, recuerdo, en lo bello que es luchar por un ideal. Lo que supone una juventud con una lucha por delante y un camino por

> recorrer. Ellos, al cabo, tenían un camino por delante aunque fuera de difícil resolución y además un camino claro, la independencia. Nosotros estábamos perdidos en un laberinto que resultaba difícil de desentrañar ya en principio. De modo que yo, con la misma juventud que ellos, venía a ser como un viejo que contempla con mirada irónica las inquietudes de la juventud" "Yo deseaba sinceramente que todo aquello llegara a buen puerto y que mi país comprendiera al fin que aquellos seres necesitaban la libertad y la autodeterminación. Deseaba que no corriera la sangre nuevamente" (RODRÍGUEZ MÉNDEZ. "PUDRIÉNDOME CON LOS ÁRABES". EDICIONES PENÍNSULA. BARCELONA, 1.974. PÁGINAS 18 y 19).

Estas son las patéticas frases con que Rodríguez Méndez ve ahora al pueblo enemigo de España; enemigo de aquellos años veinte, en su libro "PUDRIÉNDOME CON LOS ÁRABES". El sentido de amor y caridad no puede ser mayor. Todo el libro está lleno de amor por el pueblo vencido que para nada le importa, incluso, la prostitución del cuerpo, ya que tienen el espíritu repleto de un amor religioso que desdeña la materia física del cuerpo, por eso la "dejadez" hacia lo infinito; por eso su religión islámica, o "abandono en las manos de Dios", "una dejadez interior que se llena de la idea de perennidad". Así quedó el pueblo que vencimos y que tanta sangre joven costó a nuestro país.

ACTO PRIMERO "LOS VALIENTES"

En el vagón de madera, por cuyas rendijas se filtra la luz del atardecer, van ocho soldados españoles que acaban de conocerse. Y ante este primer conocimiento, parece levantarse en ellos el orgullo de raza y demostrar su valentía. Son "los valientes", quizá por un fondo de terror que les domina; fondo que les hace reaccionar con un aparente juego de bravía celtibérica.

Estos muchachos que se han encontrado en el vagón de madera son: Valencia, Estella, Torero, Luis Triana, Navaja, Ferminillo, Alvar González y Pablo Díaz. Torero, Navaja, Ferminillo y Luis Triana juegan a las cartas. Valencia está encendiendo un farol

a la luz del atardecer. Estella mordisquea un trozo de pan. Pablo Díaz se canturrea con su guitarra y Alvar González, arrebujado en su manta, duerme. Parece que el tren va por la meseta castellana. Alguien siente frio, y Triana dirá: "Acabamos de pasar por un pueblo que le dicen Manzanares. Estamos en la Mancha". El sobrio paisaje castellano, pronto se cubrirá de luz de luna que los soldados podrán ver por entre las rendijas de la madera del vagón.

En las frases citadas del soldado Triana, observamos que estamos ante una obra literaria eminontemente hispánica. Tradicional en nuestra literatura es la alusión a lugares concretos geográficos. Así desde los juglares que escribieron el Poema de Mio Cid, las Serranillas del Marqués de Santillana o del Arcipreste de Hita, los caminos de D. Quijote o de los héroes de Pío Baroja, de Galdós o de Valle Inclán. Para el año 1.958, fecha en que se escribió la obra, ya supone valentía en un joven autor español señalar la geografía donde va a tener lugar la acción de su obra, cuando en aquel tiempo -el mismo Alfonso Sastre- recurre al fingimiento de paises extranjeros, donde tendrán lugar las acciones de sus obras. Tal era la situación de miedo que la censura española nos provocaba. Teníamos a la fuerza que fracasar. Una crítica comprometida y dirigida pretendía hacer ver nuestro hipotético fracaso desde las páginas de sus diarios.

De estos soldados apenas vamos a saber nada en el primer acto de la obra, sólo que son valientes por alteza de raza y por un subconsciente de terror en el primer momento de su encuentro. De entre lo poco que vamos a saber de sus vidas pasadas, o de donde vienen, es acaso lo que alguno nos dirá, como el Navaja y el Torero:

> NAVAJA.- Eso no se conoce en mi tierra. Aquí todos somos gente brava y realista, que va a partirse el pecho con la morería.

(LUIS, FERMINILLO, PABLO Y ESTELLA TARAREAN OTRO PASODOBLE, AJENOS AL BRAVUCÓN, MIENTRAS PREPARAN CON VALENCIA LA MESA CON UNOS PAPELES A GUISA DE MANTEL, EN LOS QUE SE VE LA FOTOGRAFÍA DE "LA BELLA OTERO").

TORERO.- (INTENCIONADAMENTE, MIENTRAS ENCIENDE UN CIGARRILLO) Ya sabemos que eres un valiente, Navaja.

NAVAJA.- (VOLVIÉNDOSE RÁPIDO) Lo soy, ¿qué pasa?. (LOS CUATRO CHICOS TARAREAN EL PASODOBLE "VALENCIA"). Por mí os podéis ir todos al infierno.

TRIANA.- (LEYENDO EN LOS PERIÓDICOS QUE HACEN DE MANTEL) "Debut de la sin par Bella Otero en el Gran Kursaal de San Sebastián" ¡Vaya monumento!.

TORERO.- Fue la querida del Zar de Rusia, con eso está dicho todo. Se acostó con el Zar y hasta con nuestro querido Monarca.

VALENCIA.- Cómo se ve que alternas con la gran sociedad.

TORERO.- Quién sabe... Y si no hubiera sido por esta maldita guerra, en lugar de ir a recibir el estoque puede que lo tuviera en la mano para recibir al toro como un hombre.

Si no hubiera sido por la guerra, Torero se hubiera visto en las plazas de toros mejores de España. Así son los sueños que el muchacho lleva. Este mundo de sueños, de nobleza, contrasta con la bravía del Navaja que, a toda costa, quiere imponerse a todos. No sabemos por qué -quizá debido a la influencia de la corriente existencialista de la que hemos hablado- al Navaja le molesta que Alvar González duerma indiferente. El terror y la crispación nerviosa que parecen dominar al Navaja, hacen que todo le moleste y que se quiera imponer a todos. Antes de la entrada del Sargento y el Cabo al vagón, ya el Navaja ha querido desafiar al Valencia -también bravucón- por el solo hecho de interponerse para que el Navaja no despierte a Alvar González:

NAVAJA.- A este le voy a abrir los ojos yo. Yo solo. (VA HACIA EL QUE DUERME Y TODOS MIRAN CURIOSOS. EL DURMIENTE SE REVUELVE. SE INCLINA NAVAJA SOBRE ÉL). Ya está bien de ronquera, amigo. Que todos vamos a lo mismo y tenemos que cantar a coro,

Con que, a ver si te despiertas y desarrugas tu nombre y tu apellido (VA A SACUDIRLE Y VALENCIA SE PLANTA, CHULÓN, DELANTE).

VALENCIA.- Ya te dije que se me antojó que no le despertaras. (NAVAJA DA UN JIRO REPENTINO Y SE PLANTA ANTE ÉL. BRILLA LA HOJA DE UNA NAVAJA. TODOS SE INCORPORAN).

NAVAJA.- Y a tí te despierto en el otro mundo, canalla. (LANZA UN VIAJE A VALENCIA QUE ESTE ESQUIVA CON GARBO. LUEGO LE DA AL CHULO UN PUNTAPIÉ EN LA MUÑECA Y SALTA LA NAVAJA. SUENA UN PUÑETAZO Y NAVAJA SE TAMBALEA SOBRE LA MADERA. SE HA IDO FORMANDO RUEDO. DE PRONTO SE ABREN LAS PUERTAS DEL VAGÓN Y ENTRA UN SOLDADO QUE LLEVA UN FAROL, UN CABO Y UN SARGENTO, CON SUS BUENOS BIGOTES. EL CABO LLEVA UNA LISTA EN LA MANO. TODOS SE PONEN EN POSICIÓN DE FIRMES. EL FERMINILLO, CON MUCHO TIENTO, PLANTA EL PIE SOBRE LA HOJA ALBACETEÑA. EL SARGENTO FINGE NO DARSE CUENTA DE NADA).

Conocemos ya a dos bravucones que parecen barriobajeros del castizo Madrid: Navaja y Valencia (aunque a éste último se le van viendo rasgos de nobleza que se impondrán a lo largo de la obra) y conocemos también a un inocente soñador de la torería: Torero, incapaz de matar ni de hacer daño a nadie. Junto a ellos hemos visto un rasgo de bondad en Ferminillo, que, cuando entra el Sargento "con mucho tiento, planta el pie sobre la hoja albaceteña", quizá para salvar a todos sus compañeros. En cambio "el Sargento finge no darse cuenta de nada". Todavía no sabemos quién es Alvar González. Sólo sabemos de él por la descripción física que hace el Valencia: "Y pone una cara. Cara de cuchillo. Sonrisa de niño criminal". También sabemos que Estella es navarro. Lo dice el Navaja: "A tí, navarro, te digo que ya me estás jorobando demasiado"

Los soldados-pueblo están perfilando sus sicologías en el primer acto: junto a unos bravucones, hay otros infelices, que no son capaces más que de mostrarse como son. Quizá más hombres que los primeros. Que en la templanza, se ve al hombre, en momentos como éstos. Para tener el cuadro completo de los ocho, quisiéramos se-

ber más de Estella, Luis Triana, Alvar González y Pablo Díaz. Este último, con su guitarra canta y parece que, con los canturreos quiere poner paz. Es una manera de entrar en el grupo de "Los valientes", quizá también con ese fondo al que conduce el terror del destino incierto de cada soldado. Y Pablo Díaz no se enfada cuando alguien se burla de él, como Navaja, con su inexplicable inadaptación y crispamiento nervioso, le llama "cupletista desdentada".

Alvar González lo conoceremos después de irse el Sargento y el Cabo, que han llegado al vagón para pasar lista:

> "(DESAPARECE LA CABEZA Y SE OYE DURANTE UNOS INSTANTES AQUELLA LLAMADA -ALVAR- ENTRE EL GRITERIO NOCTURNO. ALVAR SE INCORPORA AL OIR SU NOMBRE. MIRA CON OJOS DE SUEÑO LA LUZ PARPADEANTE DEL VAGÓN Y LUEGO LA NOCHE POR DONDE ASOMA LA LUNA. SE RASCA EL COGOTE. DE PRONTO, SU MIRADA SE CLAVA EN ALGO BRILLANTE QUE HAY EN EL SUELO: LA NAVAJA. LA RECOGE Y LA CONTEMPLA A LA LUZ DE LA LUNA. EN ESTOS VUELVEN A SALTAR AL VAGÓN LOS CUATRO CHIQUILLOS DE LA PANDA: PABLO DÍAZ, ESTELLA, FERMINILLO Y LUIS TRIANA. CON ELLOS VA EL MOZO QUE ANTES VENÍA INQUIRIENDO. ALVAR, INMEDIATAMENTE, SE ESCONDE LA NAVAJA ENTRE LAS MANTAS)".

Por el mozo sabemos que Alvar es de Castilla la Vieja. Alvar se ha escondido la navaja con algún presentimiento. No sabemos bien para qué: si para darse muerte o dar muerte; o si para evitar la muerte entre soldados, crispados, atemorizados, ya que, adormilado, tal vez, se haya dado cuenta del suceso anterior. Lo cierto es que descubrimos que es de Castilla la Vieja, y como castellano, se nos empieza a revelar una sicología austera, reservada, y, tal vez, de la profunda sabiduría que da la tierra castellana, y, al mismo tiempo, desconfianza por guardar su seguridad ante la vida o la muerte. Cuando, más adelante, dentro de este acto primero, intentan hacer las paces y comer, el Navaja no encuentra su arma albaceteña, mientras la busca enfurecido, Alvar

González no se mueve. "Está despierto, pero sigue tumbado y contemplando al techo". Esta actitud nos aclara más su profundidad austera y misteriosa de hombre de Castilla la Vieja. Ya se van viendo perfiladas las sicologías de estos soldados-pueblo, y más aún, en el gran rasgo final, cuando el noble bravucón del Valencia hace que todos se unan para cantar, olvidar, beber y bailar la jota, e incluso también entra dentro del grupo, el austero Alvar González:

> VALENCIA.- ...!A beber y a alegrarse se ha dicho, que aquí lo que hay es amistad y compañerismo! ¿Qué importa todo lo demás?. ¿Qué importa que vayamos al matadero?. ¿Qué importa que nos encajonen como toros de brega?. !Venga, beber, hombre, beber y alegrarse!. Pablillo, vamos, cántate una jota, una buena jota de esas que tú sabes y vamos a bailarla todos!. (TODOS SE HAN PUESTO EN PIE E INTENTAN BAILAR, MIENTRAS ALVAR ENTREGA LA BOTA A NAVAJA, QUE DUDA UN MOMENTO Y, AL FIN, BEBE COMO TODOS. VALENCIA LE DA UNA PALMADA AMISTOSA EN LA ESPALDA Y LA ALEGRÍA SE VA EXTENDIENDO POR EL VAGÓN).

Alvar y Navaja han hecho las paces ante la alegría colectiva: el antagonismo de soldados-pueblo, acaba desapareciendo ante el baile, el cante y el vino. Pueblo fácil e inocente que con objetividad crítica realista, por parte de Rodríguez Méndez, se llega, como fin último de auténtica creación, al amor. (DAMASO ALONSO. "ENSAYO DE MÉTODOS Y LÍMITES ESTILÍSTICOS". GREDOS, 1.962. MADRID).

Si el antagonismo entre soldados-pueblo, ha sido reparado por un acto de consolidación y amistad, no creemos que el antagonismo entre soldados y poderes que los conducen, hasta ahora, el acto primero, no se llega a los mismos resultados de consolidación y amistad.

Los soldados, aunque inocentes unos, reservados y bravucones otros, han dejado escapar -a lo largo del acto primero- su rebeldía ante los poderes que los llevan encadenados espiritual y materialmente hacia una guerra injusta: los gobernantes de la Restauración. Veamos esta profunda, triste e inútil rebeldía en los propios diálogos de los soldados:

> ESTELLA.-Guárdate la bravura para luego. Te regalamos el farol, si quieres, para que lo estrelles en la cabeza de Abd-El-Krim.
>
> VALENCIA.- ¿Abd-El-Krim?. Va, con mejor gusto lo estrellaría en otras cabezas.
>
> ESTELLA.-Pues en la cabeza coronada.

Y más adelante oimos decir al Valencia:

> VALENCIA.- Y ya que no podemos partirlo en la cabeza del tío de la corona, lo partiremos en uno de sus representantes, aunque sea un gañán de la Armuña.

O en el diálogo que hemos citado antes, cuando se acusa al Monarca de haberse acostado con la Bella Otero, o cuando Torero dice: "Si tuvieramos orines del General", o cuando dice Luis Trianas: "Mejor es que empecéis con este atún. Está que para qué pensar en Abed-El-Krim, el General y la Bella Otero", o el Valencia: "Viva España y que se muera el tío de la corona".

Ni que decir tiene que todas estas alusiones al rey Alfonso XII y al general Primo de Rivera, personajes "invisibles", pero presentes en la conciencia de los soldados-pueblo, soldados que se rebelan, ante los mismos dirigentes porque los ven culpables de la tragedia, males que hay que encontrar sus raices, no sólo en los políticos de la Restauración, sino en más profundos abismos de la política española.

El mayor enemigo visible que estos soldados tienen, en los momentos presentes, son el Sargento y el Cabo. El primero finge no darse cuenta que Ferminillo ha pisado la navaja. Este no darse cuenta nos puede conducir a pensar en dos soluciones: o al sadismo de un hombre que sabe que los soldados van a morir y le importa poco la forma en que mueran -a tal degradación han conducido los horrores de la guerra colonial- o al hecho de tener que fingir por otras razones, tales, como la de dejarlos hacer, para evitarse problemas. La manera cazurra de disimular el Sargento nos inquieta, nos lleva a indagar sobre este personaje o su secuaz, el Cabo, como aliados o no, por librar un sueldo militar, de los poderes fundamentales: Rey y Dictador. Quizá sea este el punto de mayor interés dramático, que nos pueda seguir aclarando

VÉANSE CONCLUSIONES: ESTRUCTURAS DRAMÁTICAS

personajes y situaciones dialogadas ascendentes en interés dramático. Y si todo ello nos causa "horror y piedad" como decía Aristóteles en su POÉTICA y Alfonso Sastre recoge en su libro "DRAMA Y SOCIEDAD" (TAURUS EDICIONES. CAPÍTULO I. PÁGINA 16. MADRID, 1.959 tendremos la verdad artística; verdad que, no es, ni más ni menos, que "amor".

ACTO SEGUNDO "LOS INTELIGENTES"

Con la inquietud dramática que Sargento y Cabo nos dejan en el primer acto, pasamos a ver la estructura del acto segundo, titulado "Los inteligentes". No sin antes intentar explicar que el título de "Los valientes" tiene un trasfondo de miedo, de valentía fingida ante el temor y desconcierto de enfrentarse con un país y una guerra desconocida, donde tal vez, todos tengan que matar o ser matados. La valentía no puede acusar un mayor grado de miedo y terror. Es una manera paradógica de reaccionar ante lo desconocido con un fondo casi seguro de muerte.

Creemos que si en los dos actos siguientes, la estructura se sigue manteniendo con estas constantes dramáticas de interés y misterio, y si llegamos al horror y a la piedad aristotélica, Rodríguez Méndez habrá conseguido su drama, a pesar de todo, observamos que, hasta ahora, el estructuralismo situacional y de caracteres no es rotundo. Más nos parece todo apuntado, un tanto difuminado, que un logro de realidades drámaticas concretas.

El acto segundo empieza en un amanecer, dentro del vagón, muy cercano al mar. El olor y el calor del mar se reiteran incansablemente sin que llegue a causar ninguna sensación eficaz dentro del drama. Y quizá, este exceso reiterativo en boca de los personajes, ya, desde el acto segundo, quite efecto al final del drama, donde como diremos, el mar, adquiere sugestiones importantes para la totalidad de la obra.

En este acto, mientras todos duermen, arrebujados en sus mantas, se nos revela el carácter de Alvar González de una manera brillante y misteriosa. "Se acerca a la hendidura de la puerta por donde entran rayos azules de luz y pega allí su rostro, que se perfila con su nariz judaica". Alvar González parece venir de esa lejana tierra castellana donde había nacido el judio converso y nos impresiona cuando, en esta ocasión, se ha despertado el primero de todos, para persignarse y susurrar un Padre Nuestro, como el asceta que quiere conquistarse al cielo. El estructuralismo del personaje, a lo largo del segundo acto, llega a desconcertarnos, porque no vemos en él reacciones lógicas de un ser humano, por muy cambiantes que sean sus actitudes. No comprendemos como el castellano que permanece casi silencioso durante el primer acto, ofreciéndonos un tono misterioso, bastante sugestivo, se levanta al amanecer, a rezar, encerrando un gran equilibrio y serenidad de varón; pero al final del segundo acto, llega a convertirse en asesino, sin motivos que lo justifiquen. Es decir, el ca-

rácter que ya se acusaba en el Navaja de irritación o crispación nerviosa, pasa, de pronto, al estructuralismo del personaje Alvar González, destruyendo, el carácter unitario de su estructura, porque falta todo un proceso explicativo que justifique su reacción. El personaje está tan encerrado en sí mismo, que no vemos el interior de criminalidad, aunque el introvertido, pueda sorprendernos con más facilidad que el hombre comunicativo, pero ni aún así, es bastante. Y aquí empieza uno de los primeros fallos de este drama, por otra parte justificable, ante una primera obra dramática estrenada del autor. Lo cierto es que Alvar González, que se había guardado el arma albaceteña del Navaja, al parecer, de una manera fortuita, cuando está solo y despierta en el primer acto, no quiere entregarle,-al final del acto segundo- la navaja a su dueño. Por otra parte, el Navaja se la pide, y de aquí la refriega que da lugar a un asesinato, que, por demasiado casualista, también es un poco increible, constituyendo otro fallo del drama. Tampoco sabemos los motivos que el Navaja tiene para estar cierto de que Alvar González es quien tiene la navaja. No hemos tenido el menor indicio, a lo largo de la obra, para tener la seguridad de la insistencia del Navaja pidiendo el arma a Alvar González. Resultando que el climax de la obra, al final del acto segundo, nos resulta demasiado traido superficialmente y no nos llega a convencer. Así resulta que, el Valencia, -que es el bravucón más bueno de la obra, que cuida de todos, desde que aparece en el primer acto encendiendo un farol y preocupado porque los demás tengan luz para jugar a las cartas, comer, beber y bailar; el Valencia que los anima a todos, diciendo; "¡A beber y a alegrarse se ha dicho, que aquí lo que hay es amistad y compañerismo!"- por meterse en la refriega entre Alvar González y Navaja, resulta apuñalado y muerto por Alvar González, quien antes había herido a Torero, también por meterse a promediar. Lo cierto es quo, inesperadamente, Alvar González se hace una fiera que, quizá, no ten-

ga más justificación que la de ser un personaje existencialista, respondiendo a la corriente dramática del absurdo de aquel tiempo -también había estado en presidio y no sabemos por qué-. La introversión y el carácter existencialista podría justificar, como digo, su actitud criminal, su vacío, su aburrimiento de la existencia, su náusea ante la vida, pero, en verdad, se mire por donde se mire, no hay estructuralismo con su proceso indivisible, aunque este proceso lo marquen actitudes o reacciones que, por muy contradictorias que sean , no repugnen a la lógica de los principios dramáticos. Todavía el climax dramáticos del segundo acto se nos viene abajo más, cuando la víctima, o sea, el Valencia, a la hora de su muerte pide unión para todos. Si drama es aquel género literario donde los personajes se encuentran encerrados en un círculo sin salida, o la tragedia nos tiene que conducir al horror y a la piedad, nada de estos dos postulados se ven en "VAGONES DE MADERA". No existe un proceso estructuralista de situaciones dramáticas y estudio de caracteres que nos justifiquem los postulados en que se apoyan el drama y la tragedia. Veamos estas palabras finales del Valencia, mientras muere: "Nada..., no es nada..., no preocuparse... La mala suerte... Seguir unidos... hasta el final..., unidos... No ha pasado nada... No os preocupéis... camaradas".

En este segundo acto, llamado por el autor, como hemos dicho, "Los inteligentes", responde a unos motivos donde parece que los personajes van a reflexionar inteligentemente acerca de sus situaciones en relación con ellos mismos y la España en que viven. Y lo cierto es que el acto se ábre con reflexiones entre el Valencia y Alvar González; reflexiones no faltas de interés. El Valencia que ha sorprendido rezando a Alvar, habla con éste con interés relativo:

> VALENCIA.- Me dijeron que eras de Castilla. ¿De qué parte?. ¿De Burgos?. ¿De Soria?. Yo anduve por esas tierras de chaval. Tengo algún pariente por allí. Pero ahora parece que todo queda muy lejos,¿ver

> dad?. Todo se ha quedado atrás: las penas y las alegrías. Ahora es como si fuéramos otros. Como si fuéramos nuevos. Como si naciéramos. Igual que si volviéramos a nacer, chaval. ¿Volveremos?
>
> "Me gustaría poder contarte mi vida. Quizá podría ayudarte. Y la vida de cualquiera de estos, y cualquier vida de cualquier muchacho de España, hoy, es suficiente para que todos nos consolemos y nos sintamos hermanos".

Alvar González le ha dicho antes: "Pero a veces lleva uno detrás mucha carga... Y es imposible... No puede ser... Te digo que no puede ser olvidarse de la verdad. Es como una agonía".

En esta conversación se intuye, en las palabras de Alvar, cierta hondura vital; hondura de la que nada sabemos acerca de las causas que la produjeron y por lo tanto no justifica tampoco la actitud criminal. Todo ésto parece sugerirnos que el personaje no está estructurado. Quizá esté más hecho el Valencia en su bondad y en su bravía, aunque sea una bondad un tanto convencional, ya que esa muerte final, pidiendo "unión" no convence. La reacción de un personaje que muere en esas circunstancias sería muy otra, no la que el autor quiera, y aquí se ve el autor impuesto a sus personajes, yéndose por el lado más fácil. El Valencia en este diálogo nos dirá estas frases que parecen justificar el caos en que vivía la juventud española en la Dictadura de Primo de Rivera: "cualquier vida de cualquier muchacho de España, hoy, es suficiente para que todos nos consolemos y nos sintamos hermanos".

Descubrimos también que Pablo Díaz nació en la calle de Calatrava de Madrid y que fue un golfillo que trabajaba en lo que salía. Este golfillo, como veremos, sobre todo en el acto tercero, se siente redimido por un amigo; amigo que, en pocas horas, le llevó a la idea de la redención: el Valencia. El único amigo que tuvo y además se lo arrebató la muerte. Tampoco hay un proceso estructural perfectamente definido para esta redención en tan po-

cas horas como son, las que van reunidos en aquel vagón de made-- ra. Bien sabemos que el teatro es síntesis de vivencias; pero esta síntesis ha de tener un proceso justo, que no rechace la ra--- zón, ni menos el sentimiento del espectador. A través de Pablo Díaz hay recuerdos del Madrid de Rodríguez Méndez. Este Madrid, a la larga, ha de darle los mejores logros dramáticos. Pablo Díaz canta: "Una morena y una rubia/ hijas del pueblo de Madrid". Esos versos de Ricardo de la Vega, de quien Rodríguez Méndez se declara ferviente admirador, dirán mucho en la trayectoria dramática del autor. Hay además recuerdos de canciones populares del Madrid de los años veinte, canciones que la Chelito hiciera famosas. También Pablo Díaz se muestra, o intenta mostrarse inteligente en sus reflexiones, tal vez, aprendidas en sus callejerías madrileñas:

> PABLO DÍAZ.-"No sabemos, no sabemos... Pues aquí tenemos que saberlo todo, porque somos una familia. Más que una familia. ¿Qué te parece?. Somos más que una familia. Todos dependemos unos de otros. Necesitamos hacer esta cosa juntos. Y los malos pensamientos de uno contagian al otro, y la bravuconería de uno, hace daño al otro, y las nostalgias y..." "¿Quién ha sido el bestia, indocente e ignorante que le molesta que los inteligentes pensemos?".

Este sentido de unión se reitera también en el Torero: "Debemos estar unidos el tiempo que podamos".

En el acto segundo se encuentran también las alusiones de lucha de los soldados con los gobernantes:

> "VALENCIA.- Pues claro, hombre, tenemos la obligación de ser inteligentes y de no envolvernos a nosotros mismos. Nos traen ya envueltos desde arriba".

Se sigue viendo la sátira al caciquismo reinante durante la Dictadura de Primo de Rivera. El Estella dirá: "Es nuestro destino, siempre tenemos que estar esclavos de alguien".

Las alusiones siguen prodigándose. Hay en todos estos diálogos unas sugestiones ricas en un pueblo que presiente todo; que ve todo y nada puede remediar. Tal vez, por eso, (y esta sea una posible causa que pueda justificar algunas situaciones del drama) el pueblo se deshace a sí mismo ante su impotencia. Lo han hundido. La política de la Restauración tenía como lema: "Todo para el pueblo, pero sin contar con el pueblo" (RODRÍGUEZ MÉNDEZ. "ENSAYO SOBRE EL MACHISMO ESPAÑOL". OBRA CITADA. PÁGINA 92). Ni aún teniendo presente esta culpabilidad de impotencia ajena al pueblo, hay una profundización en los titubeos del drama que pueda justificarlo: o los soldados se unen o desunen, y a este radicalismo hay que llegar con certera lógica dramática. Y aún, para justificar una idea como es la desunión entre el propio pueblo, muy válida para mí, no hay en "VAGONES DE MADERA" el proceso legal que sí existe, sobre este mismo tema, en "HISTORIA DE UNOS CUANTOS".

Junto a esta idea válida de desunión entre el pueblo, hay en el segundo acto ideas reiterativas que no conducen a enriquecer las estructuras de las situaciones dramáticas: tales como el abuso de la bota de vino, de la guitarra, del canto, del deshacer toda refriega con los mismos recursos de la alegría del vino y de la guitarra, por otra parte, injustificada y reiterativa tanta refriega en soldados que acaban de conocerse. Hay también un fuerte ataque a los curas y a los malos maestros de la época. Todo viene a contribuir y a engrosar la línea del antagonismo del poder enemigo, o sea, de los políticos de la Restauración. Estas ideas de la enseñanza española (recordemos al Valencia cuando dice: "En los colegios de curas hacen eso. Dividen a los chicos para que se peleen"), estaban perfectamente vistas por Rodríguez Méndez en"ENSAYO SOBRE EL MACHISMO ESPAÑOL":

> "Los maestros primarios embutieron en las cabezas de sus discípulos la idea de que España era un país irredento, miserable, atrasado, sometido a la superstición y al fanatismo y que jamás podría poner

> se al lado de paises tan avanzados como Francia, Inglaterra y Alemania. Sólo la revolución social podría iniciar el proceso." (RODRÍGUEZ MÉNDEZ. "ENSAYO SOBRE EL MACHISMO ESPAÑOL". OBRA CITADA. PÁGINAS 113 y 114).

Pero las fuerzas antagónicas vivas en el vagón de madera que tanto nos sugirieron en el primer acto, tales como el Sargento y el Cabo, donde creíamos ver la fuerza y sugestión mayor para las estructuras situacionales de la obra, no aparecen en el segundo. En cambio aparecen en el tercer acto. De ellas, solamente el Cabo, a quien, como veremos, lo observamos también titubeante y no bien estructurado, lo cual viene a contribuir y aumentar otro de los fallos, quizá, de la obra.

ACTO TERCERO "LOS TRÁGICOS".

Ya en escena no hay cuatro soldados: el Valencia ha muerto, el Torero, herido, y el Navaja y Alvar González, detenidos. Tal vez, según palabras del Cabo, pasarán a primera línea en el frente de batalla o serán fusilados. Los demás están sometidos a la vigilancia del Cabo que se nos muestra indignado a veces. otras, cuando se habla de la posible entrada al vagón de la bota llena de vino, o de incitar a Pablo Díaz a tocar la guitarra, se le viene abajo toda la disciplina militar. Titubeos estructurales que nos hacen ver zizagueante la personalidad del Cabo, quien, por otra parte, representa el sumo poder militar en el vagón. Su sentido de la existencia no tiene otro objeto sino el de la obsesión por matar al enemigo. El mismo nos dirá: "Tres cruces, ascendido por méritos de guerra que me han hecho viejo, jugándome el tipo con los moros", y nos expresará toda una filosofía cruel y embrutecida del hombre, o suma justicia militar del vagón, prolongación de las altas jerarquías gubernativas, que transmite a los soldados con palabras que suenan a discursos de Cánovas o de Sagasta. La estructura de la fuerza antagónica soldado-poderes, queda paten-

te. Así el Cabo dice a Pablo Díaz: "Muchacho..., resulta que eres un infeliz. Un tonto es lo que eres... Mira, créeme, deja a tu amigo. Olvídale, porque el pobre ya no necesita preocuparse de sentirse unido y camarada de nadie. Olvídate y prepara tus uñas que pronto tendrás que usarlas. Hay que pelear" "Me odias y lo veo en tus ojos. A pesar de que tu difunto amigo te enseñara a querer a tu prójimo y todas esas pamplinas, la verdad es que tú eres como yo: un animal egoista... Y también lo era el muerto. ¿Me vas a hacer creer tú a mí en los santos?" "Y la vida es eso: o pegas o te pegan. Es mejor pegar. Tienes que pegar... Y después de la vida, ¿qué?. Cualquiera sabe lo que hay".

La mentalidad krausista parece que anda por medio en la formación de aquel poder-Cabo. Además de este concepto vacío de la vida -propio de las corrientes literarias existencialistas dominantes de la época- existe, por parte del poder-Cabo un reto o invitación contínua a que los soldados se predispongan a matar, intentando levantarles un feroz odio hacia los árabes y hacia Marruecos:

> "CABO.- Son lo más canalla y criminal que darse puede. Hay que acuchillarlos sin piedad. Muchachos: cuando lleguéis al frente no dejéis escapar ni uno... Pensar que nos están haciendo bajas continuamente y siempre a traición. Cuando estemos más tranquilos, en el campamento, descansando o trabajando, salen de donde menos se espera y nos dejan uno o dos muertos los muy... Y si os hacen prisioneros, ¿qué os voy a contar?. Les cortan los párpados a los prisioneros y les dejan al sol. O les cortan algo peor y se lo ponen en la boca" "Habría que hacer una hoguera con todo Marruecos. Empezar por una punta y terminar en la otra. Que ardiera todo. Hasta los niños. Porque hasta los niños son criminales".

No nos cabe duda: España, en aquel tiempo, ardía en odios como una especie de náufrago que va perdiendo todo y ya no sabe a donde cogerse para sobrevivir, e inyecta de odio a los más inocentes

a los únicos, tal vez redentores de toda esa desunión y podredumbre: a una juventud ingénua, buena, que no es culpable de la tragedia a la que los otros la ha conducido. ¿Habría laguna justificación para justificar a "los otros"?. Ojalá a lo largo de todo el análisis de las obras de Rodríguez Méndez, vayamos encontrando justificaciones para "los otros".

En todo este tercer acto, que empieza en un atardecer, algo noble y hermoso pesa sobre las conciencias de los soldados que quedan en el vagón: la sombra del Valencia, las palabras del Valencia, la nobleza, la muerte. Frente a las tentativas de incitación al odio y a la matanza del Cabo, los demás soldados del vagón, sobre todo, en Pablo Díaz, han quedado elevados conceptos de la unión y de la amistad entre los hombres. La presencia del farol que el Valencia encendía para darle luz a todos, está latente en ellos. Nadie se atreve a encender aquel farol, como algo que sólo el que se fue para siempre, sabía hacer. Hay una especie de respeto por aquel soldado-pueblo que con sus ejemplos predicaba unión y amistad. Ya los soldados que quedan, si los dejaran en la alternativa de matar o amar, elegirían el segundo camino. La amistad se sobrepone por encima de todo rencor u odio que quieran imponerles a los vigilados que llevan a la muerte. Si mueren, al menos, tendrán un claro concepto de la unión, de la amistad y del amor. Esto salva buena parte de esta primera obra de Rodríguez Méndez, juntamente con la llegada del tren a su destino. Se ha estado durante todo este acto tercero, oliendo a mar -reiteradamente- al fin han llegado al mar y, por primera vez, parte de aquellos soldados han visto el mar. La presencia del mar en todos supone un camino hacia la liberación: una profunda liberación espiritual que les hace olvidar de todo, y que lleva al espectador o público a pensar que esos soldados, todavía ven algo hermoso, antes que el enfrentarse con la sangre. Final bellísimo que acusa otra constante de Rodríguez Méndez: la inocencia de un pueblo bueno y no culpable. Un pueblo que ni siquiera ha visto nunca el mar.

Lástima que, a lo largo de los actos segundo y tercero, se reiteren tanto las alusiones al mar. Sin estas reiteraciones, el final hubiera ganado mucho más. Un final poético y hondamente humano, propio de un drama o una tragedia, donde no es preciso que corra la sangre: el mar es todo. De esa visión del mar surgen las mayores sugestiones trágicas: inocencia, espera de muerte, guerra al otro lado del mar; mar cuyas orillas africanas se ensangrentarán algún día; mar que calma el odio y trae una paz trágica y momentánea al corazón humano. Sí: la presencia del mar contemplada por los soldados es quizá, dramáticamente, el mayor acierto de esta primera obra de Rodríguez Méndez, que, como hemos visto, como toda obra primera tiene algunos quiebros importantes de estructuras situacionales y de caracteres; pero la obra tiene aciertos esenciales que nos hacen poner alerta hacia la producción venidera de Rodríguez Méndez.

Junto a todo ello, el lenguaje directo y desgarrado, muy hispánico y muy violento. No huele a traducción, a influencia de Sartre o de Camus, como el lenguaje de otros dramaturgos del tiempo de Rodríguez Méndez. Ya hay rasgos en el lenguaje de "VAGONES DE MADERA", aprendidos en el barrio de "El Manolo", el célebre personaje de don Ramón de la Cruz; personaje y barrio madrileño que tanto darán al lenguaje posterior de otras obras de Rodríguez Méndez. Expresiones cortadas como: "¡Mira tú que...!" "Que acabará donde le saliera..." "Sigue cantando mariconerias", y junto a expresiones de este tipo, alusiones a lugares concretos de la geografía española: "Soy de Castilla la Vieja" "Nací en la calle de Calatrava" "Si en Sevilla no hay mar" "Estamos pasando por la Mancha" "Soy de la Rioja" "Debut de la sin par Bella Otero en el Gran Kursaal de San Sebastián". España en el lenguaje, en momentos tan difíciles como en aquellos años cincuenta, cuando hablar de España en una obra dramática era un peligrosísimo tabú.

Hablar de España así: con el proceso crítico realista que Rodríguez Méndez y algunos compañeros suyos, abrirían para sus mutuas condenas como dramaturgos, tan inocentes al fin, como los soldados de "VAGONES DE MADERA", inocencia que, en los momentos actuales, está pagando sus injustas culpas.

LOS INOCENTES DE LA MONCLOA (1.961)

INTRODUCCIÓN

Aunque antes de estrenar "LOS INOCENTES DE LA MONCLOA", el año 1.961, en Barcelona, ya había estrenado dos obras cortas: "LA TABERNERA Y LAS TINAJAS O AUTO DE LA DONOSA TABERNERA" y "EL MILAGRO DEL PAN Y DE LOS PECES", en el año 1.960, preferimos analizarlas aparte, por tal de seguir la línea dramática más fundamental de Rodríguez Méndez y poder ver, de una manera clara, su evolución.

"LOS INOCENTES DE LA MONCLOA" se estrenó, como se ha dicho, el año 1.961, en el teatro Candilejas de Barcelona, 24 de Febrero. Compañía Artistas de Barcelona. Dirección Ramiro Bascompte. Principales intérpretes: Luis Torner, Isa Escartín, Josefina Tapias y Natalia Randal. Escenográfía: José María Espada. En 1.964 se estrenó en Madrid. Teatro Cómico, 28 de Enero. Compañía de Jorge Vico. Dirección: Eugenio García Toledano. Principales intérpretes: Jorge Vico, Tina Sáinz, María Luisa Arias, Mari Paz Pondal. Escenografía: Pato. (TAURUS EDICIONES= OBRA CITADA, PÁGINA 14).

La obra apareció publicada en 1.968 en la colección citada de Taurus Ediciones; pero en el mismo año de su estreno, o sea, en 1.961, se publicó en la revista "Primer Acto", Nº 24. El autor nos dice en el documento biográfico número 2, página 23, que la obra le surgión en momentos que pasaba por el duro trance de opositar a técnico-administrativo del Ministerio de Obras Públicas, mientras vivía la bohemia madrileña en sórdidas pensiones y siendo "sopista en los comedores del S.E.U."

CRÍTICAS

Rodríguez Méndez nos aclara en "CONMIGO MISMO" (REVISTA "PRIMER ACTO", Nº 175. PÁGINAS 14 y 15) que "LOS INOCENTES DE LA MONCLOA" es una de sus obras preferidas, obra que le sirvió "para abrir fuego". Al mismo tiempo que en estas interesantes declaraciones,

muy recientes, nos dice que el fondo de todo su teatro es "la sociedad española", "la cual es heredera directa de la sociedad del siglo pasado", y que su teatro podría catalogarse como una serie de episodios nacionales españoles, además nos dice que "cuando el teatro se escribe bien, con todas las de la ley, no deja jamás de ser crítico:

> "El verdadero teatro de siempre, desde Aristófanes a Brecht, pasando por Rojas, Lope y Shakespeare, es fundamentalmente crítico porque forzosamente tiene que centrarse en los grandes enigmas que rodean al hombre, que son la muerte, el dolor, la esclavitud, el poder, etc. Pero si a mí me ha tocado vivir una época conflictiva de la historia de mi pueblo, forzosamente tengo que expresarme a través de ese pueblo, que ha pasado por curiosos desarraigos, desilusiones, frustraciones y esperanzas hasta conseguir mantenerse en pie y conservar cierta ingenuidad y ternura" "De idealista no tengo nada, ni de realista dogmático tampoco, me parece a mí. Mis personajes muchas veces pertenecen al pueblo bajo, pero no por eso dejo de considerarles a veces unos hijos de mala madre, cuando no se portan como hombres, cosa que hoy sucede con alguna frecuencia" (RODRÍGUEZ MÉNDEZ. "CONMIGO MISMO". REVISTA "PRIMER ACTO" CITADA. PÁGINAS 14 y 15).

CRÍTICAS

> "LOS INOCENTES DE LA MONCLOA", como casi todas las obras de Rodríguez Méndez, es una comedia de círculo limitado, de interior asfixiante, donde todas las miserias humanas transparecen bajo una grisacea capa de vulgaridad cotidiana que parece velarlas" "Hombres y muchachas aislados, solitarios, incomunicados e incomunicables, que conviven sin convivir, que se debaten en el abismo de sus íntimos fracasos, que tienen una conciencia existencial de su futilidad y pequeñez" "LOS INOCENTES DE LA MONCLOA" no puede ser considerada como una comedia de tónica existencialista, a pesar de todos los detalles que en ella parecen indicarlo: el círculo limitado, la incomunicabilidad del ser humano, etc" ("HISTORIA GENERAL DE LAS LITERATURAS HISPÁNICAS". CRÍTICA DE ENRIQUE SORDO. PÁGINA 790. BARCELONA. BARNA. 1.949-1.967. DIRIGIDA POR GUILLERMO DÍAZ PLAJA).

A Enrique Sordo se le observa un trasfondo de estar muy influenciado por la corriente literaria existencialista de los años cuarenta, aunque, es verdad, que el crítico no apunta una influencia determinada existencialista y parece darse cuenta de que la obra no puede ser considerada como tal, aunque cree que está dentro de detalles existencialistas, tales como "el círculo limitado", "la incomunicabilidad del ser humano", "la náusea", etc. Creo que, ver esta obra, cercana al existencialismo, es ver bien poco sobre la amplitud del contenido e intención de la misma.

Sería después José Monleón (TAURUS EDICIONES. OBRA CITADA. PÁGINAS 36-41), quien en 1.968, nos da unos juicios más certeros sobre esta obra de Rodríguez Méndez, juicios que van a ser recogidos, aunque acusando alguna variante, en el año 1.971, por Francisco Ruíz Ramón ("HISTORIA DEL TEATRO ESPAÑOL. OBRA CITADA. PÁGINAS 487-488). Lo mismo que en Enrique Sordo, observamos también en Monleón un trasfondo sobre estar demasiado influenciado por una especie de no valoración integral a la mal llamada, en los años setenta "generación realista". Monleón parece que, lo mismo que Carlos Rodríguez Sanz (REVISTA "PRIMER ACTO" Nº 79. MADRID. PÁGINAS 15 y 16), no parece ver lo que habría de venir después: la evolución de una generación que no quedó estancada en ese"realismo" un tanto miope que la crítica más honrada, al parecer, vió; así como creo que Monleón se quedó corto al ver en esta obra -como atestigua después Ruíz Ramón- "una especie de sainete anti-CASA DE LA TROYA;"ni que la obra tenga un entero corte naturalista"que le haga decir a Monleón en el prólogo citado: "Hoy ha comenzado a desdeñarse la estética del naturalismo a que pertenece LOS INOCENTES DE LA MONCLOA, que es en última instancia, la de todo nuestro teatro pequeño burgués", ni que emplee "los medios conocidos, tomados del inmediato teatro español, para construir una dramaturgia de revelación y de denuncia". Creo

que todos estos juicios críticos, como veremos, es no hacer justicia a una obra artística que tiene un mayor alcance, sin embargo, Monleón tiene grandes aciertos de aguda observación en su crítica, tales como: "la oposición es la salida de los mediocres, el toro único ante el que hay que jugársela" "Rodríguez Méndez denuncia no sólo el absurdo de las oposiciones en tanto que son pura prueba de memoria, sino la alienación total que determinan, la situación enajenada de los opositores y aún la sospecha de que la oposición genera, en muchos casos, un tipo de desequilibrio difícilmente curable" "La prueba de suficiencia entendida como una competición deportiva, con plazas para los "plusmarquistas", es el resultado casi esperpéntico de una cultura que ha perdido sus medidas humanas y perspectiva comunitaria".

Para Rodríguez Méndez, según el documento escrito por el autor número 8, página 140, esta obra pertenece al ciclo de "El caos de la clase media española y su disolución", cuyo tema es "la masificación del estudiante.

Poco añade Ruíz Ramón a los juicios críticos de Monleón:

> "En LOS INOCENTES DE LA MONCLOA volvemos a encontrarnos de nuevo con otras víctimas, en realidad las mismas: no son soldados que van al frente, sino estudiantes que opositan. Su "oposición" es su guerra, tan sin sentido la oposición y su término como el viaje y su término en VAGONES DE MADERA" "También a estas nuevas víctimas se les ha robado lo mismo que a los soldados: su destino" (RUÍZ RAMÓN "HISTORIA DEL TEATRO ESPAÑOL". OBRA CITADA. PÁGINAS 487-489).

Y sobre lo que respecta a que "la obra está escrita en el estilo del naturalismo crítico" es algo que hay aclarar a través del análisis.

> "En LOS INOCENTES DE LA MONCLOA hay ya un autor de cuerpo entero. Autor con noble vuelo creador; autor con firme posesión de los secretos de la técnica. Esta comedia densa de valores humanos, profundamente honrada, intensamente real, está, además, construida con gran vigor y seguridad" "Realismo de la mejor ley, aunque a muchos les duela que la realidad, o una gran parte de ella, sea así" "En cuanto al lenguaje, Rodríguez Méndez lo ha llenado de naturalidad, de espontáneo verismo. Sin sombra de retórica correcto, pulcro, pero directo" (MARTI FARRERAS. REVISTA "DESTINO". 11-3-1.961. BARCELONA).

La obra se estrenó, como se ha dicho, el año 1.964 en el teatro "Cómico" de Madrid. Recogemos algunas críticas de los diarios madrileños de esta época:

> "LOS INOCENTES DE LA MONCLOA". He ahí una prueba de que el sainetismo, el costumbrismo pueden cumplir funciones de alta sanidad social en cuanto a un autor, sin falsear su estudio testimonial, realizando este análisis siguiendo un método crítico. Este sistema permite profundizar al realismo, da vigor a los personajes, cala bastante más allá de su apariencia exterior, rasga el barniz cómico tradicional y enseña, al fondo de la herida el cargamento trágico de los seres de nuestro tiempo. Rodríguez Méndez, epígono de Buero, epígono de Sastre, hermano de Olmo, de Muñiz..." "Teatralmente, sin embargo, yo prefiero los dos primeros actos" "El personaje de Sofi se dobla a veces bajo cierta bojarasca retórica. La cuerda lírica, elegiaca a "el Muchcho de Córdoba" sufre de insincera en su expresión" (ENRIQUE LLOVET. DIARIO "A.B.C.". 20-1-1.964).

No estamos conformes con esta crítica: ni la obra tiene nada que ver con el sainete, ni Rodríguez Méndez es epígono de Buero ni de Sastre.

. Ni tampoco estamos conformes con la visión que Enrique Llovet tiene de los personajes Sofi y "el Muchacho de Córdoba".

> "Se dice y hace lo preciso para que el drama de la juventud estudiosa se advierta en su total dimensión sin necesidad de efectos melodramáticos" (SEÑ-

GIO NERVA. "ESPAÑA SEMANAL" DE TÁNGER. 1-3-1.964).

En la crítica citada de Sergio Nerva hay un párrafo, no citado anteriormente, con el que no estamos de acuerdo. Es el siguiente: "Sobre la apariencia de las cosas y de las criaturas hay en LOS INOCENTES DE LA MONCLOA, trasminado de su peculiar intimismo, un matiz perceptible para el más romo, del más lancinante esperpento vallinclanesco". No vemos la realidad-deformante por ninguna parte.

ÉPOCA DE REALIDAD INMEDIATA ACTUAL

Estamos en el principio de los años sesenta de nuestro siglo. Ya hemos visto en el panorama sociopolítico como se desprende todo un carácter de opresión al país. La guerra civil está presente en la conciencia de casi todos los españoles. La Dictadura del general Franco está en pleno vigor. Estaba, entonces, formado el Gobierno del Plan de Estabilización. Era Subsecretario de la Presidencia del Gobierno, don Luis Carrero Blanco. El Opus Dei ganaba puestos de confianza en este Gobierno. La obra del Opus Dei quiso estabilizar la economía y la apertura comercial al exterior. Se produce el llamado "contubernio de Munich" que hizo a Gil Robles y a Dionisio Ridruejo quedar en el exilio (RAMÓN TAMAMES. OBRA CITADA. PÁGINAS 511-515).

Se emprenden las huelgas de los mineros de Asturias. Ricardo Doménech junto con otros intelectuales convocan a autores dramáticos, poetas y escritores para recoger firmas, pidiendo al Gobierno que se aclare la situación escabrosa de los mineros asturianos. Los pliegos de petición y firmas se encontraban en una mesa de la trastienda de la libreria "Insula" de Madrid.

Los Cursillistas de Cristiandad estaban en todo su apogeo, socialmente querían renovar al país y, al mismo tiempo, denunciaban ferozmente a sus semejantes. La Iglesia, todavía gozaba de su po-

der, promocionando multitudes en defensa de los principios católicos; pero, en el fondo, el pueblo y la Iglesia, desconfiaban unos de otros. A ambos les movía un deseo de medrar. Junto a los Cursillistas de Cristiandad, se prodigaban otras instituciones de tipo religioso que, con afán de salvar a la sociedad, también medraban a su costa, tales como la sociedad cristiana llamada "Hogar del empleado", movida por jesuitas y logreros seglares irresponsables, que intentaban medrar, a toda costa, fundando filiales dependientes de Institutos de Segunda Enseñanza y bloques de casas para empleados y sus familias. Todos aquellos empleados celebraban actos piadosos sin creerlos, con el solo objeto de tener una vivienda o un hijo educado con los recursos que aportaba esta sociedad cristiana.

En este mismo año (1.961), estrenaba Carlos Muñiz su obra "EL TINTERO", en el teatro "Recoletos" de Madrid, por el grupo GTR que dirigían Alfonso Sastre y José María de Quinto. En este mismo teatro y con el mismo grupo, estrenaba Alfonso Sastre su obra "EN LA RED". El GTR había sido un segundo intento de teatro de agitación social. Con "EL TINTERO" de Muñiz entraban las corrientes dramáticas neoexpresionistas, con un sentido del ubuismo de Jarry; y con "EN LA RED" de Sastre se volvía a un neonaturalismo crítico.

ANÁLISIS DE "LOS INOCENTES DE LA MONCLOA"

Era la obra hasta ahora más conocida de Rodríguez Méndez. Duró tres meses en cartel cuando se estrenó en Barcelona, cosa inédita en aquel tiempo, y más, ante una obra de un joven que denunciara y protestara. Cuando se estrenó en Madrid, recibió, aquel mismo año 1.964 el premio "Larra" de la crítica madrileña.

La obra está estructurada en tres actos. El tercero dividido en dos momentos. Tiene un solo espacio escénico: la sórdida habi-

tación de una pensión madrileña en el barrio de Argüelles. Situaciones y personajes, en esta ocasión, creo que están perfectamente estructurados. La obra alcanza su climax dramático en momentos de la mejor buena ley dentro del drama. Todo discurre por cauces naturales; cauces que están perfectamente dentro del terreno de la lógica. Vamos a analizar la obra en tres partes fundamentales: a) Estudio de la estructura situacional; b) Estudio de la estructura de caracteres; c) Estudio de la estructura de la sociedad del tiempo. Creo que estos tres estudios nos llevarán a una conclusión: al tema; tema que es el de la opresión estudiantil y su destrucción por causa de una sociedad fatalmente enajenada y estructurada. Una sociedad, en este caso, comunitaria, perteneciente a la jerarquía "Universidad", movida por resortes desconcertantes, propios de una comunidad no organizada y decadente que siembra en el alma del estudiante la semilla del rencor y la destrucción. Comunidad que no eleva el espíritu estudiantil a planos intelectivos de lucha que le hagan ver amplios horizontes. Rodríguez Méndez ha llegado a poner el dedo en una de las llagas más incurables de la sociedad española. Llaga que ha conducido, en nuestros años setenta, a grandes estragos entre la juventud española. La razón de todo ésto que considero de sumo interés, por lo que pueda conducirnos al esclarecimiento de unos bienes colectivos, en pro de nuestras juventudes universitarias, quisiera darlas como conclusiones al final de toda esta investigación que vamos a hacer en torno de "LOS INOCENTES DE LA MONCLOA". Conclusiones donde habría que investigar sobre el parangón de la sociedad estudiantil y Universidad de los años sesenta, con la sociedad estudiantil y Universidad de los años setenta.

ESTUDIO ESTRUCTURAL DE LA OBRA

Pienso que -como he dicho en el capítulo anterior- la estructura dramática responde a un todo indivisible, y por mucho que que-

ramos deslindar unas estructuras de otras, casi siempre caminarán unidas, y más en este caso, donde nos encontramos con una obra artística de logros estimabilísimos. Así, pues, la unidad indivisible de las estructuras, para llegar a la expresión de la belleza que encierra la obra, será muy difícil de diferenciar, tendrán que ser llevadas por caminos espinosos, pero unidos los tres.

ACTO PRIMERO

En la sórdida pensión de la casa del barrio de Argüelles, hay dos camas, una revuelta y otra impecablemente bien hecha. Muebles antiguos, deteriorados. Un balcón. Una mesa camilla llena de un desorden de libros y papeles, con su correspondiente flexo. Sólo un presonaje nervioso en el espacio escénico: José Luis, estudiante de Derecho, que dentro de unos días va a hacer su primer ejercicio de oposiciones a notarias. Todo el Madrid burgués de pensiones decadentes, sucias, explotadoras de seres marginados que se refugían en ellas. Ese Madrid esperpéntico y miserable. Ese Madrid de Galdós y de Baroja, de señoritos en decadencia, de pícaros, de patronas de pensiones que fiscalizan la luz eléctrica y humillan constantemente al desgraciado huésped. Patronas que pertenecen, al mismo tiempo que al mundo de la avaricia, al de la picaresca y al del pluriempleo; patronas inhóspitas, desgarradas, toppes en su avaricia y en su egoismo, y hasta prostibularias arrepentidas, sin faltarles el toque humanitario de una "razón de ser así"; de una "razón no culpable"; de esa idea galdosiana de encontrar en el fondo del infierno humano una noble virtud. En ese mundo vamos a encontrar las estructuras situacionales, de caracteres, sociales, de esta obra, unidas al inframundo de la sociedad doblemente corrompida y caótica de los años sesenta; corrupción que será salvada, en este caso, por el sentido humanitarista y poético que encierran los personajes de "LOS INOCENTES

DE LA MONCLOA", impronta naturalista, marcada por la crítica actual de más prestigio; impronta que hay que analizar y aclarar, así como el sentido de encuadramiento en la tradición del sainete español, aunque en este caso, como en el de Antonio Buero Vallejo, el sainete se renueve con un aire trágico, respondiendo a unas constantes existencialistas de la época.

El personaje de José Luis se observa, enseguida, enajenado, inmerso en un mundo que le aplasta, a punto de la paranoia por la sencilla razón, de que va a tener que pasar por esas horcas que llaman oposiciones y que sitúan al hombre universitario, en la mayoría de las veces, en un posible hundimiento, marcado por un trauma desquiciante como es el de ser funcionario dentro de una sociedad, donde la picaresca y el latrocinio son los factores dominantes, junto a una seudomoral conservadurista y tradicionalista, que asusta y se impone a los demás para causar la verdadera autodestrucción del débil.

En boca de José Luis oiremos frases obsesivas en latín, como "res nullius", "honoris ferendis", etc, Su trabajo será contantemente interrumpido, para más crispación nerviosa, primero por doña Rosalía, patrona de la pensión, retratada magistralmente por su constante repitir la frase: "¿Me comprende usted?", como la que cree que le está hablando a personas sin entendimiento y sin razón; interrupción debida a que doña Rosalía necesita "limpiar y arreglar la habitación" sin hacerse cargo de la situación de José Luis, quien se cronometra delante de un espejo su postura ante el tribunal que va a juzgarlo. Después será interrumpido por Paco Ruíz, estudiante de Medicina, que viene a pedirle un duro para tomar "el trole", aumentando más la estructura situacional de crispamiento nervioso. Todos los personajes van apareciendo para requerir, ajenos al trance de José Luis, minucias que entorpecen la vida del opositor. Después será doña Rosalía otra vez: ahora "llega seguida de un muchacho mal trajeado que viene

con una maleta". Es el Muchacho de Córdoba. Verdadero hallazgo de sobrecogedora poesía. Nunca llegaremos a conocer su nombre:

"DOÑA ROSALÍA.- Aquí, el muchacho, acaba de llegar de Córdoba, y como de momento no tengo cama disponible, ¿usted me comprende?, pues que se acueste ahora aquí hasta que le pueda cambiar. ¿Usted me comprende?. Porque el chico parece que viene malo... ¿Verdad?.

EL MUCHACHO.- Vengo muy cansado del tren. Toda la noche sin dormir. Además, estoy constipado. Yo creo que tengo fiebre...

JOSÉ LUIS.- Doña Rosalía, doña Rosalía. ¿No sabe usted que actúo pasado mañana?. ¿Que no puedo parar, que necesito estar solo, que...?. Mire, Mire. (SEÑALA EL MONTÓN DE PAPELES DE LA MESA).

DOÑA ROSALÍA.- Pero si es sólo hoy, criatura. Si es para que descanse su compañero. Si no le va a molestar, ¿usted me comprende?.

EL MUCHACHO.- No te molesto.nada. Me tumbaré a dormir un rato y...

JOSÉ LUIS.- Si no te voy a dejar dormir. Si tengo que hablar, y hablar, y hablar, como un papagayo..."

Ya en esta última frase de José Luis: "Si no te voy a dejar dormir" supone un salir fuera de su enajenamiento, para dejar escapar un rasgo humanitario, que sale fuera de toda enajenación, el cual se acentúa más cuando José Luís le ofrece al de Córdoba una taza de nescafé.

Las interrupciones -base de la estructura situacional- continúen ahora con la entrada de la novia de José Luís, Ana Mari, graduada en Filosofía y Letras y a la espera de que José Luís termine la oposición para dejar ella de dar sus clases particulares y salir de la pensión de una casa de monjas en donde vive:

"ANA MARI.- Lo principal de una oposición, puedes estar seguro, es decir bien las cosas, más que decírlas...

JOSÉ LUÍS.- Bah. Déjame tranquilo... En la institución de la "honoris fesendi"...

ANA MARI.- Mira, acuérdate de Santana. ¿Qué sabía Santana?. Nada. Pero decía las cosas...

JOSÉ LUÍS.- Sí..., Santana, Santana. Con un tío Director General del Timbre...

ANA MARI.- Y gracia para decir las cosas, Pepe Luís, que es lo principal.

JOSÉ LUÍS.- Ya me has puesto nervioso. Ya no doy pie con bola.

Observamos al ir analizando la estructura del personaje de Ana Mari su sentido tradicional y un tanto egoista, si se quiere, de la mujer española, en oposición con la mujer estudiante de nuestros días. Todavía estos personajes están dentro de un mundo tradicional, que un huracán de juventud futura, transformará en la actualidad en un mundo radicalista y revolucionario. Ya se habla de Santana, personaje importante que aparece enseguida de esta línea de interrupciones situacionales, no antes sin que Ana Mari haya hablado mal y con desdén de uno de los personajes más poéticos de la obra: Sofi, estudiante de Farmacia, y haya hablado, al mismo tiempo, con profundidad sobrecogedora de la propia situación de ella misma, o sea, de Ana Mari. Y llegamos a otro de los principales puntos de la estructura situacional: la entrada del personaje Santana, ya Notario por influencias, que se ríe de todo y de todos, que vive magnificamente en una sociedad de consumo, sin preocuparse no sólo de la Humanidad, y de su propio deseo de progresar, sino ni de coger un libro ni un periódico. Santana dirá el motivo de su visita: "Quería decirte que conozco a dos tíos del tribunal". Y más adelante:

"Santana.- A ver si podemos hacer algo. Tienes que ser Notario como yo. Empezamos juntos a preparar la oposición.

ANA MARI.- Tú tuviste suerte, Santana. Eso mismo estábamos diciendo hace un momento.

SANTANA.- De todo hubo.

ANA MARI.- Sobre todo, suerte.

JOSÉ LUÍS.- Oye. Dime: ¿te ha compensado?.

SANTANA.- (CON ORGULLO) ¿Que si me ha compensado. No podéis imaginarlo. Tengo un seiscientos. Ahora estoy en la Notaría de Ecija. Cincuenta mil duros largos. Como lo oís. Ahora vengo de la Costa Azul

Después nos dirá: "Ahora ni leo el periódico siquiera". "Yo no me ocupo de la Notaría". "Tengo un esclavo que me lo hace todo". En el carácter de Santana se nos está revelando el abuso del que venció y con ese abuso el carácter de los vencedores que son los verdaderos enajenados. Punto este clave de las conclusiones a las que debiéramos llegar al final.

Cuando se va Santana, la estructura situacional de José Luís, queda interrumpida ahora por un crispamiento que estalla en rebelión en contra de toda una sociedad que intenta vencerlo y de la cual se cree perseguido: "Todos estáis en contra de mí -dirá a Ana Mari-. Tú, y el otro, y el otro. Y la sociedad entera está en contra de nosotros. Contra los que vivimos de la ilusión de trabajar y ser honrados". La denuncia no puede ser más clara dentro de este proceso situacional. Más certera. Más rotunda. Responde a una creación no sólo de Rodríguez Méndez, sino de casi todos sus compañeros de generación: la verdad del que acciona con responsable creencia en su camino, tendrá, enseguida, a todos en contra. Problema este que denuncia a una sociedad en su agonía. Sólo que en este caso la agonía es más problemática, ya que no acaba de agonizar ni sabe remediar nadie su autodestrucción. Sí, "LOS INOCENTES DE LA MONCLOA" señala una denuncia que puede redimir. Esta denuncia debiera ser bien acogida en medios sociales capaces de promocionar esta obra y no cerrarle las puertas. He aquí una de las grandes paradojas de una sociedad como la nuestra que por tanto tener que callar, jamás quiere descubrirse. Esto es uno de los males que está dejando al teatro español en mal lugar.

La última interrupción en el proceso estructural de las situaciones de este primer acto se da con la entrada de Sofi, quien el autor nos la ha presentado por boca de Ana Mari, como una estudiante frívola de aquel tiempo, frivolidad que es aún un tanto inocente si la comparamos con las frivolidades estudiantiles actuales. Y en efecto: Sofi -uno de los personajes más poéticos de la obra, capaz de romper con la mal llamada línea naturalista de "LOS INOCENTES DE LA MONCLOA"- se nos aparece, en principio, frívola y superficial. La rival de todo este pequeño mundo estudiantil, nos va a dejar escapar, en su primera y fugaz aparición, un rasgo de ternura: su ligera preocupación por el muchacho enfermo de Córdoba, dejando "su medio tubo de aspirinas"para que se las vayan dando al enfermo; y otro rasgo de indiferencia ante las vanidades de que le acusan: la despreocupación por los muchachos de la tuna. El jefe de la misma parece que mantiene cierto amancebamiento con Sofi, cosa, como se verá, incierta.

El final del acto termina con un motivo de verdadera enajenación por parte de José Luís: se ha quedado con el enfermo y sigue obsesionado por las oposiciones. Recita en voz alta trozos de un libro de Derecho y se toma las aspirinas, sin darse cuenta que al enfermo que tiene a su lado, pronto le llegará la muerte.

ACTO SEGUNDO

El segundo acto y el tercero -ante unas situaciones crispantes de un determinado momento de la juventud universitaria española- no tenían más remedio que mantener la misma situación tensa en proceso ascendente hasta conseguir un final que estalle en tragedia introvertida, con verdadera catarsis: primero para todos los personajes, segundo, para el espectador que, por otra parte, no tiene más remedio que estallar también en una rebelión

que ha de conducirle a encontrar la más equilibrada de las bellezas en la redención y la reflexión del mundo en que se halla inmerso. Creo que Rodríguez Méndez consigue en "LOS INOCENTES DE LA MONCLOA", los objetivos más certeros de la tragedia; tragedia que no se ha dado entre héroes ni reyes, sino entre inocentes muchachos de la clase media española en vías de disolución. Como tal tragedia -y no sainete trágico- la obra responde, en parte, a la teoria clásica de las tres unidades. Así pues, el segundo acto continúa el mismo día por la noche, cuando "el muchacho de Córdoba se debate entre la fiebre y el delirio", y los dos momentos del tercero, acusan la ligera variante de haber transcurrido dos días con respecto a los otros dos actos.

En el segundo acto, quien recita ahora textos de unas oposiciones cercanas y fracasadas, es el muchacho de Córdoba, entre el delirio de la fiebre que le va a conducir a la muerte. La línea situacional de José Luís sigue ascendente en interrupciones y crispaciones ya llegando al delirio -no desorbitado en ningún aspecto- hasta dar lugar a la violenta situación de tener que decirle a Ana Mari, lo siguiente, al encontrarse el tubo de las aspirinas vacío: "Despierta de una vez. Date cuenta de que estás vivo, de que estoy hablándote, de que hay un compañero enfermo. Date cuenta. Sal de tus estúpidos apuntes de una vez". Estructura situacional esta, por parte de Ana Marí, que acusa un salir de la enajenación que dice la crítica; enajenación que todos los personajes padecen, y un deslizarse la obra por caminos más amplios sociales y humanitaristas. Para más apoyar este humanitarismo, José Luís irá al balcón, interrumpiendo, lógicamente, la situación crispeante, para decirle a Dios: "Dios mío, no sé lo que estoy haciendo". Rovelación, por otra parte, de un autor creyente, donde todas las ideas krausistas, positivistas, existencialistas, están muy lejos de él. Esta creencia en Dios nos inquiere, con más insistencia, la investigación de los textos de uno

de los autores que denuncian y protestan y que lo ahoga la socie-- dad pudiente española. Doble estudio: autor creyente en verdades trascendentes y sociedad pudiente que ahoga con cruel indiferon-- cia, presumiendo de ser una de las sociedades más católicas del mundo.

Ante la mansedumbre y paz momentánea de José Luís en el Malecón, entra Sofi a revelársenos menos superficial y más humana: "Perdo-- na que te moleste, José Luís. -dirá Sofi- Vengo a ver al enfermo". A partir de esta entrada se va a desarrollar una de las estructu-- ras situacionales, que sin interrumpir logicamente la línea, va a enriquecer la obra, pidiendo José Luís fe a Sofi, y con la fe, amor. Revelación situacional riquísima de pobre inocente, de po-- bre náufrago: "Necesito fe -dirá-, y tú eres la única que puedes darme eso". "Estoy acostumbrado a que todo se hunda. A fracasar en todo. Porque no he tenido a nadie que crea en mí". En esta her-- mosísima situación observamos al personaje muy dentro de la dra-- mática universal contemporánea.

La fe y el amor de la situación van a ser interrumpidas primero por el delirio del muchacho enfermo que sigue recitando, en la agonía, trozos de textos de las oposiciones, y más tarde por la entrada de Santana, Ana Mari y Paco Ruíz. Paco Ruíz después de auscultar al muchacho, declara que el enfermo está gravísimo. A partir de aquí la estructura situacional toma otros rumbos de crispamiento; rumbos que vienen a enriquecer: existe ahora un crispamiento interior en todos los personajes, íntimo, callado, sobrecogedor, profundamente poético. Intentan saber quien es el muchacho enfermo de Córdoba. Nadie lo sabrá. Es el héroe anóni-- mo que muere víctima de un caótico sistema universitario. El muchacho no tiene carnet de identidad. ¿Se lo retendrían en otras pensiones al no poder pagar?. Su lucha en las pensiones madrileñas, mientras preparaba las oposiciones, ha debido de ser feroz, hasta llegar al aniquilamiento. Lo mata, pues, una

sociedad indiferente y no organizada; una sociedad de ladrones, de parásitos, de embaucadores, de hipócritas, de vanos discurseros: la sociedad de los vencedores que como aves de rapiña quieren retener su mendrugo de pan a costa de sacrificar a todos.

La estructura situacional crispeante y obsesiva, introvertida, se ha interrumpido para dar entrada al descubrimiento del pobre mundo en que ha vivido el muchacho de Córdoba. Este descubrimiento lo hace Santana -como Notario-, buscando en los bolsillos de la chaqueta del muchacho hasta querer encontrar la documentación. No la encuentra. Sólo encuentra todo un mundo de pobreza repleto de poesía: un sobre blanco, dos billetes del Metro, unos apuntes de geometría, una carta en francés, con letra femenina, procedente de Suiza..., pequeñas cosas de un íntimo y reducido mundo, que por su misma pequeñez y humildad, tienen todas ellas un aire poeticamente franciscano.

Santana, entre humanitario y presuntuoso, da el dinero para comprar la penicilina que el muchacho necesita, y que Paco Ruíz ha recetado. Sofi quiere ir a la farmacia. Santana va con ella, con una intención ajena a todo lo que sucede: por el camino intentará lanzar los primeros pasos hacia la conquista de Sofi. La farmacia está a la vuelta de la esquina y tardarán en venir. Ante esta situación, nos preguntamos insistentes: "¿Volverán?". "¿Serán capaces de olvidar al enfermo?". Y mientras regresan, Paco Ruíz, Ana Mari y José Luís, en una situación de nerviosismo interior, que vuelve a enlazar con la línea situacional primera, se acuerdan de un muchacho de Almendralejo, que ha estado en Moscú. Cosa insólita para aquel año 1.961:

> "PACO RUÍZ.- En Moscú. ¡Vaya tío!... Ese sí que entiende de vida. Me dijo que estaba en París y que le habían invitado al congreso de no sé qué. El no es comunista. Más bien había sido un hincha del Real Madrid. Pero, ¿quién se pierde un viaje así?.

Da la impresión de que el partido comunista intenta ganar adictos entre la juventud española. Han regresado Sofi y Santana. El Notario, en efecto, por el camino, intentó seducir a Sofi para que fuera con él a cenar e invitar a todos los demás, después de haber inyectado Paco Ruíz la penicilina al enfermo. Al muchacho de Córdoba nadie le olvidó, hicieron por él lo que cada cual pudo. Cuando van a salir a cenar, Sofi parece quedarse. Nos alegramos de esa decisión, pero, después, es vencida por los demás y sale con ellos. Nos defrauda Sofi ante la gravedad del enfermo de Córdoba. Es el único momento en que nos defrauda, para luego, en el acto tercero, enriquecerse pagando su culpa.

Todos han salido de la sórdida habitación de la pensión madrileña. Sólo José Luís se ha quedado con el muchacho casi en la agonía, por otra parte, ignorada por los demás. El motivo situacional de la estructura fundamental de crispamiento nervioso, continúa: José Luís nerviosísimo sigue recitando trozos de textos. Vuelven a interrumpir dicha situación: ahora serán los estudiantes de la tuna que, desde la calle, vienen a cantarle a Sofi: "En la noche de claros luceros/ la que yo más quiero,/ la vengo a rondar.../". Y estalla, entonces, la gran rebelión de José Luís: se asoma al balcón para desafiarles con esta frase que podrá humillar: "¡Se la ha llevao un Notario, para que os enteréis!". "Silbidos de todos", y los inocentes, soñadores y hasta desamparados tunos seguirán cantando: "Sal al balcón...", mientras José Luís "se aprieta las sienes con las manos y cae derrengado en la silla, lloroso".

Desesperación del opositor José Luís. Climax de gran sobrecogimiento y sugerencias. Climax machadiano: " Una de las dos Españas/ ha de helarte el corazón" Los tunos continuarán con sus rondallas callejeras como si en la España en que viven nada pasara. Los José Luís de siempre continuarán haciendo inútiles sacrifi-

cios, quizá, para su propia destrucción, como el personaje de Santana.

ACTO TERCERO

Dividido, como se dijo, en dos momentos, tiene una grandeza trágica que hay que encontrarla en la intimidad y en la poesía de las estructuras situacionales y, sobre todo, de caracteres. Se abre el momento primero "dos días después por la noche". "Ruido lejano de tranvías y bocinas". "Música estridente de un "rock-and-ròll" procedente de un tocadiscos cercano". El muchacho de Córdoba acaba de morir. Entre las situaciones nerviosas, irritantes, de los personajes que se encuentran en escena -doña Rosalía, Ana Mari y después Paco Ruíz-, se desprende todo un mundo solanesco, barojiano, galdosiano: una España allí, con sus terrores miserables, con su grotesca miseria que nos lleva al horror y a la piedad que Aristóteles pedía para la tragedia; que nos lleva a la compasión de unos seres que se han movido en un pequeño universo de miserias, y al sobrecogimiento de que esos seres están expiando sus pecados veniales, pecados de los que no son culpables. A los personajes los han hecho así. Los han hecho, de esta manera, una sociedad más culpable que ellos. Una sociedad moribunda a la que otros alienaron: gobiernos inútiles de reyes, repúblicas y dictaduras, y a pesar de todo, veremos ese fondo de poesía e inocencia, de amor galdosiano, de ansia de fraternalización por medio del amor, que como en Galdós, también es constante en el teatro de Rodríguez Méndez.

En la agitación colectiva del primer momento, odiamos y compadecemos a la patrona de la pensión, doña Rosalía, con su latente preocupación, presumiendo al mismo tiempo de buena persona, por haber dejado entrar a su casa al muchacho de Córdoba, enfermo y sin documentación, temiendo las consecuencias que todo és-

to traerá cuando llegue la policía a la pensión. El miserable ser que representa doña Rosalía -tan semejante a otros tipos galdosianos y barojianos- ha querido lucrarse, abusando de las leyes impuestas a las pensiones madrileñas, leyes que son burladas por la avaricia; al mismo tiempo, la avaricia justifica la vida pasada y presente de este pobre ser odioso que es doña Rosalía: una más que por muy santa que haya sido en otros momentos de su vida, la sociedad la ha convertido en una persona de pequeños latrocinios, al igual que millones de españoles. Doña Rosalía es un personaje que tiene, irremediablemente, que formar parte de una picaresca, marchamo que alcanza a pobres y a ricos, a gobernantes, a iglesia, a funcionarios y a prostibularias, y en fin, a todas las escalas sociales donde, entre estas escalas, muy pocos son los que se mantienen sin entrar en este mundo de la picaresca y saben mantener una dignidad y un sentido ético que los mantenga moralmente límpios. Y a los pocos seres que así se puedan encontrar, les harán la vida imposible los demás. Y, ¿cómo llegar a un esclarecimiento de la verdad?. ¿Nos lo irá dando el análisis de este teatro de Rodríguez Méndez?. ¿Encontraremos soluciones?. ¿Se quedará todo en las dudas y en las no soluciones de los escritores del 98?. Al menos tenemos que destacar que "LOS INOCENTES DE LA MONCLOA" es una obra que está ahí: denunciando y desprendiendo la catarsis para hacernos mejores; señalando unas lecras que nosotros tenemos que resaltar para el posible bien de una colectividad.

Paco Ruíz nos dirá estas palabras desconsoladoras y muy ciertas para muchos seres qùe luchan inutilmente por la verdad: "pues así nos hemos de ver todos. Muertos en cualquier rincón de una pensión". Anà Mari en la refriega íntima ante la situación, nos dirá: "¿Por qué nos odiamos de este modo?". Los personajes si estuvieron inmersos en un mundo enajenado, ahora expían sus culpas.

Doña Rosalía dice: "me está bien empleado por buena". Creyéndo-- se lo que dice. Este ser lucrativo, pluriempleista, con la ava-- ricia que los años dan, la enfermedad, vejez y muerte cercana, está justificado por todas estas razones. Esta pobre arpía, nos dirá, para cerrar este momento primero del acto tercero: "Lo que es a partir de ahora, en mi casa no entran golfos, ni viven gol- fos". "Porque ya se ha visto bien claro lo que una puede esperar de los demás". Y sigue atemorizada por ese levantamiento del ca-- dáver, que pronto ha de hacerse de una de las camas de su pensión; atemorizada de la entrada de la policía; de esa ruina que se le viene encima a doña Rosalía, símbolo de todo un mundo de una pi-- caresca inocente, no conducida, no guiada por nadie, sin posible solución, justificada en su ruindad, mientras el "rock-and-roll" continúa más estridente, como si fuera una voz humana que protes- tara a gritos, llamando la atención a la humanidad para que reco- nozca sus propias culpas. José Luís está, en estos momentos, rea- lizando, ante los tribunales, sus oposiciones a Notarías, no sin esperanzas, como veremos en el último momento del tercer acto de la obra.

El segundo momento del tercer acto y con él, el final de la obra, se realiza una media hora después. Han retirado el cadáver de la cama. Sobre la mesa está encendido el flexo, y todo el res- to de la escena, en semipenumbra. Todos los personajes están en el espacio escénico, menos José Luís y Santana. La tragedia toma acentos profundos de introversión en cada personaje. La estruc-- tura situacional y de caracteres tienen ahora acentos íntimos, reflexivos y emocionales. El crispamiento situacional adquiere matices enriquecedores donde la ternura, la emoción y la poesía, son las bases dramáticas que vienen a enaltecer y hasta[a] darle a las estructuras sociales-humanas de los personajes, grandeza. Paco Ruíz, en estas frases, parece sintetizar todo el sentido de la obra:

"PACO RUÍZ.- Tienen que pasar estas cosas...,¿comprendes?. Estas pequeñas cosas, para que nos demos

> cuenta de algo. De que somos unos pobres inocentes que no saben dónde van; de que hay un destino negro por delante... Pero no te preocupes. Mañana ya habrá pasado. Y nos olvidaremos también de ésto... Piensa en José Luís. Es posible que triunfe. Quizá mañana sea un gran día para tí... (ANA MARI TRATA DE AHOGARSE EN SOLLOZOS COLOCANDOSE EL PAÑUELO EN LA BOCA). Ahí quedará el pobre muchacho desconocido. Pasará al deposito judicial. Seguiremos indagando sobre sus familiares. Y seguiremos viviendo los demás..."

Le secunda Sofi con estas frases: "Que haya muerto un muchacho desconocido, pero unido a nosotros de una manera tan extraña... Lo acabo de ver... y tiene una grandeza misteriosa". Y más adelante se revela con el dolor de una Antígona de los años sesenta: "Si pudiéramos enterrarlo nosotros..., nosotros solos..., sus amigos, sus compañeros... Porque no debe tener otros".

Y aquellos inocentes de la sórdida pensión parece que ven clara su condición de inocencia irremediable ante el hecho de la muerte. Ana Mari dirá: "Necesitaba sólo ésto para terminar de ver claro". "Está pasando el tiempo. Nos estamos hundiendo".

Este sentido reflexivo de frustraciones y hundimientos, continuará, como una larga cadena imposible de destruir; agravada aún más en nuestros días. Nadie ha remediado la situación. La Universidad española va quedando incapacitada para el estudiante de hoy. No le resuelve sus problemas. Habría que denunciar e indagar en las culpas de esta Institución española que causa, en nuestros días, mayores frustraciones y depresiones que en los años sesenta. Pocos son los estudiantes que no salen defraudados de las aulas universitarias.

El carácter de Sofi llega al mayor climax dramático antes de terminar la obra, climax acusador de esa constante del teatro

de Rodríguez Méndez: sus personajes saben perdonar siempre; saben sacrificarse aún en el hundimiento de sus situaciones. Son puros e inocentes. Sofi nos dirá:

"SOFI.- Lo estoy pensando. Aunque esté hablando contigo, lo estoy viendo. Le estoy viendo en los trenes, en los vagones de tercera, con sus ojos ausentes. Le estoy viendo subir las escaleras de las pensiones con su maleta. Le veo estudiar por los rincones, desorientado, vagabundeando, sin sentirse unido a nadie..., envuelto en su locura".

"Te juro que gustaría estar en su lugar. Haber terminado con todo sin empezar. Tener esa pureza".

Para destacar más el carácter de humilde heroina de Sofi, el autor hace que toda la estructura situacional apuntada, sea interrumpida por la música de la tuna que viene a cantar a Sofi. El momento de mayor dramatismo y ternura ha llegado. Sofi sale al balcón y sonríe a los tunos. Soporta así hasta los insultos de doña Rosalía:

"ANA MARI.- Diles que callen, mujer...

SOFI.- No, no les diré que callen. Que canten. Que sigan cantando, que canten hasta el amanecer. Es el único homenaje que podemos hacer al muchacho. Y deben cantar como todas las noches" "Tienen que cantar. Vienen a cantarme a mí todas las noches. Pero hoy cantan por otro mucho más grande que todos nosotros".

DOÑA ROSALÍA.- Que se callen.

SOFI.- A usted nunca han podido cantarla.

DOÑA ROSALÍA.- Tiene que venir la policía...

SOFI.- No le gusta que canten. Es la primera noche que puede oirles. Hoy no ha podido ir a encerrarse en su cubil.

DOÑA ROSALÍA.- Es usted una ramera indecente.

SOFI.- Usted no llega siquiera a eso.

Los tunos siguen cantando: "En la noche de claros luceros...".

Interrumpe la estructura situacional la entrada de José Luís y de Santana con la alegría de que el primero ganó el primer ejercicio de las oposiciones. Se enciende todo en una alegría dramática en un tono de crispamiento ascendente que enriquece en sorpresa dramática todas las líneas estructurales de la obra. José Luís seguirá con su alegría, mientras en la conciencia de todos pesará, tal vez, en momento pasajero, la sombra del muchacho de Córdoba, quien ha venido a descubrir con su muerte, la pobre inocencia de unos seres frustrados por unas causas profundas y no resueltas aún en nuestros días, sino agravadas con más fuerza. Paco Ruíz dirá: "El está mejor que nosotros. Morirse a los veinte años. Eso es ganar una oposición". Profunda, sabia y desesperante filosofía del viejo pueblo español.

Creo que esta obra quedará en nuestra Historia Literaria. Es obra que no miente. No retórica. Plantea un tema vivo que no ha sido resuelto en nuestros días. Unos caracteres humanos que dan el grito de alerta a lo que ha de suceder después. Es obra de la que muy pocos se quisieron enterar, y que, precisamente, por ese no querer enterarse, no se ha puesto remedio a tiempos venideros que se vislumbraban sin soluciones.

Es obra que quedará también por su lenguaje simple, selecto, sencillo.

"EL CÍRCULO DE TIZA DE CARTAGENA" (1.963)

INTRODUCCIÓN

Es la tercera obra que estrenó Rodríguez Méndez, dentro de las que estamos clasificando como fundamentales. La obra fue estrenada en el teatro "Guimerá" de Barcelona, por la compañía Santacreu-Lucena, el 1 de Febrero de 1.963, bajo el siguiente reparto:

Don Antonio el Mambis (Pablo Garzaball).- Julio el Mariscal (Carlos Janer).- Don Pedro de Villavicencio (Manuel Durán).- Currito de los Faroles (Francisco Largo).- Rosita (Ana María Simón).- Doña Charito (Dora Santacreu).- El mozo del "Bogavante" (Julio Gil). José Antonio (Pascual Vidal).- La Tarántula (Carmen Pradillo).- El patrón Torquemada (Juan Fernández).- Bulería (Carlos Lucena).- Filigrana (Juan Montfor).- Señorito 1º (Joaquím Muné).- Señorito 2º (Salvador Vives).- Una vieja (N.N.).- Guardia 1º (Joaquín Blanco) Guardia 2º (Pedro Garré).- El secretario (Francisco Largo).- Soldados, marineros, gente del pueblo, etc.- Dirección: Carlos Lucena.

La obra se publicó el año 1.964 en la Editorial Occitania, Barcelona, calle Osuna, 5. Editorial que dirigían Mercedes Lloret y Javier Fábregas. Los dibujos que inserta la publicación son de Grau Santos. Dentro de esta Editorial, la obra pertenece al primer número que se publica en la colección llamada "El sombrero de Dantón". En el número se lee la justificación de este título:

JUSTIFICACIÓN DE UN NOMBRE

> "Posiblemente a más de un lector habrá de sorprenderle la adopción de un nombre, al parecer tan caprichoso como lo es "El sombrero de Dantón", para titular una colección de teatro. Por regla general, la elección de un nombre suele responder, bien a una alegoría, bien a una tendencia. Por lo que a nosotros respecta, con el sombrero de Dantón pensa-

mos conjugar ambos. Bien conocida es la tozudez que caracterizó al célebre revolucionario francés, así como su altivez que le llevó a proclamar que antes le quitarían la cabeza que el sombrero, cosa que por cierto, no tardó mucho en suceder. De todos modos, el sombrero de Dantón ha quedado como un símbolo de una directríz que, equivócada o no, representaba la fidelidad a ultranza de una idea. Y aquí es donde entra su relación con nuestra colección de teatro. Desde hace ya, por desgracia, bastantes años, se viene hablando de crisis de teatro, de abandono por parte del público del arte de Talía, de insuficiencia proteccional y de tantas otras causas que, más que paliar, intentan explicar una lamentable situación de hecho. Sabiendo las dificultades que supone el intento, pero no dejándonos descorazonar por ellas, ha surgido en Barcelona un pequeño grupo dispuesto a mantener el teatro, sino en la palestra de los escenarios, que no está a nuestro alcance, si al menos como testimonio documental que pueda servir de base para que otros lo pongan en pie. Y así ha surgido "El sombrero de Dantón", en su doble proyección, coleccional y lingüística, en castellano y en catalán. Aquí estamos pues, alentados en la mejor disposición hacia una idea. Veremos qué pasa. (JOAQUÍN BUXÓ MONTESINOS. COLECCIÓN OCCITANIA. "EL SOMBRERO DE DANTÓN. NÚMERO 1. BARCELONA, 1.964).

DEDICATORIA Y JUSTIFICACIÓN DEL AUTOR

La obra está dedicada a Angel Carmona, director de "La Pipironda". El autor llama a su obra, en la edición publicada "Comedia popular en dos partes y un epílogo". Más tarde, en la clasificación que el autor me envió, la introduce en el ciclo llamado "Casos de la clase media y su disolución".

La obra intenta basarla el autor en los versos de Antonio Machado siguientes: "Ya hay un español que quiere/ vivir y a vivir empieza/ entre una España que muere/ y otra España que bosteza./ Españolito, que vienes/ al mundo: te guarde Dios./ Una de las dos Españas/ ha de helarte el corazón". (ANTONIO MACHADO. OBRAS COMPLETAS. COLECCIÓN AUSTRAL. NÚMERO 149. PROVERBIOS Y CANTARES. PÁGINAS 162-163).

En la publicación citada -única publicación de esta obra- el autor, además de decirnos que "la acción ocurre en Cartagena durante la revolución cantonal de 1.87...", nos advierte:

1º.- Que no ha tenido ni por un momento la intención de hacer una reconstrucción histórica de la época.

2º.- Que ha tenido presente la versión de la vieja leyenda china, realizada por Bertold Brecht con el título de "EL CÍRCULO DE TIZA CAUCASIANO", y reconoce la aportación de algunos elementos que han llegado hasta aquí como a través de la corriente de un rio.

3º.- Que tampoco ha intentado hacer una perfecta reconstrucción ambiental de la época.

En la clasificación de las obras hecha por el propio autor (DOCUMENTO ESCRITO POR EL AUTOR NÚMERO 8. PÁGINA 140), dice que el tema de "EL CÍRCULO DE TIZA DE CARTAGENA" es "la historia de un chaqueteo político". En recientes conversaciones, me dijo lo siguiente: "que es la historia de un falso golpe revolucionario. Historia sin salida. Historia de un caos del pueblo que chaquetea cuando le conviene. He querido hacer una caricatura de este pueblo".

La obra está dividida en dos partes y un epílogo. A su vez, la primera parte está dividida en dos estampas. La estampa tercera la ocupa el acto segundo, y, por último, un pequeño epílogo.

CRÍTICAS

> "Nuestra impresión es óptima; aunque bullen muchas ideas en la espléndida juventud del autor, aún no es hora de que se le saque en hombros, y ha de ganarse en buena lid trofeos y honores" "Mayormente el autor apunta y da en la diana, en lo que afecta a la República cantonal de Cartagena, que dió mu-

chos quebraderos de cabeza a la reina Isabel II. El autor acierta en el correcto trazado de tipos cantonales" (L. SAÍNZ. "DIARIO DE BARCELONA". 3-2-1.963).

"Pese a la aparente frivolidad del tratamiento ha que ha sido sometido el tema, el "CÍRCULO DE TIZA DE CARTAGENA" es obra densa de intencionalidad y en la que se aventura nada menos que a un análisis de la mentalidad y el temperamento nacionales" "El gusto por la caricatura, por el esquema, que anima la extensa galería de personajes que desfilan por el escenario, es a fin de cuentas lo que da a la obra un carácter determinado y con el que difícilmente puede conjugarse trascedencia alguna" "Hay en la obra evidentes deficiencias de estructura, susceptibles de enmienda, que desdibujan su unidad, rompen su ritmo y nos dan a fin de cuentas la sensación de una obra que no ha sido lograda" "Rodríguez Méndez ha sufrido un error de enfoque y no ha dado en el ritmo y el pulso precisos que el tema requería" (MARTÍ FARRERAS. REVISTA "DESTINO". BARCELONA. 10-2-1.963).

"Sin embargo, después, cuando presentas "EL CÍRCULO DE TIZA DE CARTAGENA" parece ser que defraudas a tus seguidores. ¿Es cierto?. ¿Qué querías decirnos en esta obra?.

.- Me parece que sólo defraudó a algunos de mis seguidores. Pero, por el contrario, gané otros. A raíz del famoso "CÍRCULO DE TIZA DE CARTAGENA" comprobé que cierto sector de público se había hecho una idea especial de mi teatro" "Resulta que creyeron que iba a insistir en ciertos problemas y yo quise darme gusto de jugar con personas y cosas "sagradas", sin mayor finalidad" (CARMEN BARBERÁ. DIARIO "LA PRENSA". BARCELONA. 14-5-1.964).

Puede que, al final de este análisis, descubramos la intencionalidad del juego de Rodríguez Méndez, pues también lo hace con Bertold Brecht, con Pepe Tamayo, con el magnífico personaje del improvisado juez Azdak de "EL CÍRCULO DE TIZA CAUCASIANO", de Brecht, personaje que en la obra de Rodríguez Méndez, se llamará

"Bulería".

"La escasa preparación intelectual de nuestros hombres de teatro, al tradicional modo, hace que la solemnidad doctrinaria les apabulle siempre. Sobre todo a un público que está muy de fuera, y hace muy bien, de todo ese tinglado. Llenarse la boca con textos de Meyerhold, de Brecht, de Artaud, de Grotowski, etc, es un primer paso para atacar en un terreno practicamente indefenso. Es un poco jugar con ventaja. Y claro está, lo que se produce no es una victoria, sino una aniquilación, los tradicionales hombres de nuestro teatro y nuestro público se quedan confusos, indefensos, inermes" (RODRÍGUEZ MÉNDEZ. ARTÍCULO "LOS MALES DEL TEATRO: EL INTELECTUALISMO". RECOGIDO EN "COMENTARIOS IMPERTINENTES SOBRE EL TEATRO ESPAÑOL". OBRA CITADA. PÁGINAS 52 y 53).

"Rodríguez Méndez, como Antonio Machado -o el Buero Vallejo de "UN SOÑADOR PARA UN PUEBLO"-, sitúa a sus dramas en una realidad popular cargada de degradaciones y aún asomos de esperpento vallinclanesco. La influencia de Valle es notoria" "La atmósfera, los tipos, el desparpajo y la construcción de "EL CÍRCULO DE TIZA DE CARTAGENA" son también vallinclanescos, aunque en lo que a la construcción se refiere, podría decirse también que se trata de una obra brechtiana, por la atomización de la acción, el voluntario descuido sicológico y el tono narrativo de la exposición" "Probablemente a "EL CÍRCULO DE TIZA DE CARTAGENA" le perjudica cierta desproporción entre sus planteamientos y la obra finalmente conseguida" (JOSÉ MONLEÓN. TAURUS EDICIONES. OBRA CITADA. PÁGINAS 41-44).

"En este juicio funde Rodríguez Méndez con gran acierto no sólo la herencia viva de Brecht y del esperpento vallinclanesco, sino la más lejana, pero igualmente viva, del entremés cervantino, la del Cervantes de "EL JUEZ DE LOS DIVORCIOS", "LOS ALCALDES DE DAGANZO" y "EL RETABLO DE LAS MARAVILLAS". En el epílogo triunfa finalmente el esperpento y -claro está- don Antonio Machado, cuyo lema no está puesto en vano" (FRANCISCO RUÍZ RAMÓN. "HISTORIA DEL TEATRO ESPAÑOL". OBRA CITADA. PÁGINAS 489-491).

ANÁLISIS DE "EL CÍRCULO DE TIZA DE CARTAGENA"

Rodríguez Méndez califica esta obra, como se dijo, de "Comedia popular en dos partes y un epílogo", dice, además -en las declaraciones a Carmen Barberá-: "quise darme el gusto de jugar con personas y cosas sagradas, sin mayor finalidad". Advierte en la obra publicada que "no hay reconstrucción histórica de la época", "que ha tenido presente la vieja leyenda china, recogida por Brecht" y que "no ha hecho recontrucción ambiental de la época". Creo que todo ésto es pretexto ambiguo del que sabe que no consiguió lo que se propuso. Lo peor de todo, a mi entender, es la cita machadiana que encabeza la obra. Porque esta cita supone un tomar conciencia de que el autor se propone hacer algo importante. Lo cierto es que la obra al leerla detenidamente, no nos llega a convencer, aunque apliquemos el carácter de burla y caricaturesco que el autor quiso darle. He de confesar que el dilema machadiano es algo muy serio, como para jugar con él. En esta obra no puede hablarse de farsa, ni de esperpento, ni de comedia popular. Por la siguientes razones: a) Porque no tiene la gracia, habilidad y desenvoltura unitaria de farsa, ni en tema, ni en fondo, ni en forma. b) Porque no tiene la realidad-deformante lógica del esperpento vallinclanesco, salvo el apunte final de la muerte de "Bulería". c) Porque para ser comedia popular no cumple los ingredientes de la misma, ya que todo se debate en una línea ilógica. Se mire por donde se mire, toda la obra, como dice Ruíz Ramón en la crítica citada: "la situación queda sólo esbozada, pero no desarrollada, quedándose en apunte de situación".

ÉPOCAS 1.870-1.963.

En 1.870 hacía dos años que se acababa de desterrar de España a la reina Isabel II. En su lugar, el general Prim trajo, como rey constitucional, a Amadeo de Saboya. Amadeo abdicó a los dos

años. El general Prim es asesinado. Las Cortes Españolas, por votación, proclaman la Primera República. República que dura veintidós meses. Tuvo cuatro presidentes liberales. Predominaba entre los republicanos la doctrina federal, pero el federalismo se convirtió en una insurrección cantonal, principalmente en Cartagena, Valencia, Málaga, Alicante y otros cantones de Levante y Andalucía, que se proclamaban libres e independientes del gobierno republicano central. Al mismo tiempo, los carlistas, en plena guerra civil, se rebelaron en contra del gobierno republicano central. El año 1.868, cuando fue expulsada la reina Isabel II, también se inicia el movimiento por la independencia de Cuba. Estamos, pues, en años anteriores al pronunciamiento del general Martínez Campos que va a dar fin a la República y va a comenzar el periodo llamado de la Restauración, constante, como se sabe, de buena parte del teatro de Rodríguez Méndez.

José Monleón, en la crítica citada, apunta un dato interesante: "si se me apura diré que la misma idea de "pueblo" resulta mucho más "noble" en el teatro reaccionario". Le damos la razón a Monleón. Rodríguez Méndez dice que la obra es "el chaqueteo político del pueblo" (DOCUMENTO ESCRITO POR EL AUTOR NÚMERO 8. PÁGINA 140). Pero este "chaqueteo" no tiene en la obra, unas causas justificables.

Vistas las circunstancias históricas del año 1.870 -de las que Rodríguez Méndez confiesa que no quiso reconstruir- pasamos a las circunstacias históricas de 1.963 en que escribió y estrenó la obra. Circunstancias que siguen siendo, más o menos las mismas, que las que el autor vivió al escribir "LOS INOCENTES DE LA MONCLOA". ¿Influirían estas circunstancias del pueblo sumiso, sometido, del año 1.963, para desbocar angustiosamente en el pueblo rebelde, revolucionario y caótico de 1.870, como una réplica

a la que en el fondo, el pueblo sometido del 1.963 quisiera hacer y no la hizo por temor a la Dictadura del general Franco?. ¿Estará aquí el sentido de distanciamiento brechtiano del que José Monleón y el mismo Rodríguez Méndez nos hablan?. Además del distanciamiento, las ideas brechtianas lanzadas a nuestros escenarios, sobre todo las ideas de "EL CÍRCULO DE TIZA CAUCASIANO", tales como "las cosas pertenecen al que las trabaja, al que las ama, al que las cuida". Todas estas ideas son hoy muy discutibles, como lo fueron siempre bajo un punto de vista ideológico, no obstante la discutibilidad de estas ideas, para nosotros, consiste en la forma en que han sido llevadas en esta obra por Rodríguez Méndez. ¿Qué luz nos trae Rodríguez Méndez con esta obra?. ¿Qué soluciones?. Creo que hay un ataque, al pueblo español, gratuito. Creo, en fin, que Rodríguez Méndez erró como cualquier otro autor. Pero todo lo que digo no basta si no entramos en el análisis de estampas y epílogo de "EL CÍRCULO DE TIZA DE CARTAGENA".

PARTE PRIMERA. (ESTAMPA PRIMERA)

"A telón corrido se oye una música de charanga matizada con algunos cañonazos. Por entre las cortinillas aparece don Antonio el Mambis, quien nos dice: Viva Madrid que es la Corte/ y el puerto de Cartagena./ Vivan los bravos cantones/ y la República entera".

Preparación del lugar geográfico en que se va a desarrollar la acción y la situación en que vamos a encontrar al Cantón de Cartagena: en plena República separatista del gobierno central republicano.

Termina don Antonio el Mambis y el espacio escónico de esta primera estampa, recoge "una plazuela frente al puerto, con una farola en medio, de tres brazos. A un lado, bajo unos soportales se levanta el aguaducho de "El Bogavante", donde entre carteles de toros y jaleo de guitarras y cantos se reune la peña de los

cantonales".

La peña de los cantonales la forman: Don Antonio el Mambis, "brigada repatriado de Cuba, que ahora vive en la Corte medrando gracias a los aires liberales". El patrón Torquemada, viejo pescador; Currito de los Faroles, de oficio farolero; Julio el Mariscal, poeta; don Pedro de Villavicencio, periodista local, redactor de "Las Noticias de Santa Pola". Un joven llamado José Antonio, marineros, soldados, periodistillas, etc. "Ocho y media de la noche de un verano cálido. Los hombres se reunen a hablar de política". Al otro lado del aguaducho, se levanta el palacio del gobernador. "El mar rebrilla majestuoso por encima de palacios, cuevas, tenduchos" "Luceríos de barcos de guerra que anclan en el puerto natural".

Los cantonales dialogan sobre su separación del gobierno republicano central. Don Antonio el Mambis advierte: "Revolución sin orden no es revolución: es anarquía". Tales son los ánimos revolucionarios de los cantonales. Van también a bautizar a la "Nueva Aurora" lancha del pescador Torquemada, que dicho pescador llama de "suspropiedad" y el joven José Antonio le replica: "¿y qué quiere decir eso de mi propiedad?. Será propiedad del cantón". A continuación se expone el concepto de las altas esferas sociales y del pueblo:

> "DON ANTONIO.- En tal caso, querido patrón, digamos que es la primera unidad de la nueva escuadra de la revolución cantonal. (RISAS DE TODOS Y MOSQUEO DEL PATRÓN, JOSÉ ANTONIO, EL NIHILISTA, GUARDA HOSCO SILENCIO).
>
> DON PEDRO.- También estaría bueno que don Antonio conociera a Dolores la Cartagenera. !Una hembra, don Antonio!. Ahora que usted viene de los madriles. ...
>
> DON ANTONIO.- En los madriles, como usted bien dice, no hay más que corrupción, en lo que a las altas esferas de la política concierne, el pueblo es otra cosa.
>
> DON JULIO.- !El pueblo...; ja, ja, ja..., el pueblo!. El

pueblo mandón/ ni quiere levita/ ni quiero blasón/ que quiere escopeta/ que quiere cañón/ que quiere batirse/ con el señorón/ beberse la sangre/ del gran carlistón".

TORQUEMADA.- ¡Sus...!. ¡Para...!. Que éste nos larga ahora todas las letanías.

DON JULIO.- Fresquitas de tinta están. Hace menos de un cuarto de hora que las compuse. Se acabó la poesía de los gallegos y los Listas.

JOSÉ ANTONIO.- Pero bueno, ¿no íbamos ha hablar de la Patria?.

A continuación viene el primer juego que Rodríguez Méndez quiere hacer con personas y cosas sagradas. Se nos habla de ir en busca de Pepe Tamayo, el explotador, para el bautizo de la "Nueva Aurora", porque según dice don Pedro de Villavicencio "Pepe Tamayo es único para organizar fiestas". Ha puesto una traca de cinco metros de larga. Los fuegos, al romper en el cielo de la bahía dirán: "Viva la Nueva Aurora Cantonal". Y el mismo don Pedro de Villavicencio nos dirá después entusiasmado "Libertad y Federación: he aquí dos sacrosantas palabras que presiden mis "Noticias de Santa Pola". La conversación de los compadres cantonales toma con la euforia del vino, un aire levantisco que acusa más el deseo de la revolución, entre los revolucionarios, se dibuja ya, entre ellos, un deseo de anarquía, separatismo y autodestrucción:

DON PEDRO.- La juventud violenta tiene que ser nuestro apoyo.

DON ANTONIO.- Ocasión tendrá el mocerío de lucir sus galas.

DON JULIO.- En ese terrible cuadrilátero que hay a la orilla del mar, obres inocentes que sufren por culpa de los burgueses, afilan su acero en los barrotes de la celda.

DON ANTONIO.- Sí que va a ser hermosa la verbena que se avecina en nuestra querida España

.....

(SE ORGANIZA UN CUCHICHEO INCONFUSO, UNIDO A UN MOVIMIENTO DE PUÑETAZOS EN LA MESA, DE SALTOS

EN LAS SILLAS, DE PELEAS. MINETRAS TANTO EN CASA DEL GOBERNADOR SE HAN ENCENDIDO LAS LUCES Y SE ADVIERTE CIERTO REVUELO).

Con acción paralela a ésta, se está desarrollando otra en la casa de la Gobernadora, doña Charito, baronesa de Nuestra Señora de la Regla. Doña Charito está dando a luz en momentos en que su marido, don Roque, el gobernador, está de viaje en Madrid. Y en este trance, Rosita, su criada, se ha bajado a la plaza a pelar la pava, a escondidas, con su novio, Currito el de los Faroles, quien se fue de la reunión de los cantonales, con el achaque de cumplir su oficio: encender las farolas. Y no lo cumple: ya que se quedó pelando la pava con Rosita, a su vez, a Rosita, poco le importaba el estado parturiento de su señora doña Charito. Rosita es llamada por una voz del palacio del Gobernador y acude, dejando a Currito, quien vuelve al aguaducho donde, ante la refriega, se da cuenta de que hay dos bandos: el de los liberales progresistas y el de los liberales moderados. El pescador Torquemada, don Antonio el Mambis y don Pedro de Villavicencio se baten en retirada, representando, pues, al grupo liberal moderado. Los restantes, con Currito, representan la desunión liberal progresista. Currito dirá cuando se han ido: "Esos son los peores. Esos; sucios reaccionarios. Masones. Que hacen causa común con los jesuitas". Se entabla una conversación donde todos acaban pidiendo "Libertad y Federación".

Ante el golpe revolucionario que se prepara, vuelve la acción al tema de la Gobernadora. Otra de sus criadas, la Tarántula, vieja que sale como desorientada a escena, porque la Gobernadora ha dado a luz y quiere, rapidamente, bautizar al hijo, enviando a la Tarántula a por un cura. Nos preguntamos que si doña Charito, la gobernadora, estará dispuesta a pensar tal cosa en los momentos recientes del parto. Quizá esta dispersidad de

acciones, o "atomización de acción", junto al "voluntario descuido sicológico y el tono narrativo de la exposición" entren dentro de la estética brechtiana, como dice Monleón en la crítica citada. ¿Pero acaso no hay un abismo entre la atomización de acción brechtiana, perfectamente lógica, con las acciones atomizadas un tanto ilógicas de la obra de Rodríguez Méndez?.

La Tarántula se encuentra en la plaza cartagenera con los liberales moderados. Les dice que su señora, la Gobernadora, acaba de dar a luz. Como el señor Gobernador está en los madriles y las mujeres están solas en casa, la señora Gobernadora ha pedido que la Tarántula busque a un cura para bautizar a la criatura, ya que los tiempos andan revueltos:

> "DON ANTONIO.- (A LA TARÁNTULA) Si quieres hacer caso del consejo de un viejo soldado, debes apresurarte a decir que el tiempo apremia y que lo que debe hacer la señora Gobernadora es coger los útiles más precisos, incluida la criatura recien nata y pirárselas volando".

Piensan a continuación llevar a la señora Gobernadora y a su hijo en la "Nueva Aurora". Y más adelante, don Antonio el Mambis dirá: "Y un servidor en la isla de Cuba ha bautizado en trance de muerte a centenares de mambises" "El catecismo admite ese bautismo" Entre este torbellino de sucesos y acciones atómicas entran al palacio de la Gobernadora, mientras el pescador Torquemada, republicano fervoroso, se va indignado a preparar la barca para la fuga.

Todo lo que sucede en la estructura situacional nos parece propio de marionetas. Todo está falto de hondura vital y sicológica. Todo es un posible esquema para una obra. No vemos la profundidad de los versos de Machado por ninguna parte. Ahora viene una situación "atomizada", aún peor que las anteriores, por sus razones ilógicas: la recien parturienta, doña Charito, sale

de palacio, como si tal cosa, sin la menor queja dolorosa del parto "envuelta en un chal de moaré y llena de rizadores". La Tarántula lleva el envoltorio del niño y la Rosita amontona maletas y baules. La parturienta sólo se preocupa de sus alhajas, sus mantones, el piano que ha dejado sin cerrar, etc.

Si toda la estructura situacional y de caracteres siguiera el camino de la marioneta, de la caricatura, o de la farsa, la obra, tal vez, discurriría por buenos caminos dramáticos, y hasta sería creible; pero no es así: las estructuras se quebrarán en altibajos confusos, perdiendo toda la intencionalidad que Rodríguez Méndez quiso darle a la obra.

Continúa la situación estructural atómica-marionetesca con el improvisado bautismo del hijo de la Gobernadora en la fuente de la plaza cartagenera:

> "DON ANTONIO.- Antonio, el de un servidor, y Pedro, el de aquí. (DICE POR LOS NOMBRES QUE LE VAN A PONER AL NIÑO) Y así, Roque, Antonio, Pedro, yo te bautizo en el nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo."

En estos momentos una salva de cañones ponen en revuelo a toda la ciudad. Rosita está meciendo al niño que llora, mientras la Gobernadora preocupada por sus alhajas y sus mantones, no se preocupa de su hijo y sale huyendo.

Ante la revuelta, Rosita no se ha dado cuenta de nada, mientras mecía y callaba al niño. De pronto Rosita se encuentra sola con el niño entre los brazos, como si no hubiera oido los cañonazos ni la huida de la Gobernadora. De esta manera inverosímil, Rosita se queda con el hijo de doña Charito, empezando así la vieja leyenda china que Brecht tomara para su obra. Lo que en Brecht

está planteado con sentido dramático, en la obra de Rodríguez Méndez nos parece forzado, sin consistencia y sin rigor dramático. El final es de opereta, entre "vivas", "abajo", "libertad", "viva la revolución". Tiros y cañonazos. Se declara la toma de posesión del Cantón de Cartagena. El poeta Julio el Mariscal enarbola una bandera y entra triunfante en palacio, mientras sigue el estruendo de los cañones.

PRIMERA PARTE. ESTAMPA SEGUNDA.

La acción ocurre en las afueras de Cartagena. "La frontera del Cantón. Lugar desolado entre salinas y el mar. En una barraca de contrabandistas y pescadores se ha instalado el Alto Mando Mayor del Ejército Cantonal, cuya jefatura obstenta el poeta Julio el Mariscal". Vela la guardia José Antonio, el mozo de "El Bogavante" y el Filigranas, personaje que aparece por primera vez y que, a lo largo del texto, sabemos que ha sido presidiario en la cárcel de Cartagena. Es"noche de luna levantina y el mar rebrilla de plata y alertas. Un camino siniestro entre salinas asciende hasta un montículo que desaparece en la trágica soledad lunar".

A pesar de todos los defectos críticos que creemos encontrar en la obra, no podemos negar que es obra necesaria para dar pasos avanzados en la trayectoria del autor. La misma descripción última -que no llega a la riqueza que puedan tener las descripciones vallinclanescas- es muy del gusto de Rodríguez Méndez. Descripciones semejantes a esta última, serán escenarios de algunas de sus obras más importantes como "LOS QUINQUIS DE MADRIZ", algunos momentos de "HISTORIA DE UNOS CUANTOS", o de "BODAS QUE FUERON FAMOSAS DEL PINGAJO Y LA FANDANGA". También en "EL CÍRCULO DE TIZA DE CARTAGENA" vamos viendo bastantes constantes -más o menos veladas- que definen al teatro de este autor: el sentido de la vida militar (don Antonio el Mambis, había sido brigada en Cuba y sabía como bautizar en momentos de peligro a ro-

ción nacidos. Había bautizado a muchos mambises); la preocupación por la España de antes o después del periodo histórico de la Restauración, como raíz de donde surgen los males o desconciertos de la España actual. En este caso es un ataque feroz al pueblo español desorganizado. Ataque que si tuviera una exposición limpia y llana en su estructura argumental, y sus personajes fueran ricos en humanidad y no dieran impresión de marionetas, sin conseguir aire de farsa y debatirse la obra entre tantos dudosos y turbios caminos dramáticos, hubiera conseguido el autor algo importante. Si no hubiera deseado jugar"con personas y cosas sagradas", tales como la leyenda china que da motivo a la obra de Brecht, ni recoger de Brecht el sentido de acciones atomizadas -sin conseguir que estas acciones tomen cuerpo dramático- sino que tanto acciones como caracteres queden en simples apuntes de obra primeriza. Y tantas cosas más que podemos añadir, tales, insisto, como la honda preocupación machadiana ante el apunte total de la obra, donde el pueblo español resulta radicalmente malo, etc.

Todo ésto viene a confirmarnos que la obra dramática-artística tiene que tener un sentido más puro, más reflexivo, más hondo, tanto en su concepción como en su realización, y que el artísta español, tiene que ahondar en los problemas españoles sin otros objetivos más que el amor por lo que es nuestro, y no querer hacer ver a la plaga de intelectuales brechtianos de los años sesenta, como un autor español es capaz de hacer en España lo que Brecht hizo con la leyenda china y en Alemania, dando -no cabo duda- una honrada lección de arte al mundo, se esté o no de acuerdo con las teorías o ideas brachtianas. Casi todo ésto que acabo de decir, debieran ser las conclusiones finales de "EL CÍRCULO DE TIZA DE CARTAGENA". Me adelanto a ellas, ya que, comentada la primera estampa del primer acto, más o menos es lo que tenemos que decir de las restantes estampas y del epílogo, que por ilógico, incongruente y corto, apenas existe en conexión con el resto de la obra. Para llegar a cualquier situación de esta obra,

había que reconstruir todo, o reelaborar todo, buscando la lógica justificación ética, social y estética de los hechos dramáticos. No existen unos hechos dramáticos convincentes, ni aún sugerentes para un orden que nos dé un universo dramático. Me debato y nada encuentro positivo como obra hecha. Y no por no estar "hecha" es que pertenezca a otro estilo o modo de hacer de Rodríguez Méndez. No. Tiene las constantes de su teatro apuntadas. Intenta seguir la línea de teatro realista-crítico que abre proceso a la Historia de España, no cae, pues, en dadaismos, ni expresionismos, ni surrealismos, etc, o en cualquier otra corriente literaria que ya estaba en boga en la España de los años sesenta, procedente de Europa (recordemos el neoexpresionismo de "EL TINTERO" de Carlos Muñiz). Creo, honradamente, que "EL CÍRCULO DE TIZA DE CARTAGENA" es una frustración debida a los sumos pontífices de Brecht en España, tales como Ricardo Salvat, Angel Carmona, Alfonso Sastre, José Monleón, etc, quienes influyeron, absurdamente, sobre parte de una juventud que empezaba a escribir teatro. Una pena para Rodríguez Méndez. Pero, en fin, inestabilidades y desequilibrios tiene cualquier autor.

Empieza la segunda estampa esperando que Currito el de los Faroles dé caza a la barca "Nueva Aurora" donde huyeron doña Charito, don Antonio el Mambis y el pescador Torquemada. Esperan la barca de Currito los revolucionarios radicales. Estos se han apoderado del Cantón de Cartagena y están al mando del poeta Julio el Mariscal, quien sigue pendiente de componer versos panfletarios, como venganza a los huidos liberales moderados, sometiendo al tormento de sus versos a los rebeldes revolucionarios que forman su desarrapado ejército. Cuando los centinelas revolucionarios quedan dormitando, propio de su irresponsabilidad y dato no lógico en la estructura de caracteres, por muy bajo pueblo que Rodríguez Méndez nos quiera presentar, ya que, en momentos tan graves como el presente de la acción, no es tan sencillo que los

vigilantes se queden dormidos, "aparece en lo alto de la loma el bulto de una mujer que anda sigilosamente. Lleva algo escondido entre los brazos. Un leve viento descubre el manto y deja ver el rostro de Rosita, la doncella de la Gobernadora":

"ROSITA.- El faro de Santa Catalina. Voy bien orientada. He debido ya dejar atrás el control de los cantonales. No llores, niño, no llores. Que dentro de poco, si Dios quiere, te dejaré en buen lugar y yo podré dedicarme a mi Currito y a la Revolución. Ea, tienes que callarte ahora, ¿sabes?. (A LA LUZ DE LA LUNA LA MUJER MECE A LA CRIATURA Y SE SIENTA SOBRE LA LOMA, MIENTRAS LLEGA, LEJANO, EL CAMPANEO DE SANTA ENGRACIA. LA MUJER CANTA UNA LEVE CANCIÓN DE CUNA AL TIEMPO QUE EL RESPLANDOR LUNAR SE ESCONDE TRAS UNOS NUBARRONES. POR LA PUERTA DE LA BARRACA ASOMA EL JEFE MUSITANDO SUS VERSOS. ABSORTO EN LA LÍRICA NO PERCIBE EL SUEÑO DE SUS CENTINELAS. LA MUJER SE LEVANTA Y EMPIEZA A BAJAR LA CUESTA. AL MISMO TIEMPO JULIO SUBE HACIA LA LOMA PARA CONTEMPLAR EL PAISAJE. LAS DOS SOMBRAS SE ENFRENTAN DE PRONTO. GRITOS AHOGADOS DE ROSITA, QUE RETROCEDE POR INSTINTO, SI BIEN LA MANO DEL POETA, QUE HA VUELTO A LA TIERRA ENGARFIA CON FURIA EL HOMBRO. EL MANTÓN HA CAIDO AL SUELO -GUIÑAPO QUE DORA LA LUNA- Y EL BULTO LLORIQUEANTE DEL NIÑO SE HACE VISIBLE Y PODEROSO)

¡Viva la República Federal!.

JULIO.- (ARRASTRÁNDOLA) Déjate de vivas ahora, preciosa. Y vamos a ver ese contrabando. (AL RUIDO SE HAN DESPERTADO LOS CENTINELAS QUE ACUDEN SOLÍCITOS AL JEFE).

JOSÉ ANTONIO.- ¡Maldito sea!. Ya os dije que no durmiérais.

FILIGRANAS.- Descabezar un sueñecito nada más.

Más adelante, el poeta Julio el Mariscal, le preguntará a Rosita: "¿Y dónde ibas ahora, dí?". Rosita le responde: "Mi hombre me abandona; en su busca iba; la revolución lo tiene loco. Por su culpa he derramado muchas lágrimas". Habla preocupada por su hombre y parece no sentir el menor amor por el hijo de la Gobernadora que lleva entre los brazos. No nos conduce Rodríguez Món-

dez a que veamos en Rosita el posible nacimiento de amor maternal hacia el hijo de la Gobernadora, para preparar la tan archiconocida escena salomónica, donde tomarán parte las dos mujeres: Rosita y doña Charito, y en esta situación, de una manera falsa, el poeta Julio el Mariscal entra a Rosita a la barraca y se acuesta con ella, sin que Rosita muestre la menor adversidad por el hecho. Creo que no hay "tiempo" dramático justificado para todo lo que ocurre. A partir de aquí, hasta el aire de marionetas o farsa que puedira encontrarse en la obra, se viene toda ella abajo:

> "ROSITA.- La bondad hace llorar. Esa es mi perdición: encontrar en mi camino galanes generosos y románticos. (AL OIR LA ÚLTIMA PALABRA EL POETA REVOLUCIONARIO DA UN REPELUZNO. PERO YA SE LLEVADA, ENLAZADA POR LA CINTURA A LA HEMBRA, QUE EN SUAVE OSCILACIÓN DE POMPIS, RECOGÍA DESTELLOS LUNARES. LA PAREJA ENTRA EN LA BARRACA ENLAZADA GIGANTESCAMENTE ANTE LA ENVIDIA Y LA SOLEDAD DE LOS CUSTODIOS. SILENCIO DE MUERTE. LOS TRES GUARDIAS NO SE ATREVEN A DECIR PALABRA)."

En un momento uno dirá: "Estará interrogándola". No justifica esta actitud ni el posible miedo que pueda sentir Rosita ante el encuentro de los cabecillas revolucionarios, y por eso, se entregue al poeta, Rosita, sin más ni más, se mete dentro de la barraca, olvidándose del niño que lleva en los brazos y de su novio, Currito el de los Faroles. Ni en una escena del más radical naturalismo, hubiese estado justificada esta actitud. Y por si era poco todo ésto, al poeta y a Rosita, los levantan del tálamo los cañonazos de unos cañoneros del gobierno central, que al mismo tiempo que vienen a tomar Cartagena, hunden la barca de Currito el de los Faroles, causándole la muerte, según se dice en el texto, pero no se ve. Y lo peor aún es que Rosita, de pronto, entre cabhonda o no, parece que se ha enamorado de Julio el Mariscal, diciéndole que es el alma de la Revolución y que ella se queda otra vez sin hombre. Ante los insistentes estampidos de los

cañonazos, el amor de Rosita por Julio el Mariscal crece, y escuchamos este diálogo inverosímil:

"ROSITA.- Dieron con ellos!. !Currito de mi alma tenías que morir en los mares.

JULIO.- Horrible muerte la del náufrago!.

ROSITA.- !Despénales con un tiro de pistola!. !Lo haría yo si tuviera un fusil!. (SE OYEN VOCES DE SOCORRO) !Despénales con un tiro!. !Mi corazón se desgarra!. !Quiero morir contigo, Currito de mi alma!.

JULIO.- (APUNTANDO DELICADAMENTE) Porque tú sufres y porque el salvamento es imposible para que no caigan prisioneros. (DISPARA).

ROSITA.-Murió como un héroe. Mi Curro siempre nadó como un delfín. Hubiera sido capaz de llegar a la costa.

JULIO.- (GRITANDO A LOS OTROS) No gastéis la munición. Retiraos. Otros tres barcos se acercan. Hay que tomar posiciones en el interior.

VOCES DE LOS OTROS.- !Viva la República Federal!. !Libertad y Federación!.

ROSITA.-!Moriré contigo por la Patria!. !Qué hermoso destino. Ahora sólo te tengo a tí y a la muerte. !Con nosotros muere la República!.

La situación burlesca o no, melodramática o no, de farsa o no, nos lleva a grandes confusiones y nos recuerda al peor teatro romántico del siglo XIX, con todos los trucos de guardarropía característicos de aquel tiempo.

SEGUNDA PARTE. ESTAMPA TERCERA.

"Otra vez la plaza de Cartagena, horadada por los impactos de los cañonazos navales. Ahora Cartagena es tierra de nadie. Los facciosos han huido y las gentes, acobardadas, vagabundean por la ciudad herida a la busca de alimentos con que mantener el hambre en tanto llegan las tropas nacionales". "En la taberna

de el Bogavante, un borracho, salido de nadie sabe donde, como las aves de mal agüero, mantiene una melopea gracias a un barril de aguardiente encontrado en las ruinas. Con su barba luenga y sus ademanes grandilocuentes canta profecías terribles". "Al orador sagrado le llaman el Bulería:

> "BULERÍA.- ¿Quién asoma por levante?/ Nuestro padre el Almirante/ que con cincuenta cañones/ os va a dejar sin calzones/ Por traidores y facciosos,/pudíbundos y asquerosos./ !Viva la reina de España/ y muera la mala entraña!/ Y no digo más. Ahora/ paso el sombrero, señora. (SE QUITA LA CHISTERA APOLILLADA Y PRETENDE LA RECOLECTA).

Parece, a juzgar por la descripción y el canto de Bulería, donde hace su primera aparición, que vamos a entrar en un motivo serio, preludio de una tragicomedia épica que con tanto acierto dominará Rodríguez Méndez, sobre todo, en sus cuatro o cinco obras últimas, o sea, escritas antes del año 1.975. ¿Cómo es posible que esta seriedad ambiental, con ribetes tragicómicos de la mejor ley y su sentido de epopeya, después de todo lo que hemos comentado entre burlesco e ilógico?. ¿No será ésto objeto de que la intención de la obra era seria, respondiendo al concepto machadiano, y se fue frustrando, por las razones apuntadas anteriormente?. E incluso el encuentro de Bulería con la criada la Tarántula, en la plaza cartagenera, preludia ya el sentido que la protagonista, dentro de un sistema dramático coral, de la "HISTORIA DE UNOS CUANTOS", o sea, la Mari Pepa, va a tener de la vida española política. La Tarántula le dirá al Bulería: "No llegarás a tener ciento y un años como yo tengo. ¿Y por qué?. Porque cuando yo nací no había tanto vicio como ahora y teníamos temor de Dios. !República, pamplinas!. Ganas de juerga y vino. No hay más que vicio. Eso, vicio".

Y en el momento sexto de "HISTORIA DE UNOS CUANTOS", el personaje de la Mari Pepa repetirá conceptos semejantes: "Vosotros con

tal de mandar os da igual la República que la Monarquía". Y el Bulería que se nos muestra como un tipo de garra, que pudiera haber sido importante en la obra, se nos esfuma, quedando en esquema.

Unos señoritos nombran a Bulería juez de Cartagena, ya que Bulería les afirma que no sólo llevó la cartera de Hacienda, sino, de tanto como sabe, puede encargarse de la cartera de Justicia. "En el Hacho de Ceuta -les dirá- me pasé tres años. Conozco los mecanismos de los juzgados".

Mientras Bulería y los señoritos se toman unas copas, de una manera inesperada, no preparada teatralmente, ilógica, Rodríguez Méndez hace sonar unos tambores y entran los revolucionarios-reos a la plaza de Cartagena, donde van a ser juzgados. Veamos esta descripción:

> "(VASE EL TRUHÁN CON LOS SEÑORITOS. ENSEGUIDA EMPIEZA A OIRSE EL REDOBLE DE UN TAMBOR, QUE VA CRECIENDO. SALEN GENTES DE LAS VENTANAS Y SE EMPIEZAN A OIR VOCES DE "VIVAN LOS LIBERTADORES. VIVA ESPAÑA. VIVA EL GOBIERNO". DESEMBOCA EN LA PLAZA UNA TRISTE TROPILLA FORMADA POR UNOS CUANTOS SOLDADOS FAMÉLICOS QUE LLEVAN UNA REATA DE PRESOS ATADOS CODO CON CODO, EL JULIO, EL FILIGRANA, EL JOSÉ ANTONIO Y EL MOZO DEL "BOGAVANTE". POR EL OTRO LADO DE LA PLAZA APARECEN DON ANTONIO EL MAMBIS, DON PEDRO TORQUEMADA Y DOÑA CHARITO. DOÑA CHARITO SE COLOCA EN EL CENTRO DE LA ESCENA Y VOCIFERA LA PERORATA QUE SIGUE, APLAUDIDA Y CONSENTIDA POR LOS PRÓCERES Y EL CORRO DE MIRONES, QUE DE VEZ EN CUANDO INTERCALA FRASES COMO: "POBRE SEÑORA GOBERNADORA" "MUERAN LOS LIBERALES" "VIVA LA MONARQUÍA". EN LA FILA DE PRISIONEROS; ROSITA, CON LA CARA TAPADA POR EL MANTO Y EL NIÑO ESCONDIDO EN EL REGAZO, TRATA DE PASAR DESAPERCIBIDA. MIENTRAS LOS OTROS PRESOS HAN VUELTO A SUS COSTUMBRES DE CARNE DE PRESIDIO Y DEJAN VAGAR LA IMAGINACIÓN; LA MENTE ATONTADA, RASCÁNDOSE LA PELAMBRERA".

Doña Charito discursea y ordena que sea organizado un tribunal y juzgados los delincuentes. Don Antonio el Mambis asenta la opinión de doña Charito. Esta, sólo desea hallar a su hijito.

Me pregunto: ¿si en la estampa segunda, final del primer acto, las tropas del gobierno central, han tomado el Cantón de Cartagena, a qué viene el presidiario Bulería como suprema justicia ahora?. Claro que el autor -según hemos dicho- ha querido "jugar con personas y cosas sagradas". Bien. Será esta la respuesta a todo lo ilógico de la obra, porque, aún en un"juego", hay que saber "jugar", convenciendo a los que van a participar en él. Aquí, me parece, que no convence.

Los revolucionarios acusadores dan una coba de comedia astracanesca a doña Charito:

"DON PEDRO.- Quiero dedicar un número extraordinario de mi periódico al gesto de la señora Gobernadora.

SEÑORITO 1º.- Una nueva Isabel la Católica.

DON ANTONIO.- Maria Pita rediviva.

TORQUEMADA.- Ya sé el nombre que voy a ponerle a mi barco "Charito de Cartagena".

El Filigrana reconoce en el Bulería, a su antiguo compadre de presidio. El juicio va a empezar. "Al balcón gubernativo sale doña Charito alhajada y pechugona". Al verla todos la aclaman.

En la nueva Constitución, don Antonio el Mambis, se erige Gobernador interino, quien a su vez nombra juez a Bulería, diciendo: "Vengo a nombrar juez con poderes ilimitados al excelentísimo señor don Justiniano Fernández, exministro de Hacienda de su católica Majestad. Nombramiento que someto a la aprobación de la señora Gobernadora".

Aplausos y vivas. El círculo de tiza o la justicia de Cartagena va a empezar. Me parece observar aquí un valor positivo de una parte de la obra: la burla a casi todos los gobiernos españoles.

Esa nueva Constitución que se forma por intereses de unos y de otros; ese chaqueteo político tan de siempre y tan al uso, me parece muy universal. Esa conciencia de don Antonio el Mambis de poner a un irresponsable al frente de justicia de Cartagena, para que libere a todos los hipócritas y destructores de la ciudad. Ese miedo interior de don Antonio el Mambis debido a que ninguno de los responsables de la revolución sea descubierto, y ese deseo optimista de seguir medrando a costa de quienes sean, me parece muy positivo. El apunte de mala conciencia de don Antonio el Mambis, me parece certerísimo, pero queda en eso: en apunte, en algo que pudiera haber sido importante y queda esfumado.

A Bulería le sacan una butaca que colocan en el centro de la plaza. Se sienta en ella. El secretario se sienta en el suelo:

"BULERÍA.- Hace falta una Biblia.

DON ANTONIO.- ¿Una Biblia?.

BULERÍA.- Sobre las Sagradas Escrituras hay que hacer los juramentos.

DON PEDRO.- Un Código de Justicia Militar.

BULERÍA.- Si no hay Biblia puede servir el Corán. Juraremos a usanza antigua.

DON ANTONIO.- Juraremos sobre la Constitución viva que representa doña Charito.

.....

BULERÍA.- Ajá. Y ahora: descúbrase el pueblo y pónganse en pie los reos. Las autoridades civiles y militares de Cartagena: ¿juráis aceptar el fallo que de nuestras conclusiones se derive y cumplir la sentencia formulada?. Decid: sí juro.

.....

BULERÍA.- Está bien. Justicia que no tenga apoyo en sagrado juramento, no es justicia, sino venganza. Y decimos: si así cumplís, que Dios os lo reconozca, y si no, que El os lo demande. Acérquense los testigos de cargo.

Y empieza el juicio. La sabiduría militar y jurídica de Rodríguez Méndez se revela en todo momento. Primero, en este burlesco juicio, el acusado Filigrana, acusa a don Antonio el Mambis, diciendo que hacía de alcahueta entre la Corte y Cartagena, facilitando armas al penal, días antes de la Revolución. Doña Charito responde: "Ya está dictada la sentencia: fusilamiento". Después vendrá el acusamiento de Bulería a doña Charito. Se trazará el círculo de tiza en la plaza de Cartagena donde primero van a luchar don Antonio el Mambis y el Filigrana y luego doña Charito con Rosita, reproduciéndose el juicio salomónico del hijo y las dos madres, que recogió Brecht, llegando a nuestros días en obras como esta de Rodríguez Méndez.

El Filigrana vence al Mambis dentro del círculo. Los guardias se llevan al Mambis, mientras los otros acusadores "Torquemada y don Pedro" se deslizan silenciosamente y desaparecen". Viene después el juicio de doña Charito y Rosita. Bulería dirá: "no hace falta juicio"(a Rosita) "Mujer, estás libre: ese es tu hijo". Después del suceso de la barraca costera entre el poeta Julio el Mariscal y Rosita, no podemos creer esta solución amorosamente maternal de Rosita. No hubo estudio lógico, proceso lógico, para hacernos creible la situación más importante de la obra. Y se realiza esta situación final:

"DOÑA CHARITO.- ¡TÚ sí que eres un impostor!. Es un juez falso. Mandó fusilar a don Antonio. Es un revolucionario disfrazado.

BULERÍA.- Soldados. Detened a esa mujer difamatoria. (A FILIGRANA Y A ROSITA) Y vosotros podéis marcharos libremente. Absueltos. (ROSITA VA A SALIR CON FILIGRANA CUANDO RECUERDA A JULIO, QUE LA MIRA ANSIOSAMENTE).

ROSITA.-Julio. Me salvó la vida en trance de peligro. Estoy ligada a él por cadenas irrompibles. (DOÑA CHARITO SE ABALANZA SOBRE ROSITA QUE HUYE DESPAVORIDA. FILAGRANA SUJETA A DOÑA CHARITO).

FILIGRANA.- Alto, señora. La justicia me ha convertido, como el rayo convirtió a San Pablo. De perseguido por ella, pasó a ser su ejecutor, por obra y gracia de este juez.

Donde, de pronto, descubrimos la ambigüedad del hecho de la barraca costera. No sabemos si todo fue fingido o verdadero, ya que Rosita dice: "¡Julio!. Me salvó la vida en trance de peligro.¡Estoy ligada a él por cadenas irrompibles!". No sabemos bien qué pudo pasar aquella noche. Y al no saberlo bien, queda el personaje de Rosita esfumado, lleno de ambigüedades y confusiones para el lector o espectador. Otra razón más del por qué esta obra no está lograda.

Todo el epílogo es muy fugaz, tan inverosímil que ni aún lo que podía llegar al apunte de esperpento vallinclanesco, llegar a punto de fusilar al traidor don Antonio el Mambis, llegaron los libertadores (ahora por segunda vez, cosa que no se dice ni se prepara en la obra). Los fascinerosos huyeron todos, menos Bulería, quien dirá: "No pienso huir. Tampoco pienso morir como héroe. Amé tanto a la injusticia, como usted aduce que ama la justicia. Y muero por la injusticia, como los justos dicen que murieron por la justicia".

"DOÑA CHARITO.- ¡Blasfemo!. ¡Ahorcadle!.

BULERÍA.- Me curtí en presidios y arrabales. Tengo cicatrices en mi carne de todos los poderes. Pero en Cartagena dejé esta otra cicatriz. (SEÑALA EL CÍRCULO) ¿La véis?. El círculo de tiza de la justicia popular, o de la injusticia, como queráis llamarla.

.....

DOÑA CHARITO.- He de implantar la dictadura en Cartagena. En ausencia de mi esposo, mando la ciudad. ¡Bórrese el círculo y ahórquese a este hombre! (TODOS PRESUROSOS VAN HACIA EL CÍRCULO E INTENTAN BORRARLO CON LOS PIES INICIANDO UNA ESPECIE DE BALLET FANTÁSTICO).

Y entonces es cuando Bulería, exclama las frases finales: "Tan ahorcados estáis vosotros como yo. En Cartagena, por los años de gracia de 1.870".

Le perjudica a esta obra los desconciertos y confusiones que, por parte del autor, hemos señalado anteriormente. Aparte de las conclusiones apuntadas, llegamos a saber otra de las intenciones de Rodríguez Méndez en esta obra: que de nada sirven las repúblicas desorganizadas. Dan lugar siempre a las dictaduras y continuará la cadena: los dictadores se verán tan ahorcados como los liberadores y viceversa. Llega a nuestra memoria una de las ideas claves -de las que hemos hablado anteriormente- sobre el existencialismo de un Ionesco o un Sartre: "las revoluciones son inútiles: conducen también al hombre al absurdo".

Si toda la obra la vemos bajo el punto de vista que el autor me dijo recientemente en nuestras conversaciones, o sea, como "una caricatura de un pueblo que chaquetea" y "que su estrctura entra dentro del comic", entonces nos parece una obra válida y tendríamos que restificar nuestros juicios primeros, pero también se comprende, hemos de aclararlo, que dentro del comic pueden entrar las situaciones y caracteres más dispares y absurdos que podamos concebir. Mi interrogante sobre esta obra sigue siendo grande. Quisiera verla representada algún día a la manera de comic. Tambiém me parece un escape de Rodríguez Méndez, quizá, una de sus obras que a mí me han resultado más ambiguas. No me ha recordado al género chico, sino en este caso, a las estribaciones o degeneraciones del género chico, representadas en las zarzuelas españolas de principios del siglo XX. El pueblo, en esta obra de Rodríguez Méndez, no queda de acuerdo con la manera de verlo en otras de sus obras, al menos, en algunos personajes fundamentales: con ese deseo de encontrar el perdón para

los demás. Vista de una manera o de otra, sigo creyendo que la obra no está lograda. También el comic necesita su técnica especial. Podríamos también ver la obra como una especie de deseo de reelaborar el sainete caricaturesco a lo Arniches. A pesar de todo, véase como se vea, la obra nos falla.

LA VENDIMIA DE FRANCIA (1.964)

INTRODUCCIÓN

Se estrenó el día 31 de Mayo de 1.964, en el teatro de la Capilla Francesa de Barcelona, por el Teatro de Cámara "Grupo Bambalinas", de acuerdo con el siguiente reparto: El González (Marcelino González).- La Matilde (Josefina Sanou).- La Candelas (Carmen Allue).- El Tralla (Francisco Sopena).- La Vieja francesa (Carmen Rodríguez).- El Catalán (Juan Ribas).- El Márquez (Carlos Fruns).- La Vecina (Maribel Altés).- Mozo 1º (Evaristo Bigorra).- Mozo 2º (Benigno Corcel).- Escenografía: Guinovart.- Utilería: Graells.- Maquillaje: Damaret.- Efectos sonoros: Guillén.- Regidor de escena: Lourdes Giménez.- Dirección escénica y montaje: Pablo Zabalbeascoa.

Se dió una sola representación. La obra aparece publicada -única publicación hasta ahora- en la Biblioteca Teatral "Yorick", Nº 2; esta Biblioteca pertenece a la revista barcelonesa "Yorick". La redacción y administración se encuentran en "Librería Metropolitana", calle Canuda, 31, Barcelona. La obra apareció publicada el mismo año de su estreno.

CRÍTICAS

El año 1.972 se volvió a representar, el 22 de Enero de aquel año, por el grupo teatral "Forum-Arts" de Barcelona. Pocos diarios de la época, se ocuparon de esta obra de Rodríguez Méndez. José Monleón en el ensayo que sirve de introducción al teatro de Rodríguez Méndez, en Taurus Ediciones, tantas veces citado, nos dice:

> "En el conjunto de su obra, "LA VENDIMIA EN FRANCIA queda en segundo término, sin compartir los abismos de LA TRAMPA ni las cimas de LOS INOCENTES DE LA MONCLOA, EL CÍRCULO DE TIZA DE CARTAGENA y BODAS QUE FUERON FAMOSAS DEL PINGAJO Y LA FANDANGA" "El fallo relativo de esta obra de Rodríguez Méndez,

consiste en que la obra transcurre a caballo entre el drama pasional -con acentos de ruralismo benaventino- y un drama político". "El resultado último es el de una obra desigual, con escenas espléndidas y otras convencionales". "En LA VENDIMIA DE FRANCIA intenta Rodríguez Méndez un tipo de drama naturalista que, quizá por su propio desfase estético, no le sale del todo". "Bien se ve que en todo hay un trasfondo político". "Los personajes del González y el Márquez lo que hacen es vivir, a escala individual, un episodio de la guerra civil". (JOSÉ MONLEÓN. TAURUS EDICIONES. OBRA CITADA. PÁGINAS 44 y 45).

Ruíz Ramón no la incluye en su "HISTORIA DEL TEATRO ESPAÑOL. SIGLO XX".

"En el momento en que algunos pretenden que el realismo ha pasado de moda y se valora a ultranza todo lo que es teatro y literatura imaginativa o de evasión, la actitud del joven grupo Forum-Arts nos parece muy interesante y especialmente esperanzadora. Y decimos esperanzadora porque siempre hemos pensado que el teatro español se encontrará a sí mismo cuando sepa dar una respuesta adecuada, desde los esquemas estéticos e ideológicos de nuestra circunstancia, o sea, desde la segunda mitad del siglo XIX a la gran tradición realista de las diferentes tierras ibéricas" "Me atrevería a decir que esta obra me ha interesado más hoy en que en su momento, porque lo interesante de las obras realistas y esencialmente populares, es que además de su aportación estética, tienen una no desdeñable aportación histórica". "Notamos sólo que en el lenguaje que Rodríguez Méndez utilizó en "LA VENDIMIA DE FRANCIA" había excesivos mimetismos del habla madrileña". "Que los diferentes personajes no respondieran al lenguaje de las tierras campesinas de la alta Andalucía o de la baja Extremadura". "Pero quiero insistir, el espectáculo y la obra, que ya tiene diez años de existencia, demostró poseer gran viabilidad ante público no condicionado, ante un público eminentemente popular" (RICARDO SALVAT. DIARIO "TELE-EXPRES". BARCELONA, 1-2-1.972. CRÍTICA HECHA EN EL REESTRENO DE ESTA OBRA).

Observamos que los rumbos de los intelectuales de nuestro teatro, van cambiando hacia los años setenta con respecto al conti-

do del despreciado realismo-crítico, o naturalismo. Ricardo Salvat, -como se ve en el artículo citado- no ignora ya, en esta fecha, 1.972, que Rodríguez Méndez ha marcado una perfecta evolución, y no le es desconocida la obra inédita de Rodríguez Méndez. Obra inédita que, por estos días, se viene llamando "teatro del silencio" (REVISTA "TRIUNFO", 10 DE MAYO DE 1.975, ARTÍCULO DE JOSÉ MONLEÓN TITULADO: "GRANADA, CLAUSURA DEL CURSO").

En el documento escrito por el autor número 8, página 140, incluye "LA VENDIMIA DE FRANCIA" dentro del grupo "Epopeya y tragedia del pueblo español entre 1.898 a los años sesenta", diciéndonos que el tema es "El hombre como mercancía".

Consultados los diarios de la época "LA VENDIMIA DE FRANCIA" no figura en la cartelera de "El Noticiero Universal" de Barcelona, tampoco en otros diarios, como el "Tele-Expres" del 31 de Mayo de 1.964 y días posteriores. En cambio, hemos encontrado la autocrítica de Rodríguez Méndez, publicada el sábado, 30 de Mayo de 1.964 en "El Noticiero Universal" de Barcelona: Dice así:

> "Cuando hace unos meses los del teatro de Cámara "Bambalinas", afectos a la Peña de Carlos Lemos, de nuestra ciudad, vinieron a pedirme una pieza dramática para incluirla en la ambiciosa y exigente campaña que habían emprendido, no pude negarme a satisfacer sus deseos, sino por el contrario, me sentí honrado de que un grupo de teatro juvenil de los que luchan en la brecha por abrir un camino: bocanada de aire puro en el enrarecido ambiente teatral de la Barcelona de hoy, requieren mi concurso a tan sacrificada y hermosa tarea. Además, la obra tenía que dirigirla uno de los que colaboraron como actor en aquella primera pieza "VAGONES DE MADERA", que hace ya cinco años montó el T.E.U. Se trataba de Pablo Zabalbeascoa, quien ha sido el que ha llevado adelante este proyecto. Después de estrenar en teatro comercial y participar de lleno en las mixtificaciones que semejante teatro impone, el volver a estrenar en teatro de Cámara supone para mí un descanso grato. Por lo demás, todos los que me siguen saben muy bien que mis esperanzas respecto a la pervivencia del teatro como auténtica liter-

tura dramática se encuentra en los escasos grupos que como este de "Bambalinas" tienen del teatro un concepto serio y ajeno por entero a lo mercantil. Si algún día el teatro sale del vergonzoso estadio de su mercantilización progresiva se deberá a estos esforzados grupos juveniles. "LA VENDIMIA DE FRANCIA" es un drama de los hombres y las tierras de España. Un drama de hoy. Posee a mi juicio un lenguaje áspero, pero real. Los personajes llevan en sí toda la brutalidad que un tiempo de penuria y abandono han lanzado sobre ellos. Lamentaré que alguien la encuentre grosera y exagerada porque ese alguien estará indudablemente equivocado. Esos personajes están vistos de cerca, pero, ¿para qué seguir?. Esta representación está dedicada a los amigos y compañeros que me siguen y conocen mis intenciones. Y ya sé bien que a ellos les interesa. Doy las gracias a los actores y al pintor Guinovart que han ofrecido su colaboración".

ANÁLISIS DE "LA VENDIMIA DE FRANCIA"

La época histórica son los años sesenta. Todo lo referente a estos años, aplicado en comentarios anteriores, continúa aquí, en este caso concreto. Sólo que predomina más la cuestión político-social. El tema es la emigración española. Tema que ya, en el año 1.962, Lauro Olmo había dado uno de sus mejores frutos y más exhaustivos, -para todo autor español que quisiera tratar este tema- en su obra "LA CAMISA". Los emigrantes de la obra de Rodríguez Méndez, no se van, en este caso, a Alemania, sino al sur de Francia, a la vendimia del sur de Francia. Vendimia que sigue vigente en la actualidad, como medio de trabajo para cierto sector del pueblo español.

La obra está estructurada en tres actos. Toda la acción ocurre en "una enorme estancia de casa labriega, pajar y almacén al mismo tiempo. Una puerta grande de madera en el centro que da al campo mustio y triste del sur de Francia". "Sacos de trigo, cestos de vendimia, paja, etc.". "En un rincón, a la izquierda, amontonadas, colchonetas y mantas".

Estamos, por su fondo, lenguaje y forma, ante una obra plenamente naturalista. Seca. Donde no se encuentra la humanidad, poesía y ternura de otras obras de Rodríguez Méndez. Obras que lo hacen alejar de todo frio naturalismo, como "LOS INOCENTES DE LA MONCLOA". Es, como veremos, una de las obras menos ricas de Rodríguez Méndez, con altos y bajos, pero sin las complicaciones y desequilibrios dramáticos de "EL CÍRCULO DE TIZA DE CARTAGENA", aunque también es verdad que las estructuras situacionales, de caracteres y sociales, no adquieren gran interés hasta llegar al tercer acto. Todo ocurre entre sucesos vulgares, poco climax dramático, poco "crescendo" y poco sorpresa dramática. Es, por lo tanto, una obra fria, sobre todo los dos primeros actos, que no nos inquietan, fácil de inventiva y manida en ciertos aspectos de su temática.

ACTO PRIMERO

En el primer acto, dos matrimonios emigrantes llegan de España a la vendimia del sur de Francia y se van a alojar en el pajar de la casa labriega. Estos matrimonios son: el González y la Candelas, de cuarenta y treinta y ocho años, y el Tralla y la Matilde, casi de veintitantos. El Tralla acaba de terminar la "mili". En el primer acto no ocurre nada. Sólo vamos sabiendo por boca de la Candelas, que no quiere a su marido, el González, quien, parece, que más que por lo económico, ha llegado a la vendimia conducido por una venganza personal: la búsqueda de su amigo en un tiempo y enemigo ahora: el Márquez. Ambos, González y Márquez, el año 1.939, huyeron a Francia, entre las últimas desbandadas de nuestra guerra civil. El Márquez quedó en Francia y el González, años más tarde, regresó a su país. Pero el problema que existe entre los dos es la Candelas, novia primero del Márquez, de quien sigue enamorada.

La estructura situacional del primer acto es muy simple: llegada de los dos matrimonios, de noche, al pajar, donde transcurrirán sus vidas durante los meses de la vendimia. El González trata mal de palabra y hechos a la Candelas:

"GONZÁLEZ.- Pues ahora lo que hay que hacer es desatar todo ésto y preparar un rincón (A LA CANDELAS). Tú, Candelas, ¿qué buscas por ahí?.

CANDELAS.- (AL OIR LA VOZ DEL MARIDO, SE VUELVE ASUSTADA Nada... Nada.

GONZÁLEZ.- !Venga!. Vivo. Hay que dormir que mañana hay faena. Aquí se trabaja, no es como allá abajo. Aquí hay que hablar poco y currelar firme, conque... (VA HACIA ELLA Y LA SACUDE UN POCO).

Como la Candelas está al llegar, casi siempre ensimismada, el González "la coge del pelo y levanta la cara de ella hacia él. Grito ahogado de Candelas". Se va observando que los personajes se dejan llevar por reacciones de un determinismo primario, de un naturalismo a lo Zola, conducido siempre por las reacciones de sus instintos y de sus cuerpos. El lenguaje camina al mismo compás de las estructuras situacionales y de caracteres, implicada esta última, a la estructura social de un modo de ser que se acerca a las más bajas esferas sociales. Así oimos decir: "leches", "currelar", "no te achantes", "buscando el calor de los pantalones" -que nos recuerda a García Lorca-, "buscar el calor de la pana", "tengo un canguelo", "está guillá", "atizan una capujana", "dormir en el sueliviris", "no me cabrees", "y aluego", etc.

La estructura situacional, continuamos, del primer acto, no tiene más que cuatro momentos, casi perfectamente lógicos y vulgares: entrada de los dos matrimonios, cansados, donde se observa el antagonismo entre el matrimonio de mayor edad, y el amor primero del matrimonio joven que sólo van a la vendimia por el afán noble de poder ir tirando de la vida. Los hombres salen a buscar agua y vino. Las dos mujeres echan la tranca a la puerta,

con gran miedo, por encontrarse en tierra extranjera, dando lugar a la segunda situación estructural, donde se nos revela la estructura de carácter de las dos mujeres: la Candelas es una especie de Adela, o mejor, una de las hijas de la "BERNARDA ALBA" de García Lorca, enamorada del Márquez, su primer novio y amante que, como se ha dicho, se quedó allí, en Francia. Con la pasión sexual del personaje lorquiano, la Candelas comunica desesperadamente su secreto a la Matilde, a quien no la deja ni descansar. La Matilde le dirá: "Tú lo que necesitas es un buen palo, muchos palos, que tu marido mucho gritar, mucha amenaza, pero nada en el fondo, tu esclavo, tu criao". La Candelas le dirá: "Me ha traido para demostrarme que él es más que el otro", y ante el amor de la Matilde por su marido, la Candelas dice: "No sé que leche os dieron a mamar cuando nacistois. Pareco mentira que naciérais cuando la guerra; cuando los hombres se mataban". Lo cierto es que la Candelas en aquel pajar no puede dormir, pensando en su primer amante, que estará por allí cerca y "se apoya sobre la puerta llena de ansiedad y cansancio".

La tercera estructura situacional de este primer acto, es la aparición, de entre aquellos sacos, de una vieja francesa mendiga, quien les causa terror a las dos mujeres y les dice en francés: "Putains de l'Espagne", vieja vendimiera también, hablando y apareciendo llena de sugerencias, como la que vive en un siniestro mundo. Las dos mujeres, después del susto, creen que la vieja está borracha, cuando, al fin, en este estado de dudas y miedo, se oyen los pasos de los hombres que regresan, y la Candelas, como otra "novia" de "BODAS DE SANGRE" de García Lorca, dice a Matilde:

"LA CANDELAS.- ¡El Márquez!.

La cuarta estructura situacional es la entrada de los dos maridos que llegan con la bota de vino. La vieja mendiga los salu-

da. Ellos se reconciliarán con la vieja, la que hace mejor amistad con los hombres que con las mujeres. Todos se disponen a dormir pensando en ilusiones, referentes a la vendimia. Ellas se van arrastrando al olor de sus hombres, como animales, con ese ciego y carnal instinto que caracteriza a la obra naturalista, mientras el González dice con sorna: "!A Barcelona me voy a ir...!, ya, o ha quedarme en Francia como esos..., para convertirme en un marica y en un traidor, como muchos que conozco... Ni hablar. Tengo una gana de vivir tranquilo, chaval... ¿Estás dormio?". Y mientras se van durmiendo el González continúa hablando solo de su terrible obsesión de la guerra civil y de su venganza:

> "GONZÁLEZ.- Yo digo que... (PENSATIVO) Mira que yo tengo sufrido en esta tierra. Y era peor tiempo que ahora. Llovia mucho aquel año. Las vides se murieron. Menudo hormigueo de tios. Nadie sabía quien era nadie" "Tanto chulo que se volvió marica. Llorando como hembras. Pidiendo limosnas a estos tios malas sangres" "Y había cada judas entre nosotros" "Y el más bicho de todos era aquel, el Márquez".

Si el problema dramático continuara por la línea de las palabras últimas del González, buscando las raices de todos los españoles que huyeron y se convirtieron en judas y limosneros de los franceses, la obra hubiera ganado enormemente. El fallo, como veremos, es que todo queda en un problema pasional de macho y hembra, tan lejano a unas circunstancias españolas dolorosísimas, como es una de ellas la emigración al sur de Francia; emigración debida al hambre de muchos españoles en los años sesenta; emigración que continúa en nuestros días. El camino y la sana intención de Rodríguez Méndez en esta obra, creo que se volvió a frustrar. ¿Sería por el miedo de no querer plantear a las claras el problema?. ¿Sería por el deseo de poder estrenar?. De una manera u otra, Rodríguez Méndez se iba haciendo en su camino de autor, hasta que, como veremos, vuelto de espalda a todo

evolucionará y escribirá sus mejores obras.

ACTO SEGUNDO

Sigue la línea naturalista. Un naturalismo radical. Los caracteres y las situaciones nos recuerdan aún más a "BODAS DE SANGRE" de García Lorca, pero sin el encanto poético de la obra lorquiana.

Se abre el segundo acto con la despedida de los vendimiadores. La vendimia ha terminado y van a regresar a España. Todo el segundo acto se realiza en una fiesta semejante a la boda de la obra lorquiana citada. Los personajes están en el mismo lugar, o sea, en el almacén-pajar. Almacén que está ordenado y dispuesto para vivienda de los dos matrimonios. Con ellos están el Márquez -que no tiene la alegría de los demás-, la vieja francesa, y un amigo catalán de ambos matrimonios.

El carácter de la Candelas y del Márquez tienen, ahora, un sentido de mayor introversión. No siguen la alegría de los demás. Motivo que da lugar a que, entre bromas y veras, el González vaya echando fuera el veneno de los celos. Este veneno de los celos, está muy dentro, de la estructura total del carácter del González. Pero las tres estructuras de caracteres nos resultan pasionales y tópicas, fáciles de crear por manidas, por estar muy dentro de un universo dramático muy manejado por dramaturgos anteriores, con la diferencia que, los dramaturgos anteriores, lo supieron manejar con mayor profundidad y poesía funcional: Benavente, Lorca, etc. (Recuerdo "LA MALQUERIDA", "BODAS DE SANGRE" e incluso "LA HIJA DEL IORIO" de D'Annunzio).

Situacionalmente podemos encontrar seis estructuras en el segundo acto. Estructuras con altibajos de calidad dramática, pa-

ro siguiendo una línea clara, no confusa, como sucedía en "EL CÍRCULO DE TIZA DE CARTAGENA". La primera de estas situaciones ocurre durante el comienzon de la fiesta que preparan de despedida. El Márquez quedará en Francia, enamorado de la Candelas. Esta se prepara para regresar a España con su marido, con el hombre que no quiere. Situación muy semejante al casamiento de "BODAS DE SANGRE", como hemos dicho. De ahí el carácter introvertido de la Candelas y el deseo obsesionante de consumar el hecho del amor carnal, antes de irse, con el Márquez, su primer amor, como se dijo, en el pueblecito español donde vivieron antes de la desbandada del año 1.939 en que terminó nuestra guerra civil. Esta mutua introversión, Candelas-Márquez, revela apetitos sexuales contenidos que de alguna manera estallarán a lo largo de la situación. La despedida consiste en beber vino y contar chistes. Con la bebida, el González intenta siempre, indirectamente, mortificar al Márquez y a la Candelas. Es curioso observar como al contar el chiste de turno el amigo catalán, dice frases en catalán, que preludian a la parte escrita en esta lengua a "FLOR DE OTOÑO". Un catalán aprendido por charnegos y, por lo tanto, no correcto, como "molt trempats", "mes fam que un mestre d´escola", "mes mort que viu", "¿vosté també es de Girona". Así lo declara Rodríguez en nuestras conversaciones.

Los insultos indirectos del González al Márquez son constantes. El Márquez siempre callará, como el que está ausente: obsesionado por la atracción sexual que se cree que sea lo único que pueda contenerlo. Al igual que la Candelas.

El González dirá en uno de estos insultos: "Y muchos que se la daban de tíos, eh, y ahora dicen que van a volver a España para quemar el pueblo..., ja, ja, lloraban también como maricas", donde se puede observar junto a la incontenida pasión de los celos un trasfondo político acerca de la destrucción que padecie-

ron muchos hombres en nuestra guerra civil: en este caso, hombres del pueblo que emigraron, tal vez sin culpabilidad. Junto a los celos y el vino, se da la provocación y rebelión política. El mismo González dirá: "Ya no hay hombres en España. Se pudrieron todos. Se amujeraron todos. Aquí y allí, y en todas partes".

La estructura situacional segunda viene marcada por un estallido de cohetes que hace decir al Tralla: "Macho, que ya suenan los cohetes. Que vienen los toros de San Fermín". Lo que hace que salgan los hombres fuera y queden las mujeres en el barracón, no antes sin que de una manera decidida el González haya empuñado al Márquez diciéndole:"anda, vamos al ruedo, a vernos las caras", arrastrándolo hacia afuera y el Márquez dejándose arrastrar.

Cuando han salido los hombres, comienza la estructura situacional tercera. Son ahora la Matilde y la Candelas las que quedan, con la presencia de la vieja mendiga francesa que preside todo como el símbolo de una muerte lorquiana. Y será la Matilde, en un tono rabiosamente naturalista, quien aclara a la Candelas la situación: "¿Que quieres acostarte con el Márquez?. Pues eso, más hacer y menos hablar..., que todas os pasáis la vida hablando. Y una se cansa de escuchar, pa que te enteres".

> "CANDELAS.- Dios te oiga, mujer..., porque si no pasa lo que tiene que pasar...
>
> MATILDE.- ¿Qué?.
>
> CANDELAS.- !Que me mato!. !Que me doy un tajo en el cuello!. !Por éstas!. (CORRE NERVIOSA HACIA LA MESA DE LA IZQUIERDA A COGER UN CUCHILLO. LA MATILDE LA DETIENE Y LA SUJETA. FORCEJEAN)."

El naturalismo se manifiesta con crudeza. Después la Matilde dirá: "Y tú, pues lo que tienes que hacer es una de dos: o acostarte de una vez con el Márquez de las narices o volverte al pue-

blo como has venido" "Porque si tú crees que el González lo va a matar por tí, y si tú crees que el Márquez te va a raptar y va a matar al otro, estás lista".

La cuarta estructura situacional baja dramáticamente con respecto a las anteriores: el Márquez aparece en una ventana de aquel barracón e intenta con un sentido quizá nostálgico, que no encierra la menor belleza, ni la menor credibilidad, pelar la pava, como años atrás, con la Candelas. Sin la menor fuerza dramática ni justificación ante la situación de todos, los de dentro de la barraca y los de fuera. Y para rematar esta situación sin fuerza y sin sorpresa, será la Matilde quien lleve al Márquez "hasta donde está la Candelas y lo tira en sus brazos de un empujón". Se realiza entonces un diálogo falso entre los amantes, desvaido, falto de nervio dramático, donde el Márquez dice a la Candelas: "Ay, cómo te idolatro, Candelas" "Y si te vas a ese país odioso, me voy detrás de tí, pase lo que pase, y quemo al pueblo y te llevo a caballo entre las llamas". El diálogo termina acostándose los dos en el jergón. La Matilde se hace la tonta, mientras los demás hombres siguen la fiesta fuera de la barraca.

Una quinta y breve estructura situacional la marca la entrada a la barraca, en la acción antes expuesta, que continúa, de una vecina que habla con la Matilde, vecina que le dice: "Ya se ve que te has criado en una tierra donde no hay caridad ni amor al prójimo" "Más te valiera haberte quedao en tu tierra y no traernos aquí tus piojos". Breve situación que revela la humillación que los desgraciados emigrantes españoles tienen o tendrán que sufrir en tierras francesas, problema donde debiera haber ahondado más Rodríguez Méndez, como ya se dijo, para que su drama hubiera surgido con personalidad y fuerza, llevado a otro universo dramático, como es el de la humillación de los emigrantes españoles, así, el drama hubiera constituido un nuevo camino dramá-

tico dentro del teatro de la posguerra española, enlazando quizá, con el posible drama de los dramaturgos exiliados españoles, que, como dijimos, sus obras se sostienen en unos supuestos lejanos a la realidad y, por lo tanto, muy literarios.

La sexta y última estructura situacional de este segundo acto, la marca la entrada de todos los hombres, de todos los amigos que estaban celebrando la fiesta, buscando cajones y tablas para encender una hoguera. Aquí se producen dos rompimientos de la situación que, quizá, sean lo peor de la obra: el Márquez se esconde detrás de unas cortinas, como en una mala escena de vodevil, mientras los hombres salen y entran por cajones y tablas y cuando "el Márquez se dispone a salir, entran el González y el Tralla que tampoco reparan en él". "La escena se llena de resplandor rojo". El González dirá: "Todo el pueblo está de color rojo. Así como los hombres de allá". Y en su borrachera quiere arrojar a la vieja francesa al fuego, de burla o de veras, como símbolo de la humillación que Francia le hizo pasar y encontrándose después con el escondido vodevilesco del Márquez. El González, en su euforia, se abraza al Márquez, mientras los demás rompen en carcajadas. Para rematar la mala situación, el González dice: "Tú te vienes con nosotros a España. A trabajar en la aceituna" "Porque tú eres mi hermano".

"(La Matilde se persigna horrorizada. Resplandor de hoguera. Cohetes, alborozos)". Como vemos, la obra se le fue de la mano a Rodríguez Méndez, sobre todo, en los momentos finales tan desvaídos, tan ingenuos, tan sin fuerza.

ACTO TERCERO

El acto tercero, en cambio, suena todo él a verdad, dentro del drama pasional de los personajes. Drama pasional que arranca de

un fondo de desgracia política española: el tener que emigrar para vivir. Las líneas estructurales son muy válidas. No se quiebran en ningún momento y no hay altibajos. La línea social se ve clarísima y el lenguaje -pese a lo que dice Ricardo Salvat en el artículo citado- sigue siendo naturalista con abundantes frases y palabras que revelan la manera de hablar del sur de España, como "él si puede venir con una tajada de caballo", "¿es que te dura todavía la trompa?", "no estoy pa cháchara", etc.

El tercer acto tiene seis estructuras situacionales, íntimamente mezcladas, con ese todo indivisible que da el arte, y hasta se desprende el horror y la piedad aristotélicas, con una clara catarsis que nos lleva a un remordimiento de conciencia al poder contemplar el cuadro de horrores al que han sido conducidos los emigrantes españoles.

Empieza la primera situación al otro día por la mañana temprano. Está lloviendo. Quizá el clima influya en el carácter de los personajes. Clima que no les hace estar alegres por su regreso a España. También todo lo ocurrido la noche antes en la fiesta, junto a la mañana de lluvia, haya logrado quitar de golpe, la alegría dramática de los personajes que dejan las tierras de Francia para coger el tren correo que los llevará a tierras españolas. Lo cierto es que todos se levantan malhumorados, preparando bultos y maletas para coger el tren. Empiezan con ilusiones acerca de como van a continuar la vida, después de los buenos resultados económicos que la vendimia de Francia les dió. El Gonzálo piensa y dice: "Ahora, si se da bien la aceituna por allá abajo, ¿sabes lo que voy ha hacer?. Voy a ver si puedo comprar la punta de olivos de Contreras" "En sabiéndose administrar, fenómeno. No tienes que estar bajo nadie, ni ir de un sitio a otro como los gitanos". También sigue con su obsesión de celos por la Candelas:

"Digo que ahora en cuanto lleguemos, me meto entre cuatro paredes, te tapio la puerta, fíjate, y no te ve ni Dios". La Candelas lo echará en cara que ella no quería ir a la vendimia: "Fuiste tú el que te empeñaste". Demostrando un mayor equilibrio que su marido, ya que sabía que ir a la vendimia era encontrarse con el Márquez y nadie sería, entonces, dueño de sus actos. Hay, a continuación, una pequeña discusión entre los matrimonios. La Matilde dirá: "Es que si vosotros tenéis cosas que callarse, también yo podría hablar si me diera la gana". La conciencia de la Matilde no está tranquila. Lo que revela que siempre el secreto compartido, suele llevar a la destrucción de la amistad. Si la Candelas no hubiera tenido la debilidad de confesar su amor por el Márquez...; pero se comprende esta debilidad humana. Es necesaria. Y en estas discusiones y preparamientos para salir de Francia, el González relata la odisea del emigrante que como una condena, tiene que volver a pisar, por hambre, la tierra donde emigró por primera vez: "Cuando estuvimos aquí, allá por el año treinta y nueve, cuando terminó la guerra, tú no puedes representarte aquello. Metidos en un trozo de tierra extraña y con tíos negros como la noche que te vigilaban sin parar. Ni mover un dedo podías, ni hablar con un paisano sin que te oyeran. Que te cuente el Márquez:

"EL TRALLA.- Digan lo que quieran, en esta tierra hay más libertad que allá, no te parece?.

EL GÓNZALEZ.- A mí no me lo preguntes, que yo tengo motivo lo de aquellos años."

.....

"No sé por qué vine. Para volver humillado como siempre. Siempre vuelve uno humillao de todos los sitios, pa que lo sepas. (INTERRUMPE LA ENTRADA DEL CATALÁN, QUE VIENE A DESPEDIRSE).

EL TRALLA.- Y qué, Catalán, ¿no te vienes por allí?.

EL CATALÁN.- Hombre, ya que me gustaría. No creas que no tengos ganas, pero, ¿qué hago yo allí?. Aquí tengo vida y...

EL GONZÁLEZ.- La vida no la tiene uno en ninguna parte. Sobre todo nosotros, los pobres.

La tercera estructura situacional es la entrada del Márquez, que viene, quizá cinicamente, a despedirse, donde, por el diálogo se observa que el Márquez, el día anterior, dijo al Catalán que regresaba a España y ahora se arrepiente. Piensa igual que el Catalán, hasta estallar en una cínica indirecta, muy lógica, dentro de la frialdad e introversión de un carácter varonil de verdadero temple: "Y ya nos veremos, hombre, por allá abajo -dirá el Márquez-, &eh?, Candelas?. Que las promesas son promesas". Quizá esta debilidad tenga también que justificarse en un hombre de temple, como el Márquez. Lo cierto es que a partir de aquí, los nervios de todos se crispan. "(EL GONZÁLEZ TIRA LOS BULTOS. AVANZA HACIA EL MÁRQUEZ Y LE COGE DE LA PECHERA)".

"EL GONZÁLEZ.- ¿De qué promesas estás hablando?.

EL MÁRQUEZ.- De nada, hombre. Maneras de hablar que tiene uno. Si a mí no me tira nada aquello, pa que lo sepas. Porque todo, fíjate bien, todo lo que podía desear de allí, ya lo he tenido."

La situación termina en un desafío de navajas. En este desafío, el Márquez dice toda la verdad: "Tu mujer ha sido mía, pa que lo sepas. Mía durante toda la vendimia. ¿Qué te creías?. Aquí y allí. Y en todas partes, mía".

Ante la refriega, el González queda herido en el muslo por el Márquez y arrastrando por el suelo quiere matar a la Candelas, comenzando la cuarta situación estructural con la huida, por terror, de la Candelas, y de todos los demás, menos la Matilde, que se queda a socorrer al González, quien dirá estas patéticas frases: "¿Por qué pudeas aguantar hasta aquí?. ¿Por qué he tenido que caer de rodillas lleno de sangre?". Hasta la quinta y breve situación con la entrada del Tralla para llevarse a la Matilde

y al González a España, no empieza la situación a pacificarse. El Tralla dirá: "Pero ya volveremos a encontrarnos, te lo juro. Nos encontraremos unos a otros, te lo juro. Un día u otro estaremos otra vez con la navaja en la mano".

La situación nos conduce a pensar en una guerra civil no terminada, en un no querer unirnos nunca, en un no comprendernos nunca. El drama queda abierto en una angustiosa interrogante. De su catarsis se desprende una petición de paz y amor para nuestros semejantes y para nosotros mismos.

La última y brevísima situación final, es la entrada de la vieja francesa, como un símbolo de degeneración, acusación y muerte lenta, pudrición del alma humana en su mayor decrepitud. Después de que todos han salido, menos la Candelas, que se queda allí arrastrada por un amor envenenado, o, tal vez, muy justo. La Candelas huye horrorizada de un lado a otro del barracón, ante la presencia de la vieja francesa, como si en esta vieja, la Candelas viera su propia imagen y destino. Entonces, la Candelas, grita: "No me dejéis aquí", mientras la vieja se dirige al rincón, donde apareció en el primer acto, para decir, escupiendo sobre el jergón: "L´Espagne".

L´Espagne, sí. La España sin solución. La España destrozada. La España desequilibrada. La España no instruida. La España no ordenada. La España no evangelizada. La España que ha olvidado a Dios y a su prójimo. Qué terrible el dolor último a que esta obra, con sus altos y bajos, nos lleva. Qué de sugerencias reveladoras de una acusación, de una petición de perdón para todos, de un arrepentirse, de un querer expiar nuestros pecados, de una llamada náufraga a Dios.

"LA BATALLA DEL VERDÚN" (1.965)

INTRODUCCIÓN

Fue estrenada en el teatro "Candilejas" de Barcelona, el 16 de Mayo de 1.965, por el grupo de Teatro Popular "La Pipironda", según el siguiente reparto:

Muchacho 1º (Jorge López).- Muchacho 2º (Antonio Luchetti).- Manuela (Isabel Martínez).- Paco (Alfredo Luchetti).- Señor Frasquito (Jesús Lizano).- Compadre 1º (Jaime Fuster).- Compadre 2º (José María Rodríguez Méndez).- Pancho (Agustín Ballester).- Chaval 1º (Ramón Teixidor).- Chaval 2º (José María Luchetti).- Angel (Jorge Teixidor).- Carmela (Elpidia Oliver).- Andrés (Florencio Clavé).- Legionario (Angel Carmona).- Escenografía: Florencio Clavé y Jorge Teixidor.- Traspunte: Francina Aloy.- Canción original de Ramón Teixidor.- Regidor: Jorge Bayona.- Dirección: Angel Carmona.

CRÍTICAS

Se publicó -única publicación hasta la fecha- el año 1.966, en la Editorial Occitania, en la colección "El sombrero de Dantón", número 14. Colección que todavía seguían dirigiendo Mercedes Lloret y Javier Fábregas. Los dibujos son de J. J. Guillén. La obra se estrenó en una sola función matinal. No fue más que un crítico a la representación,"un tal José María Junyent", "quien además nos hizo una buena crítica, ante el asombro de todos nosotros." (RODRÍGUEZ MÉNDEZ. PRÓLOGO A LA OBRA. EDITORIAL CITADA).

El año 1.968, fue José Monleón quien volvió a hablar de esta obra:

> "Es el resultado de una observación real de los personajes de carne y hueso que inspiraron sus personajes teatrales" "El sainete de Rodríguez Méndez se inscribe en la línea que va desde "HISTORIA DE UNA ESCALERA" de Buero, a la camisa de Lauro Olmo" "Es la aventura de un proletariado que llega a Barcelona en los correos ende-

luces o hace colas en la Dirección General de Seguridad para obtener su pasaporte. Son los antiguos héroes del sainete costumbrista o del drama rural, ahora con esperanza de mejorar de condición social y, en definitiva, víctimas" "Sus dramas no son pasionales ni andan ligados a viejas historias. Su problemática, por el contrario, mira hacia el futuro" (JOSÉ MONLEÓN. TAURUS EDICIONES. OBRA CITADA. PÁGINAS 46, 47, 48 y 49).

"En "LA BATALLA DEL VERDÚN",-sainete suburbial en tres estampas- Rodríguez Méndez vuelve al tipo de teatro naturalista-crítico" "Se trata, pues, del mismo tema de "LA CAMISA" de Lauro Olmo,-la emigración- sólo que centrada aquí en el interior mismo de España" "La pieza de Rodríguez Méndez rezuma también el mismo dolorido amor por la condición humana de sus personajes, aunque, a diferencia de "LA CAMISA", se nos da en ella una más escueta crónica dramática que una profundización en la condición trágica de los personajes. Aunque de forma esquemática, se nos muestra la oposición entre los viejos y los jóvenes ante una misma realidad". (RUÍZ RAMÓN. "HISTORIA DEL TEATRO ESPAÑOL". OBRA CITADA. PÁGINAS 490-491).

Nos parece muy acertado el sentido de "crónica" y de "forma esquemática".

Rodríguez Méndez clasifica, primero, a su obra, en la colección citada, como "sainete suburbial en tres estampas". El sainete, nos parece menosacertado, por parte de José Monleón, mejor dicho, la denominación de "sainete"; sainete que "se inscribe en la línea que va desde "LA HISTORIA DE UNA ESCALERA" de Buero, a "LA CAMISA" de Lauro Olmo".

Dentro de la reciente clasificación que el autor hace de sus obras, (VER DOCUMENTO ESCRITO POR EL AUTOR, Nº 8. PÁGINA 140) la incluye en el ciclo de "Epopeya y tragedia del pueblo de España entre los años 1.898 a los años 1.960". El tema que el autor le da es "El hombre como mercancía". En "Conmigo mismo" (VER REVISTA"PRIMER ACTO" Nº 175, YA CITADA), el autor no incluye la obra

entre sus preferidas. Nos dice que "EL CÍRCULO DE TIZA DE CARTAGENA", "EL VANO AYER" y "LA VENDIMIA DE FRANCIA" son variantes matizaciones:

> "Creo que cada autor tiene un grupo de obras fundamentales, en que consigue con mayor fortuna expresar su mundo y luego otra serie de obras que son aproximaciones hacia el fondo de la cuestión". El fondo de la cuestión es "la sociedad española", donde incluyo a "LA BATALLA DEL VERDÚN" "Mi teatro podría catalogarse como una serie de episodios nacionales españoles" (RODRÍGUEZ MÉNDEZ. REVISTA "PRIMER ACTO"CITADA. PÁGINAS 14 y 15).

En el prólogo a la edición de esta obra, el autor nos dice:

> "Un servidor se ha paseado muchas veces -en invierno, verano, primavera y otoño- zascandileando por ese Verdún y alternando con sus pobladores. Muchas copas de moriles, muchos "calientes" y mucho quinto dam me he tenido que echar al gaznate para "diounar" un poco de la cuestión y pergeñar el sainetillo. En más de una ocasión me han ofrecido algún que otro"destajo" bueno, en empresas de confianza, que por mor de mis obligaciones tirantes a lo intolectual tuve que declinar" "Pero su estampa de trabajo, virilidad y esperanza, se me coló muy dentro y eso fue el escribir el sainete" "¡cuántos sudores en los ensayos y cuánto chillido de Carmona y cuánta zozobra en todos!. Pero la cosa salió fenómena. El público se nos entregó a la primera y recibieron el sainete con los brazos abiertos. Yo también hice mi papelito. Salió la cosa redonda. El público de la Rambla de Cataluña se identificó plenamente con los "sevillanos"del Verdún y desde entonces ha ganado muy mucho en mi estimación. Claro que aquel público, como dijo Buxó, era en realidad los charnegos de la intelectualidad". (RODRÍGUEZ MÉNDEZ. PRÓLOGO A "LA BATALLA DEL VERDÚN". EDITORIAL OCCITANIA. COLECCIÓN "EL SOMBRERO DE DANTÓN". Nº 14. BARCELONA, 1.966).

ANÁLISIS DE "LA BATALLA DEL VERDÚN"

En general la obra está bien vista por la crítica citada. Nos encontramos con otra obra naturalista, donde el naturalismo no se da con tanto desgarro y violencia como en "LA VENDIMIA DE FRANCIA", ya que los personajes acusan una variante fundamental, que, más bien, enlazan con "LOS INOCENTES DE LA MONCLOA". Esta variante consiste en el amor, la ternura y la poesía con que estos personajes están tratados.

Estoy de acuerdo con que esta obra es una especie de "crónica esquematizada", si se nos apura, sin la carne y la garra que puedan tener las crónicas testimoniales de "LA CAMISA" de Lauro Olmo, o la "HISTORIA DE UNA ESCALERA" de Antonio Buero. Pero en los tres autores: Rodríguez Méndez, Lauro Olmo y Antonio Buero, hay influencia de toda una tradición naturalista que arranca del último tercio del siglo XIX, y de autores concretos norteamericanos, como Elmer Rice, que en 1.929, estrenó su obra "STREET SCENA", conocida en España con el nombre de "LA CALLE". Estas crónicas testimoniales, más o menos esquemáticas o carneadas, han tenido un gran proceso en el teatro universal, sobre todo en el norteamericano. El premio Putlizer de 1.970, concedido al autor negro Cahrles Gordon, por su obra "There´s no place to be somebody" recoge este sentido de crónica naturalista testimonial, no exenta de una honda poesía, al igual que algunos dramas críticos sociales de Althur Miller, como "PANORAMA DESDE EL PUENTE", estrenada en 1.955, obra que se desarrolla entre obreros portuarios e inmigrantes ilegales de New-York.

Ya el espacio escénico que nos describe Rodríguez Méndez en su obra, recuerda los espacios escénicos de las obras naturalistas-críticas-sociales, que los autores norteamericanos pusieron de

moda en los años cuarenta y cincuenta. Espacios escénicos donde se recogen calles, al mismo tiempo que interiores de casas, tabernas, etc, todo en ambientes suburbiales. Pocos autores españoles se libraron de esta influencia, así Carlos Muñiz en "EL GRILLO", o yo en "COMO LAS SECAS CAÑAS DEL CAMINO", aunque el tema de mi obra vaya por otros caminos dramáticos.

ACTO PRIMERO. PRIMERO ESTAMPA.

En la primera estampa, o acto primero de "LA BATALLA DEL VERDÚN" se nos describe este escenario:

> "Un suburbio barcelonés. En la parte alta de la ciudad. Encrucijada de calles sin urbanizar. A la parte izquierda del espectador, un terraplén por el que se adivina, más que se ve, la panorámica de la ciudad que desciende a lo lejos hacia el mar. Sobre este balcón natural, se abren las puertas de un bar miserable, ante el cual una pequeña terraza improvisada, sirve para, en el buen tiempo, colocar mesas y sillas. A la derecha una casa modesta, sin fachada, de modo que se vea el interior. Habitación de dormir y comedor-cocina amueblada muy humildemente y en cuyo mobiliario se adivina el gusto pueblerino de los lugares del sur".

Al iniciarse la acción es por la mañana temprano, casi de noche. Aparecen dos muchachos que emigran del barrio del Verdún. Empieza enseguida el proceso de estructura situacional, a base de entradas y salidas de personajes, sin más riqueza dramática que la exposición de una galería de tipos con las mismas preocupaciones: la de abandonar o conquistar el barrio del Verdún. Conquistar el barrio del Verdún supone, además de tener un sitio fijo para vivir, el estar lo más cercano a la ciudad: a Barcelona, aunque a otros, como los muchachos que se van, Barcelona se les ha quedado pequeña y en ella se han sentido tan ahogados, que emigran al ex-

tranjero.

En el interior de una humilde casa, casi chavola del alegre barrio del Verdún, llamado también "El Sevillano" por la alegría que, a pesar de todo, existe, se están levantando de la cama la Manuela y el Paco, dos emigrantes andaluces, matrimonio ambos. Manuela va a la estación a esperar a sus primos, a quienes va a dar cobijo en su casa, mientras encuentran trabajo en Barcelona y pueden conquistar, al menos, un rincón para vivir en el Verdún.

El señor Frasquito abre su bar, mientras se oye el "tintineo lejano de los tranvías y las ligerísimas sirenas". La Manuela se ha ido por uno de aquellos terraplenes en busca del tren correo, en donde llegarán sus primos, los andaluces que han de llegar de un momento a otro. El desfile de tipos sigue: ahora son dos compadres obreros, que van a su trabajo. Compadres que afincados ya en el Verdún y en sus trabajos, no tienen más preocupaciones que el futbol y las quinielas y entran al bar del señor Frasquito, a tomar la primera copa del día, mientras una radio "lanza ya el primer mambo" de moda, de la mañana. Sigue la crónica ahora con el paso de dos chavales que están sin una "pela", que "leem novelas de Candel" y han visto la película de "Rufufú", y si no encuentran trabajo en Barcelona, se largarán a Francia:

"CHAVAL 1º.- Francia. Quién pudiera... En cuanto hagamos la mili y nos den el pasaporte, nos largamos. Madre, el día que pierda yo de vista este país...

CHAVAL 2º.- Si es que aquí no es uno más que un esclavo. Ya no hablo ni con mi padre, tú. Y el tío porque no llevo nada a casa, se cree que soy un gangster, tú...

CHAVAL 1º.- Si lo único que pide uno es trabajar...

Los dos compadres se van de la taberna al trabajo, y el Paco -marido de la Manuela-, se va también. Se queda el señor Frasquito con los chavales; chavales que son antecedente de la obra de

Rodríguez Méndez -que ya estudiaremos-, "LOS QUINQUIS DE MADRIZ", ya que por falta de trabajo, están a punto de caer en la delincuencia, pero el señor Frasquito les ofrece un humilde trabajo en la taberna: "Cinco duros y un paquete de ideales por barba -dirá el Chaval 2º-, esas son las conclusiones".

Los chavales se disponen a trabajar y, en estos momentos, entran los primos de la Manuela:-

> "(Se oye la bocina y un frenaza de un auto, que se supone se ha detenido bajo el barranco. Voces imprecisas, barullo. Portazos y despedidas. A poco aparece por el borde del barranco una tropilla de miserables compuesta por la siguientes personas: la Manuela que viene sofocada con una cesta tamaña en una mano y un par de pollos en la otra; una muchacha jovencísima de unos diecinueve años; la Carmela, prima de la Manuela, muy acicaladita también con cestas y una bacalada debajo del brazo. El Andrés, marido de la Carmela, mozo recién terminada la "mili" con una enorme maleta al hombro. Y el Angel, hermano del Andrés, más o menos de su misma edad, con un enorme lío al hombro, formado por un maletón y un bulto de mantas y colchones)".

El Chaval 2º dirá: "Vaya un safari".

Se observa en esta frase el sentido del humor trágico en la obra de Rodríguez Méndez. Un humor trágico que se prodigará bastante a lo largo de sus obras.

Van tomando posesión en casa de la Manuela, como cada cual puede, y ya la Manuela, da la primera nota de pobre e inocente ser del teatro de Rodríguez Méndez; nota llena de un trasfondo de ternura y poesía: "Desde aquí se ve toa Barcelona -dirá-, por la noche es mu majo de ver", y un trasfondo, a su vez, de amor por la ciudad que le está dando el pan de cada día, conquista que para ellos es motivo de agradecimiento hacia la ciudad catalana. Después

de tomar posesión de la casa, la Manuela se lleva a la Carmela para enseñarle donde está la fuente -la casa no tiene agua- y los dos hermanos, el Angel y el Andrés hablan de buscar trabajo y casa, más de las cartas de recomendación que trae el Angel:

"ANGEL.- Esta tarde empiezo a buscar trabajo. ¿Dónde pusiste las cartas?.

ANDRÉS.- No corras tanto. Ahora descansa. (SE INCORPORA UN POCO Y ENCHUFA LA RADIO. SUENA UN MAMBO).

ANGEL.- !Mambooo!.

ANDRÉS.- (VOLVIENDO A LA TRANQUILIDAD) Sí, hombre, sí. Calma, hombre, sobre todo, calma.

ANGEL.- La Manolilla es bien buena.

ANDRÉS.- Un pedazo de pan.

ANGEL.- Si fuera verdad eso de que podemos ganar cien duros a la semana...

ANDRÉS.- Y más, también.

ANGEL.- Enseguida llamaba a mi chavala y nos casábamos.

ANDRÉS.- No vayas tan de prisa...

ANGEL.- Y a buscarme un rinconcito por ahí... Que aquí no vamos a poder estar mucho tiempo, tú...

ANDRÉS.- Todo el que haga falta.

ANGEL.- Que te crees tú eso... El Paco y la Manoli son bien buenos, pero no creas que nos van a aguantar mucho tiempo...

Y sigue el agradecimiento, de pobres seres, hacia la tierra donde han llegado: "Donde esté Barcelona, que se quite todo. Esta es nuestra tierra y no aquella", dirá el Angel. El hermano contesta: "Tú lo que harás es no dar golpe aquí, como allí, como si no te conociera" "Yo vengo de la mili con el permiso de conducir y tú más cateto que cuando te fuiste".

Vuelven la Manuela y la Carmela. Entre los cuatro van deshaciendo los bultos y preparando las camas. El Angel insiste: "Traigo unas cartas de recomendación que me dió mi teniente para un amigo suyo que tiene una fábrica". Después de ir acondicionando todo, como inocentes animales, beben y comen, soñando en la posible batalla

de encontrar casa y trabajo.

ACTO SEGUNDO. ESTAMPA SEGUNDA.

En la estampa segunda, o acto segundo, ya estamos en verano. "Rotunda mañana de sol veraniego". Acciones simultáneas, siempre cronicales, tienen lugar en la calle, (En la terraza del bar de Frasquito) y dentro de la casa de la Manuela y el Paco).

En el trasiego de entradas y salidas vemos ahora a un nuevo personaje: "sentado en una mesa, delante de un quinto de cerveza, un muchacho moreno y patilludo, contempla ensimismado la lejanía de la ciudad". En la puerta del bar del señor Frasquito, uno de los chavales: "provisto de pincel y pintura, pinta en el cristal de la taberna, las siguientes frases: "Tapas variadas, cerveza dam, boquerones, etc". Dentro de la casa se empieza a observar que la Manuela ya está harta de sus huéspedes: "Qué leonera, madre de Dios, cuánta porquería" "Qué harta estoy". La Manuela, que está de malas, ha salido con un cubo y en chanclas de la casa, mientras la Carmela y el Angel -que estaba dormido- se han quedado dentro. El Angel aún no encontró trabajo y ésto desespera a todos. La Carmela dirá: "Vamos, que se dice pronto, cuatro meses y medio y todavía sin encontrar trabajo fijo". Y mientras los dos se quedan solos, descubrimos un inocente amor del Angel por su cuñada la Carmela. La Carmela lo rechaza, regañándole como una madre y amenazando con tirarle una plancha a la cabeza.

Cuando el Angel se levanta, quizá con la convención de que pasará otro día más y no encontrará trabajo, se va a la terraza de la taberna del señor Frasquito y se hace amigo del nuevo personaje que allí estaba sentado: el Legionario. La vida militar de Rodríguez Méndez se pone de manifiesto una vez más en boca del legionario y el Angel, que hablan de Melilla y de las islas Chafa-

rinas. El chaval de la taberna observa con curiosidad y alegría que el legionario se va a reenganchar, como mágica suerte de su existencia y cuenta, lo que para los demás, es un don del cielo: "Tengo un mes de permiso. Pero en Barcelona me estaré una sema-- na. Luego me voy a Cartagena", y el chaval le dirá: "Y eso que tú estabas bien aquí. ¿Cuánto sacabas de limpiabotas?". Y siguen soñando con irse a Francia, sobre todo el chaval, ante la vida de aventura maravillosa de su amigo el legionario.

"LEGIONARIO.- No me sé explicar... Antes se iban al tercio los hombres desesperaos de la vida... Y eran hom-- bres, ¿no?. Ahora ya no hay hombres desesperaos.

CHAVAL 1º.- Hay que ver las vueltas que da el mundo.

ANGEL.- Ahora la solera del ejército son los paracaidis-- tas.

LEGIONARIO.- Los paras?. Si esos son todos de Acción Ca-- tólica."

Han llegado el Andrés y el Paco "muy aburguesados y muy circuns-- pectos, se han sentado en una mesa cercana a la de los granujas, después de haber descubierto al Angel". Los tres granujas se van a otra tasca, y el Andrés habla al Paco, mal de su hermano: "¿Qué juventud ni qué narices?. Un sinvergüenza que quiere vivir a cos-- ta de los demás, y encima, camelándome a la Carmela... Que no se ponga delante de mi vista. Eso es lo que hace falta". Toda la con-- versación del Paco y el Andrés es en contra del Angel y de una ju-- ventud que no quiere y no sabe trabajar.

La estructura situacional sigue sim interrupción en su trayecto-- ria cronical, sin más ni más, sencillísima, sin gran interés dra-- mático, pero sí vital, de unos seres que pasan por la vida sin pe-- na ni gloria, y sin grandes acontecimientos que contar. "La Carme-- la y la Manuela han salido a comprar vino a la tasca y de paso a dar una vuelta por el barrio". Los matrimonios se encuentran en

la terraza del bar y se refleja, sobre todo en la Carmela y en el Andrés la angustia de sentirse huéspedes de sus primos, por el hecho de que toda su conquista no ha sido tan fácil; conquista del ¿Verdún, cosa que reafirman el matrimonio Paco-Manuela, cuando los primos se van de la terraza:

"PACO.- Tú tienes la culpa, que fuiste tú quien los trajiste."

Mientras el otro matrimonio estalla en una inocente y angustiosa pelea, dentro de la casa, debida a la situación de seres sin hogar, de seres que no pueden conseguir un hogar propio. Y mientras dura la pelea, la Manuela dirá al Paco: "Que se maten, te digo. ¿No ves que es que están hartos de nosotros?", y más adelante:

"ANDRÉS.- Mira que hasta el domingo estoy haciendo servicio para que no le falte nada..., y procurando no molestaros a vosotros que no sé cómo tenéis tanta paciencia..., y que además no sé qué hacer con ella y ella sin mirarme siquiera, que...

.....

Barcelona, Barcelona...., aquí lo que sois todos es unos desgraciaos que os han vuelto maricas con tanta estupidez... Me cachi en mi negra suerte... En qué mala hora vine yo a esta tierra... Que estoy de los catalanes hasta los cataplines y de vosotros, que sois peores que ellos, porque os habéis hecho peores que ellos..."

Estando en esta situación tan sencilla y humana, llegan a la taberna del señor Frasquito "los tres guajas compadreados: el legionario, el Angel y el chaval 1º, cogidos del brazo, cantando "El novio de la muerte". El Andrés paga su furia, llegando a la taberna y abriéndole la cabeza de un botellazo a su hermano Angel, demostrando con ello la angustia trágica del emigrante, que está viviendo en casa y tierra ajena, sin horizontes próximos que le traigan una poca de paz y un poco de consuelo.

ACTO TERCERO. ESTAMPA TERCERA.

En la estampa tercera, o acto tercero, atardece en un tibio otoño. "Se oyen chillidos de pájaros y tintineos de tranvías" "Se oye el frenazo de un auto en la parte del terraplén y, a poco, aparecen el Andrés y la Carmela".

El matrimonio Andrés-Carmela han logrado conquistar el Verdún y afincarse en la ciudad: tienen ya su hogar y su hijito y vienen a merendar a casa de la Manuela y el Paco. Todo lo ha conseguido el Andrés por el procedimiento del pluriempleo: "Acaba uno rendido -nos dirá-. Doce horas. Luego de estar dándole a la manivela del tranvía, a echar mano al volante para llevar los muebles por ahí... Y a cargarse los armarios a las espaldas..., y venga subir escaleras". Así, trabajando doce horas diarias, ha conseguido el Paco ir conquistando la ciudad, dentro de las posibilidades con que un pobre ser, puede conquistarla. Y mientras toman el chocolate, la situación estructural de crónica testimonial, sigue su curso, con la mayor sencillez y ternura íntima por parte del autor.

"(POR EL TERRAPLÉN, YA CASI OSCURECIDO, SUBEN TRES HOMBRES. SON EL ANGEL, EL CHAVAL 1º Y EL CHAVAL 2º. LOS TRES VISTEN TRAJE DE FAENA Y LLEVAN SU SAQUILLO O SU CARTERA ENVUELTA EN PAPEL DE PERIÓDICO. SE LES NOTA AIRE DE CANSANCIO Y FATIGA)".

El Angel, desde la noche del botellazo, no ha querido saber más de su familia. No sabemos ahora donde vive, en donde trabaja y a donde irá, convirtiéndose en un personaje poético, por su propio desconcierto y aventura. Y lo compadecemos y lo amamos, por parecerse a tantos conocidos como él. Los chavales que vienen con el Angel, llegan hablando del deseo de correr mundo, de huir del Verdún y de España, en cambio, el Angel, matiza más

su honda poesía, que lo aparta de un naturalismo crudo: "prefiero lo malo conocido, que lo bueno por conocer". "Mira, ya se encienden las luces. Así da gusto ver Barcelona. Este es el barrio más bonito de Barcelona". "Mira, aquellas luces son las de Horta, aquellas las del Carmelo. Más allá Pedralbes, Coll-Blanch, Casa Antúnez... Los barrios alegres". "Sí, sí que bajaremos un día a la ciudad. La conquistaremos, le llevaremos nuestra alegría".

No pueden revelar estas frases del Angel mayor sobrecogimiento emocional, en pro de un personaje inocente, que se conforma con poco, y que ama a la ciudad que ese "poco" le va dando, hasta querer llevarle la alegría que él tiene y que, tal vez, la ciudad no tenga. Por todo ésto, el personaje se nos hace doblemente hermoso y lejano al naturalismo. Y es que, en esta obra de Rodríguez Méndez, no con tanta intensidad como en otras, entramos en horizontes puramente artísticos, dentro del carácter de crónica-testimonial de la obra.

Y aunque el Paco y la Manuela quieren hacer entrar a la casa al Angel, e invitarlo, junto con sus hermanos, el Angel no lo consiente. Antes, le habrá dicho a los chavales: "Dios mío, qué bonita está la Carmela". Y el Angel seguirá su vida solitario después de haber mirado con ese amor puro a la Carmela. En cambio, su hermano Andrés, seguirá en el enfado: "Barcelona es para los hombres -dirá-. Hay que luchar. Aquí no hay hermanos, ni sobrinos ni tíos". "No sé qué tiene la juventud, no sé".

Mientras se despide la visita, la Manuela dice: "Ya volverá el Angel. ¿Qué va a hacer un chico solo?. Y se casará pronto. Ya verás". La Carmela antes de irse de la casa, tendrá el mismo encuentro con las luces de la ciudad, que ya tuvo el Angel. Y su marido dirá con un agradecimiento humanísimo y conmovedor: "Ya no saldremos nunca más de Barcelona. Nos hemos hecho un hueco", y descienden lentamente por el terraplén que va a la ciudad.

La obra termina como empezó: sin principio ni fin, como la gran narrativa barojiana. En la obra no pasa nada. Da la impresión de que ni es teatral. Los personajes se conforman con lo poco que consiguen. No se rebelan en contra de unas circunstancias adversas. Estos personajes acusan una de las mejores constantes del teatro de Rodríguez Méndez: la inocencia, el sentido moralizador y la humildad de conformarse con lo poco que la vida les pueda dar. Creo que la obra se aparta del simple sainete y del crudo naturalismo, para darnos una crónica testimonial con suaves alientos poéticos, con un lenguaje tan sencillo y tan llano, como la propia obra.

"HISTORIA DE UNOS CUANTOS" (1.975)

INTRODUCCIÓN

Desde 1.966 en que Rodríguez Méndez estrena dos obras menores, que estudiaremos en el capítulo IV -"EL VANO AYER", estrenada en el teatro "Lope de Vega" de Valladolid, el día 29 de Octubre, de este mismo año, y el "GHETTO O LA IRRESISTIBLE ASCENSIÓN DE MANUEL CONTRERAS", estrenada en el Instituto francés de Barcelona, el día 15 de Diciembre, ambas obras en una sola función- no vuelve a estrenar, una obra fundamental, hasta el 12 de Abril de 1.975 en la cátedra "Juan del Enzina" de la Universidad de Salamanca. Han pasado nueve años y, como es natural, el autor ha evolucionado y se encuentra en plena madurez creativa.

EVOLUCIÓN Y CRÍTICAS

Creemos que la evolución de Rodríguez Méndez, empezó con "BODAS QUE FUERON FAMOSAS DEL PINGAJO Y LA FANDANGA" escrita el año 1.96[illegible] A partir de esta fecha empezaron a surgir sus mejores obras y a marcar una evolución que ha hecho decir a Francisco Nieva, con motivo del citado estreno de "HISTORIA DE UNOS CUANTOS":

> "La comedia de Rodríguez Méndez, puesta en pie, actuada y dicha sobre un escenario, revela una de esa obras que, junto a otras del mismo autor y algunas más, debidas a un grupo -no sabemos si reducido- de dramaturgos silenciosos y silenciados, los cuales sientan materialmente las bases del nuevo teatro español. Un teatro que yo llamaría de "la continuación". La restauración de un teatro autónomo, de una escena propia en color y sabor. Un teatro de conciencia española capaz de bucear en la entraña y la maraña de la vida y del espíritu de una sociedad". (FRANCISCO NIEVA. DIARIO "INFORMACIONES". MADRID, 14-4-1.975).

> "El acontecimiento se insertaba en el teatro español de nuestros días con un grito de los autores marginados, algo así como un pronunciamiento pacífico de quienes han escrito contemporáneamente los

textos españoles de mayor dignidad" (JOSÉ MONLEÓN. REVISTA TRIUNFO. 26-4-1.975. ARTÍCULO "HISTORIA DE UNOS CUANTOS", OTRO GRITO DEL TEATRO ESPAÑOL").

"Francisco Nieva, Martín Recuerda, Rodríguez Méndez y Jesús Campos se han reunido en Granada para clausurar el curso del Gabinete Teatral de la Universidad. El tema general de las jornadas ha sido, lógicamente, el del teatro silenciado español de nuestros días" "En números anteriores comentamos el estreno de "HISTORIA DE UNOS CUANTOS" de Rodríguez Méndez, en el Aula "Juan del Enzina" de Salamanca, y el sentido de esta relación entre la Universidad española y nuestro mejor teatro contemporáneo" (JOSÉ MONLEÓN. REVISTA "TRIUNFO". 10-5-1.975. ARTÍCULO TITULADO "CLAUSURA DEL GABINETE DE TEATRO").

Por lo que vamos viendo en el trasfondo de las voces más jóvenes y audaces del teatro español de nuestros días, ya se pone de manifiesto en qué consiste la evolución del teatro de Rodríguez Méndez, catalogado por la élite del intelectualismo teatral como "el nuevo teatro español". Ya han llegado nuevos apelativos para este teatro, tales "teatro silencioso o silenciado", "teatro de la continuación", "teatro de conciencia española", etc. Nada extraño, porque desde que empezó Rodríguez Méndez a escribir, y con él, sus compañeros de generación, se estaba consciente de este teatro, que ya estaba implícito en las primeras obras, y que a partir de los últimos años del sesenta, ya empezó a dar sus frutos y a deshacer tanta mixtificación como, desgraciadamente, se nos venía encima. Mixtificaciones manejadas por intereses políticos y críticos.

Las características que podemos ver en esta evolución son:
1ª.- Una tendencia a un teatro narrativo, de amplias acotaciones y gran cantidad de personajes, aproximándose a la novela;
2ª.- Un realismo rico y múltiple en matices, enraizando con amplios horizontes espirituales, donde encontramos superación y juicios peculiares del sentido de lo ético, lo social, lo político, lo religioso, etc, todo en perfecta unión hacia el logro

de unas estructuras de gran equilibrio y belleza; 3º.- Los caracteres se enriquecen y se redondean, envueltos, en la mayoría de estas obras, en un humor trágico, propio de la madurez que da el arte; 4º.- El lenguaje también se enriquece. Este enriquecimiento lo marcan el descubrimiento de los autores populares españoles de los siglos XVIII, XIX y principios del XX, tales como don Ramón de la Cruz, Ricardo de la Vega, o Felipe Pérez y González -los artículos y ensayos que conocemos de Rodríguez Méndez donde muestra su admiración por estos autores, empiezan a escribirse hacia el año 1.965, aunque se publiquen en años posteriores- además de la entrada de los dialectos españoles en estas obras, unidos al conocimiento anterior que Rodríguez Méndez tenía no sólo de los clásicos, sino también de don Benito Pérez Galdós y de los autores de la generación del 98; 5º.- El estilo camina al mismo ritmo del lenguaje. Adquiere una seguridad, grafismo y belleza poco común, sobre todo en las extensas acotaciones, casi siempre funcionales dramaticamente, con escenas sin palabras, pero con acción, que enlazan con lo chaplinesco, de tanta eficacia en nuestro tiempo, entrando en un teatro que está dentro de la línea más avanzada de nuestra época.

El haberse estrenado "HISTORIA DE UNOS CUANTOS" es lo que nos obliga a seguir la continuidad del análisis de las obras fundamentales de Rodríguez Méndez.

ANTECEDENTES LITERARIOS

El año 1.972, Rodríguez Méndez publica en Ediciones "Península", Barcelona, una recopilación de todos sus mejores artículos publicados durante años en el diario "Noticiero Universal", de Barcelona, con el título de "COMENTARIOS IMPERTINENTES SOBRE EL TEATRO ESPAÑOL". Los tres primeros artículos del libro están dedicados

a su admiración por las obras de los autores de "El Género Chico". Recientes conversaciones mantenidas con el autor nos afirman que este descubrimiento y admiración empezó hacia los años 1.964-65, fecha en que escribe "BODAS QUE FUERON FAMOSAS DEL PINGAJO Y LA FANDANGA":

> "Ricardo de la Vega, el gran dramaturgo popular del siglo XIX, el maestro del género chico, el maestro de Arniches y de todos los que han venido detrás (hasta Valle Inclán bebió algo en sus fuentes), es hoy por hoy, fuera de su famosa obra musicada por Brotón, prácticamente un desconocido".
>
> "Ricardo de la Vega, estragado de retóricas academicistas neoclásicas y de nubarrones líricos románticos, tuvo a bien entregarse a las alegrías y a las penas del pueblo, que "también tenía su corazoncito". Modestamente, sin sentido redentorista alguno, sin carácter mesiánico, siguiendo las huellas de don Ramón de la Cruz, se dedicó sencillamente a hablar, reir y llorar con el pueblo. El triunfo lo consiguió con "LA VERBENA DE LA PALOMA", que Ortega y Gasset calificaría de obra genial, con toda la razón del mundo".
>
> "A través de estos frescos populares se advierte, lejanamente, toda la tragedia del 98 con un pueblo que había perdido totalmente la confianza en sus gobernantes y se entregaba al vino, a la juerga, la bronca y la fiesta taurina".
>
> "Pero, aparte de este importante valor histórico, hay que saborear el lenguaje riquísimo de este teatro, lenguaje sencillo, tomado de los mismos labios de los personajes de carne y hueso".
>
> "Ricardo de la Vega representa esa corriente subterránea que por debajo de la retórica academicista sigue emanando desde los tiempos de LA CELESTINA". (RODRÍGUEZ MÉNDEZ. ARTÍCULO "EL TEATRO DE RICARDO DE LA VEGA". PÁGINAS 11, 12, 13 y 14. DEL LIBRO "COMENTARIOS IMPERTINENTES SOBRE EL TEATRO ESPAÑOL". OBRA CITADA).
>
> "Lo que le dió validez al "género chico" fue su carácter no intelectual" "Desde el año 1.875 aproximadamente hasta casi 1.936 se produce una corriente

> teatral ligera, desenfadada, despreocupada de los grandes problemas que tiene como única finalidad divertir y reflejar la vida nacional popular" "Los autores del género chico comprendieron perfectamente que a ese pueblo no se le podía ir con solemnidades, que, por otra parte, se prodigaban diariamente en los titulares de la prensa -desde las apariciones de la "Chata" precedida de "bandera y música" hasta las noticias de las grandes victorias de nuestras tropas en la Manigua,- comprendieron también aquellos autores que el pueblo no deseaba "lecciones", que estaba harto de ellas, pues ya había recibido muchas, desde las lecciones de los "ilustrados" a las que entonces, por la Restauración, los krausistas iban endilgándoles" "Los pequeños libretos de los sainetes, de las zarzuelas cómicas, de los juguetes cómicos, están plagados de ironía, de sutilezas, de burlas dirigidas a los grandes temas nacionales" (RODRÍGUEZ MÉNDEZ. ARTÍCULO "APROXIMACIÓN AL GÉNERO CHICO". PÁGINAS 15, 16, 17 y 18, DEL LIBRO ANTERIORMENTE CITADO).

Pero será en el año 1.971, también en Ediciones "Península", cuando Rodríguez Méndez publica uno de sus mejores libros de ensayos, base de "HISTORIA DE UNOS CUANTOS". Este libro se titula "ENSAYO SOBRE EL MACHISMO ESPAÑOL". Está dividido en cuatro partes, con un prólogo y un epílogo. En la primera parte trata del machismo trágico del Escarramán (siglo XVII); en la segunda parte trata del machismo alegre de "EL Manolo" (siglo XVIII); en la tercera parte trata del machismo reformista del "Julián" (siglo XIX); y en la cuarta parte trata del machismo social del "Pichi" (siglo XX). El epílogo trata del "Triunfo del play-boy", y en el prólogo, de la interpretación de algunos mitos literarios populares. En la parte tercera, Rodríguez Méndez compara los tres tipos primeros:

> "El Julián tiene algo de oscuro, de pobre hombre, es natural que temamos por su futuro y que sus impulsos políticos le lleven a la más absoluta reacción. La chata y pobre vida de la Restauración, con su retórica oficial y su pompa discursiva -comparable en cierto modo con la época del Manolo- envuelven al Julián en un clima de desesperanza y

> frustración. El Julián ya no puede reaccionar con aquella alegría desenfrenada del Manolo, o con la combatividad agresiva y trágica del Escarramán, porque, repetimos, ya no es un elemento solo, sino que está inserto en una organización colectiva". (RODRÍGUEZ MÉNDEZ. "ENSAYO SOBRE EL MACHISMO ESPAÑOL". CAPÍTULO III. OBRA CITADA).

En todo este libro, encontramos las fuentes estéticas de "HISTORIA DE UNOS CUANTOS", escrita el mismo año que este libro, o sea, en 1.971. Así nos encontramos, en la segunda parte del libro, la base de la evolución del lenguaje de Rodríguez Méndez; base que se va a realizar en la obra "HISTORIA DE UNOS CUANTOS":

> "El Manolo utiliza el lenguaje castellano adaptándolo a la chulería desgarrada. Empieza aquí a hablarse ese lenguaje cortado, sincopado, espeso, que se contrapone a veces con periodos ampulosos que imitan burlescamente el lenguaje de los académicos. Es el lenguaje del bajo pueblo de Madrid, que llegará a tipificarse y a amanerarse al final del siglo XIX. El pueblo hace una doble operación: acomodar el lenguaje a su ritmo nervioso y vital y alargarlo en los momentos solemnes, para imitar a los informadores forenses. El resultado es una maravilla" "Es el lenguaje llano de chaspeantes sinónimos, de giros inesperados, de adjetivos rimbombantes para calificar cosas cuotidianas" (RODRÍGUEZ MÉNDEZ. ARTÍCULO "MENTALIDAD DEL MANOLO". PÁGINA 68. "ENSAYO SOBRE EL MACHISMO ESPAÑOL". OBRA CITADA).

> "Como la palabra "Escarramán", el nombre del Manolo servirá para definir genéricamente todo un tipo popular: el majo, el flamenco y el alegre y verbenero hombre del pueblo de Madrid del último tercio del siglo XVIII" "La preponderancia de los valores puramente vitales sobre los espirituales" "El Manolo representa, pues, el momento en que el pueblo adquiere una total conciencia de su hombría" "Para el Manolo su gente, los compadres de la taberna, los ociosos de la plazuela y sus compañeros, los forzados africanos, son infinitamente superiores a los que gobiernan y a los que mandan en virtud de los privilegios y el dinero" "El Manolo, en suma, es el hombre que inicia ya la era contemporánea del pueblo" (RODRÍGUEZ MÉNDEZ. "EL MANOLO ARQUETIPO DEL PUEBLO" DE "ENSAYO SOBRE EL MACHISMO ESPAÑOL". PÁGINAS 84, 85, 86 y 87. OBRA CITADA).

de mayor interés para nosotros son los capítulos dedicados al Julián y al Pichi.

El capítulo de la parte tercera, o sea, el titulado "EL MACHISMO REFORMISTA DEL JULIÁN", está dividido en ocho estudios: 1º.- Un modesto personaje del 98; 2º.- El tema de España; 3º.- También la gente del pueblo tiene su corazoncito; 4º.- ¿Quién es el Julián; 5º.- La cuestión social; 6º.- La mentalidad krausista; 7º.- ¿Una caricatura?; 8º.- El Julián y el pueblo.

De ellos entresacamos las notas siguientes, por lo que siginifican de luz para la creación de uno de los personajes fundamentales de esta obra, como es el Julián.

> "El Julián es "un honrao cajista, que gana cuatro pesetas y no debe na" "que anduvo preocupado entre los sinsabores de nuestro desastre colonial y los errores de ese periodo político que conocemos con el nombre de Restauración" "El Julián está arrancado de la realidad" "Bajo el arquetipo julianesco, vemos nosotros rebullir a todo un pueblo". (RODRÍGUEZ MÉNDEZ. ESTUDIO I. CAPÍTULO TERCERO. PÁGINAS 91-92. "ENSAYO SOBRE EL MACHISMO ESPAÑOL. OBRA CITADA).

> "No nos resultará difícil imaginar la vida del Julián. A sus veintitantos años de edad ha tomado parte en dolorosas experiencias. La segunda guerra carlista. Probablemente asistió a los años de hambre y cóleras. Al terrible fantasma del paro obrero, a los conatos impontentes del movimiento de solidaridad. Y sobre todo, a la terrible y constante vivencia de aquello que se definía "como "Cuba", "Felipinas", y "Melilla", tres nombres que se pronunciaban en el barrio constantemente y que suponían dolor y sangre". "El naciente Partido Socialista Español se reclutó entre el gremio de la imprenta, entre otros" "Para colmo, tiene a su lado a la señá Rita. Esta señá Rita nos hace pensar. ¿Por qué invoca continuamente a la madre del Julián?. ¿No será que ella es la madre del Julián?".

"Así es que este Julián, hijo de madre soltera y padre desconocido, miembro del partido socialista, adicto a Frascuelo y discutidor de Lagartijo, tururato por las gachíos; su socialismo irá evolucionando, hasta establecerse con imprenta propia y convertirse en patrón" "Puede que terminara sus años siendo uno de los propagadores del desarrollo económico de España, olvidando sus viejos ideales" (RODRÍGUEZ MÉNDEZ. ESTUDIO IV. CAPÍTULO III. PÁGINAS 104, 105, 106, 107. OBRA CITADA ANTERIORMENTE).

La cuarta parte, o sea "EL MACHISMO SOCIAL DEL PICHI" también tiene gran interés para el estudio de la obra "HISTORIA DE UNOS CUANTOS". Esta parte está dividida en siete estudios. De ellos entresacamos las notas que más nos interesan:

"Recién estrenada la República. En un teatro de los barrios bajos madrileños, el teatro "Pavón", situado a la entrada de la calle de Embajadores y al pie de la cabeza del Rastro -barrio entrañable del Manolo y del Julián y de la mayor parte del censo humano de Arniches- se estrena una revista musical que lleva por título "LAS LEANDRAS". El libreto está firmado por José Muñoz Román y la música es del compositor de moda, Francisco Alonso, que junto con el maestro Guerrero monopolizan prácticamente la música ligera del país" "El chotis que recorrerá España entera y se convertirá en el símbolo de los años republicanos, se titula "Pichi". "El Pichi era el chulo que castiga -del Portillo a la Arganzuela-, es decir, un descendiente del Manolo y del Julián" "El Pichi se convirtió, en suma, en un personaje celebérrimo, y por un tiempo fue tan genérico como el nombre del Escarramán o del Manolo. El Pichi, en medio de la euforia republicana, campeaba por las calles en letreros y se codeaba en cartel con nombres de tanto rumbo como Manuel Azaña, José María Gil Robles, Largo Caballero, etc" "Tras el Pichi no hay nada. Madrid se empieza a poblar de automóviles, de bares americanos, la música se sincopa y las mujeres se rebelan contra el yugo del matrimonio" "El Pichi tendrá que coger un día no muy lejano el fusil y largarse a la sierra de Guadarrama para defender sus hechuras. Probablemente el Pichi desaparezca entre

> los azules vientres del ancho Guadarrama" (RODRÍGUEZ MÉNDEZ. CAPÍTULO IV. "EL MACHISMO SOCIAL DEL PICHI". "ENSAYO SOBRE EL MACHISMO ESPAÑOL". PÁGINAS 127-138. OBRA CITADA).

ÉPOCAS HISTÓRICAS DESDE EL 1.898 HASTA 1.940, MÁS EL AÑO 1.971.

"HISTORIA DE UNOS CUANTOS" recoge en sus diez momentos, un periodo de la Historia de España que va desde el año 1.890 al 1.940. Los personajes de esta historia dramática van a ser testigos de los principales acontecimientos de estos cincuenta años de nuestra historia. Reinaba en España el último de sus reyes, Alfonso XIII. Reinado que duró desde el 1.886 al 1.931. El último rey de España siguió la política de la Restauración, reconociendo una monarquía constitucional conservadora, con un senado y un congreso de diputados a Cortes. En 1.897, muere asesinado por un anarquista don Antonio Cánovas del Castillo, artífice de la Restauración. El anarquismo y el socialismo ganaban adeptos entre los obreros y campesinos.

> "La Restauración puso en marcha una política de apariencia liberal que resultaba fiel heredera del "despotismo ilustrado", es decir, que preconizaba un gobierno para el pueblo, aunque sin el pueblo. Era todo cuestión de camarillas en lo urbano y/do caciquismo en lo rural" (Estas ideas serán base también para la obra inédita de Rodríguez Méndez "LA MANO NEGRA")
> "De la Restauración, en realidad, le llegaban al pueblo coletazos trágicos: los hijos tenían que ir a Ultramar para defender la colonias, la carestía, las dificultades ímprobas para ir sobreviviendo". (RODRÍGUEZ MÉNDEZ. ARTÍCULO "APROXIMACIÓN AL GÉNERO CHICO". PÁGINAS 16 y 17. "COMENTARIOS IMPERTINENTES SOBRE EL TEATRO ESPAÑOL". OBRA CITADA).

El sistema de enseñanza no había mejorado desde los tiempos de Fernando VII que se calculaba que más de la mitad de los españoles no sabían leer ni escribir. La enseñanza pública se abandonaba y la privada estaba en manos de las órdenes religiosas. Fran-

cisco Giner de los Rios, había fundado en 1.876 la Institución Libre de Enseñanza, con independencia del Estado y de la Iglesia.

> "Sabemos que el krausismo había sido introducido en España por el viejo liberal Sanz del Rio quien lo había tomado del filósofo alemán Krause, panteista" "Esta Institución Libre de Enseñanza basaba sus doctrinas en el panteismo krausista para oponerlo a la doctrina de la Iglesia de Roma. Era un culto a la naturaleza, a la libertad, a la honradez, al civismo, a la higiene, etc" "La Institución Libre era una organización educativa que tenía por finalidad formar a las minorías, que luego habrían de influir en el bajo pueblo" "Los maestros de las escuelas rurales recogieron las migajas del reformismo krausista con el mismo fanatismo que antaño sus predecesores habían recogido las enseñanzas de la Iglesia. Los maestros primarios embutieron en las cabezas de sus discípulos la idea de que España era un país irredento, miserable, atrasado, sometido a la superstición y al fanatismo y que jamás podría ponerse al lado de paises tan avanzados como Francia, Inglaterra y Alemania" "Y así el llamado intelectual, el profesor, suplantó al militar el puesto heroico que hasta entonces había tenido" (RODRÍGUEZ MÉNDEZ, "LA MENTALIDAD KRAUSISTA". PARTE III. ESTUDIO VI."ENSAYO SOBRE EL MACHISMO ESPAÑOL". PÁGINAS 112, 113 y 114).

Hacia los años 1.890 la mentalidad del desastre colonial español estaba presente enttodo el país:

> "La chata y pobre vida de la Restauración, con su retórica oficial y su pompa discursiva, envuelven al Julián (y al hombre español en general) en un clima de desesperanza y frustración" (RODRÍGUEZ MÉNDEZ "EL JULIÁN Y EL PUEBLO". PÁGINA 121. ESTUDIO 8 DE L TERCERA PARTE DE "ENSAYO SOBRE EL MACHISMO ESPAÑOL".

> "En 1.898, España, como se sabe, pierde Cuba, Felipinas y Puerto Rico. Los más graves problemas que ocurrían en el reinado de Alfonso XIII eran la lucha entre la burguesía y el pueblo. El separatismo de Cataluña y el país Vásco y la guerra colonial de Marruecos. Pablo Iglesias, obrero linotipista de Ma-

drid,había fundado el partido socialista en 1.879 y en 1.888 la UGT -fenómenos históricos-políticos de los que ya hemos hablado anteriormente-. A su muerte en 1.925, le sucedió Francisco Largo Caballero. En 1.911 los anarquistas fundan la CNT. Dominaba especialmente en Barcelona. En 1.909 tuvo lugar "La semana trágica" de Barcelona. Rebelión del pueblo en contra de la impopular guerra colonial de Melilla".

"Para remediar estos males, el general Primo de Rivera, proclamó una dictadura militar que duró desde 1.923 al 1.930, en complicidad con el rey Alfonso XIII. El dictador suprimió la libertad de prensa, el derecho de asociación y otras licencias que afianzaban la Constitución que el rey y él habían jurado defender. Continuaba el separatismo y la lucha de clases. El ejército dejó de colaborar con el dictador. Miguel Primo de Rivera abandonó el poder y se retiró a París. El 14 de Abril de 1.931 se proclamó la Segunda República. El rey Alfonso XIII no abdicó, pero se fue de España. Con la Segunda República se establecía la separación de la Iglesia y del Estado, se concedía autonomía a las religiones, y atacaba a las órdenes religiosas católicas, se establecía la ley del divorcio. Lo más grave de todoeera que ni las izquierdas ni las derechas estaban satisfechas con el nuevo régimen. Los monárquicos y el ejército empezaron a conspirar para derrivar al régimen. Los socialistas estaban muy divididos entre ellos. Los anarquistas pedían una revolución proletaria de obreros y campesinos. El resultado fue una tensión y una violencia que se manifestó en olas de huelgas, provocaciones en las calles, crímenes políticos, quema de iglesias y conventos, etc, hasta que el 18 de Julio de 1.936, el ejército dirigido por el general Franco y apoyado por falangistas, fascistas y tradicionalistas, inició un levantamiento militar contra el gobierno de la República y empezó la guerra civil española, destierros, exilios, etc" (FRANCISCO UGARTE."PANORAMA DE LA CIVILIZACIÓN ESPAÑOLA". U.S.A 1.963. Darmaouth College).

Durante los años 1.898 al 1.940, florece la generación literaria llamada del 98. "La generación del 98 fue una milicia que combate contra todo y contra todos" "Asistimos a la liquidación de ideales" "España está vencida" (MARÍA DE MAEZTU. PRÓLOGO DE SU "ANTOLOGÍA DE LA GENERACIÓN DEL 98". AUSTRAL, 1.958).

En 1.940, cuando la Mari Pepa, protagonista de "HISTORIA DE UNOS CUANTOS", ya vieja, se queda vendiendo tabaco por las calles de Madrid, habrá vivido todos los acontecimientos históricos, políticos y sociales expuestos, propios de una España vencida.

La obra, como se ha dicho, fue escrita el año 1.971. Los años setenta parecen sembrar en España el desconcierto que marca cualquier época en declive, semejante a la anarquía, a todos los niveles sociales, que suelen preludiar los finales de una época. Por eso, Rodríguez Méndez, recurrirá, como un náufrago, a gritar en su obra "HISTORIA DE UNOS CUANTOS"; gritar como un desahogo de conciencia, para preguntarse dónde pudiera estar la salvación de esta agonía española. No sin razón, José Monleón, titula la crítica que hace en la revista "Triunfo" a "HISTORIA DE UNOS CUANTOS" "Otro grito del teatro español" ("TRIUNFO", 26-5-1.975).

ANÁLISIS DE "HISTORIA DE UNOS CUANTOS"

Estructurada la obra en diez momentos, marca una clara evolución -como hemos dicho-, riqueza de tipos y lenguaje en la trayectoria del teatro de Rodríguez Méndez. Obra que entra, por su sentido de teatro coral, de teatro "de la continuación" en las fórmulas más modernas no sólo del teatro español, sino del teatro europeo. Entra dentro de ese "pluritematismo manierista", donde, a veces, las figuras más importantes se quedan en segundo término, como dice Emilio Orozco en su obra "MANIERISMO Y BARROCO". ANAYA. 1.970. Sentido coral, pluritematismo y figuras importantes llevadas a un segundo término de la acción, que dan lugar a las corrientes dramáticas más renovadoras del momento. Visión clarísima de lo que digo, se afirma en el libro citado "MANIERISMO Y BARROCO".

PRIMER MOMENTO

El primer momento empieza el año 1.898:

> "En un barrio viejo de los madriles, una tarde colurosa de verano, un hombre joven duerme sobre un jergón, reposa en calzoncillos sobre la cama en el sopor de la siesta. La luz terrible del sol castellano entra tamizada por la persiana que cubre un balcón. Es la habitación pobre de un menestral. En una percha cuelga la inevitable gorrilla de visera y las ropas de dril. Sobre la mesilla de noche campea el botijo. Junto a la pared el palanganero y un jarro de agua. Sobre la mal pintada pared hay clavadas fotografías viejas de aquel tiempo. Fotografías que nos ayudan a revelar el mundo de su ocupante. Una de las fotografías muestra a "Pablo Iglesias, maestro del pueblo" (Así reza en letras grandes debajo de la esfigie del prohombre). En otra fotografía vemos a "Frascuelo", con su cara comida por la gran montera que le llega hasta los ojos. Hay otro cartel que dice "La Chelito" y un letrero que dice: "Los obreros del ramo de imprenta al mitin de Vallecas, acudid todos". Entre la luz de la siesta, las moscas y los ronquidos del macho en paños menores, estos retratos y letreros adquieren una especial expresividad. De la calle llega un rumor sordo, bordoneo de niños y el lejano pregón de un hombre: "Horchata frosquita". Un pregón que se va alejando melancólicamente, como un grito fúnebre. El mozo que duerme se revuelve, se da manotazos para espantarse las moscas, jadea como un toro abrasado por el calor. De pronto empieza a sonar un organillo que rompe totalmente el sopor y la tragedia de la tarde. Lo que toca el organillo es la música de moda, aquello de "Donde vas con matón de manila", "donde vas con vestido chiné". El gachó de la cama se revuelve, se da otro papirotazo para espantar las moscas. Al fin se levanta en calzoncillos, coge el botijo y se echa un trago".

Nada más que leer esta primera acotación observamos el estilo narrativo, la riqueza de ambiente y de lenguaje, la acotación funcional de carácter chaplinesco. En casi toda la obra se reflejará el ambiente que vivió Rodríguez Méndez en su niñez, si no

exactamente el mismo, sí una prolongación de todo aquel ambiente del género chico, que parecía tener sus escenarios en la calle Ministriles y en la calle de la Ruda. Sobre la calle de la Ruda, véase el siguiente documento: (DOCUMENTO ESCRITO POR EL AUTOR. Nº 7. PÁGINAS 131 y 132). Al leer dicho documento observamos un barrio madrileño de gente alegre y brava, con sus fiestas, sus verbenas, sus desafíos, su sentido político burlón: hembras de derechas o izquierdas, republicanas o monárquicas, que durante la guerra civil se iban al frente, para volver después y aprovechar vendiendo en sus tiendas pimientos y tomates, mientras seguían en el desafío callejero, tan importante como el de la guerra civil. Pueblo noble y revoltoso, que toma todo a burla, que desea pelear siempre, y, a la vez, tan sumiso y tan inocente.

El ambiente de lo vivido, de la tierra chica del autor, más toda la investigación que Rodríguez Méndez había hecho anteriormente sobre los tipos populares de este barrio madrileño, no han tenido más remedio que darle a la obra una riqueza tal, que, como veremos, en la "HISTORIA DE UNOS CUANTOS" surge no sólo una de las obras más logradas de Rodríguez Méndez, sino una de las más importantes del teatro español contemporáneo.

En el primer momento de la obra, el Julián está dormido -duerme de día y trabaja de noche, según el turno de trabajo- y le despierta un organillo callejero, que pasa bajo el balcón, tocando la música de moda: "LA VERBENA DE LA PALOMA". El organillo y la voz de la señá Rita que le llama imperativa para que se levante y se vaya al trabajo, diciéndole esta frase con segunda intención: "¡Que tiés madre!". Observamos enseguida el lenguaje denso, recortado y apocopado, propio del barrio de la manolería, con adjetivos rimbombantes, burlones, irónicos, sobre la época de los políticos grandilocuentes:

"VOZ DE LA SEÑÁ RITA.- Que ya han pasao las burras e leche, guapo.

JULIÁN.- (LEVANTANDO UN POCO LA PERSIANA) Pues, ¿qué hora es?.

VOZ DE LA SEÑÁ RITA.- La de ayer a estas horas, chato, que digo que a ver si vas a empalmar el día con la noche, amos, digo yo.

JULIÁN.- Bueno, hombre, bueno; pero pa eso no hace falta escandalizar, amos, digo yo...

VOZ DE LA SEÑÁ RITA.- (MUY ENFADADA) Pos si escandalizo es porque tú me haces escandalizar..., que se dice pronto, amos, las siete e la tarde y entoavía hecho una marmota el niño... ¡Amos que...! (EL JULIÁN VIENDO QUE EL ESCÁNDALO VA EN PROGRESIÓN, SE RETIRA DEL BALCÓN CON UN GESTO DE RABIA Y VA AL PALANGANERO PARA REFRESCARSE LA CARA Y EL PEL TRATA DE NO ESCUCHAR EL SERMONAZO QUE LA OTR ORGANIZA EN LA CALLE. SUS PALABRAS LLEGAN NÍ TIDAS PORQUE SE ADVIERTE QUE LA HABITACIÓN D JULIÁN ESTÁ EN UN ENTRESUELO, JUSTO ENCIMA D LA TABERNA DE LA SEÑÁ RITA)

VOZ DE LA SEÑÁ RITA.- (QUE VA SUBIENDO Y HACIÉNDOSE ELOCUENTE COMO UN DISCURSO DE CATELAR) Pos mía tú lo que a mí me importa o no me importará que vaya o no vaya al taller. Bástese que una se preocupe por los otres pa que le den una patá.,.., conque si doy escándalo, pos doy el escándalo qu tengo que dar, porque si el niño se queda en la cama sin ir al taller, pues eso, que le ponen en la calle... Mía a mí qué me importará, pa lo que tengo yo ya pasao en este mundo, si ya sé que no voy a sacar na... Pos na..., enseguía la patá."

Observamos en el trozo citado una propiedad de lenguaje nada común; lenguaje oriundo del barrio del Manolo, con todas las características antes dichas, más una ambientación magistral como la alusión al discurso de Castelar y la influencia de estos discursos en la gente del pueblo.

A continuación se oyen las voces de la señá Rita peleándose con su marido el tabernero: "Calzonazos", "que no vales pa na", "que a mí tú no me chillas", etc. El Julián acaba de ser despertado por la entrada de su amigo el Felipe, a quien, antes de en-

trar en la habitación, la señá Rita le ha dicho: "A ver si tiés tú más suerteq que yo y lo sacas de la piltra". Y de haberle preguntado por la Mari Pepa, con la que está casado el Felipe: "¿Y entoavía no ha habío acontecementos?".

El Felipe le cuenta al Julián que está sin trabajo. En cambio el Julián le dice que para él ya no hay ni verbenas, porque hasta por la noche anda "metío entre cajas". Y lo peor aún que le cuenta el Felipe es que se lleva mal con la Mari Pepa: "Si me ví en la Vicaría, me ví como ratón en la ratonera. Amos que fue como dispertar de una borrachera". Toda la cuestión del enfado tiene una gracia de la mejor ley, haciéndose en esta obra más patente una de las mejores virtudes y constantes del teatro de Rodríguez Méndez: el humor surgido de la tragedia. Humor que ya se observaba en obras anteriores, pero que "HISTORIA DE UNOS CUANTOS", envolverá todo ese humor aún en losmmomentos más sobrecogedores y patéticos:

> "EL FELIPE.- Yo creí que la Mari Pepa tal como se producía, tú lo sabes bien, que le llamaban "La Revoltosa" porque tenía siempre alborotao el cotarro e la calle e Ministriles, iba, después del matrimonio, a seguir siendo "una revoltosa", lo cual que pa prevenir antes que curar, yo ya me había agenciao una vara e fresno" "Conque me vino a salir por el lao contrario. Uséase, queriendo llevarme por el buen camino; amos, quiero decir que tratándome como un colegial y no dejándome ni resollar". "Luego que me cronometra" "que sólo basta que me retrase dos minutos pa que me organice el alboroto en plena calle Ministriles" "Y como dió la casualiá que en dempués del mitin aquel de Pablo Iglesias, como fuimos a la huelga y como dempués de la huelga yo cogí el gusto a eso de no currelar, máxime teniendo que entregar el jornal entero, más el paro que se extiendo por too el país, que tú lo habrás leío en los papeles, ilustrao como eres,

> total, que llevo seis meses parao, la Mari Pepa acostumbrá a su vida de señora, hecha una furia conmigo, yo muerto de aburrimiento, así que...

Seguimos observando la propiedad del lenguaje, el perfecto equilibrio de caracteres, el ambiente magistral de la calle Ministriles y de la situación de la época, (el mitin de Pablo Iglesias, las huelgas, el paro que se extiende por todo el país). Termina el Felipe con la graciosa confesión de que ya no vuelve más con la Mari Pepa: "Uséase que me tiés solo, sin un céntimo y a punto de irme al viaducto, pa tirarme". Por otra parte, el Julián le confiesa que "la Susana no lo deja ni a sol nia a sombra, dende el día aquel de la locura de la verbena". Y que a su madre, la señá Rita, "se la ha metío en la chola que me tengo que casar con la Susana", y el quiere andarse con tiento porque "el pecao de los españoles es ese: la falta e raciocinio", "y así ha pasao lo que ha pasao en la isla de Cuba y en las Felipinas". Y convence al Felipe de que hay que ser prudente como él "que es un honrao cajista que gana cuatro pesetas, que si no fuera porque "su padrastro es un santo, que ya quisiea el mismo Pablo Iglesias, que ma sacao de más de un apurillo" él no podría vivir.

De tal manera convence el Julián, que el Felipe termina diciendo: "Si yo lo he dicho siempre: como tú y Pablo Iglesias no hay nenguno".

Desde el principio están perfectamente perfilados los dos caracteres: la infelicidad del Felipe y el razonable y trabajador Julián, con la influencia de los políticos del tiempo. Políticos a quienes el Julián sabrá escuchar, aunque seguirá por el camino que a él más le convenga. Lo cierto es que el Julián, con su honradez, será el tipo que convence siempre a los obreros y a la gente de su alrededor, y se logre, con buenas palabras, de todo el que pueda, con objeto de medrar. Será el oportunista que se

abrirá paso a toda costa, presumiendo de socialista, pero aprovechándose del partido, sin el menor escrúpulo y siempre con buenas palabras. Al Felipe, que era el guapo del barrio de la calle de Ministriles, antes de casarse con la Mari Pepa, poco a poco irán destruyéndole las circunstancias socio-políticas en que vive, dominado también por el amor de la Mari Pepa, hasta hacerse un pobre ser y un socialista infeliz que morirá por defender el partido.

La conversación de ambos, donde queda patente la falta de ideales, de esperanzas y de fe del pueblo español del año 1.898, dominado por malos gobernantes y llegando a la miseria económica, es interrumpida por la presencia de la Mari Pepa y la señá Rita. La segunda dirá irritada: "Aquí los tiés, de congreso, arreglando a España". La Mari Pepa se lleva al Felipe con burla y dominio, y cuando han salido, la señá Rita le dirá al Julián: "¿No sabes?. La Mari Pepa está interesante".

Terminando el primer momento con la salida del Julián al trabajo, pero al mismo tiempo, hemos visto, trazado de mano maestra, con humor y tragedia, toda la posible situación de la España del año 1.898. Con razón esta obra la incluye el autor en la clasificación de "Epopeya y tragedia del pueblo entre los años 1.898 a 1.960", y dentro, a su vez, de la clasificación que hace de sus obras en "CONMIGO MISMO" (ENTREVISTA CITADA) de "Episodios nacionales.

MOMENTO SEGUNDO

Tiene su acción el año 1.906. Año de la boda de Alfonso XIII con Victoria Eugenia, boda que tuvo lugar en la iglesia de los Jerónimos de Madrid. La Mari Pepa y el Felipe ya tienen dos hijos: el José Luís y el Pichi -quien está aún en pañales-. La familia ha ido a festejar el día cerca de la Casa de Campo de Madrid, guisando,

para el festejo, un arroz con escabeche.

Hay en toda la obra unas estructuras situacionales, de caracteres y sociales, unitarias, que conducen plenamente al logro de la belleza en toda la obra, y, por lo tanto, se consigue la planitud artística, aunque cada momento tenga sus estructuras independientes. En ningún momento la obra pierde su sentido ambiental e histórico-sociopolítico. En la acotación que da entrada a este segundo momento, leemos:

> "(LA ESCENA SOBRE UN PASAJE CAMPESTRE, ALLÁ POR LA PUERTA DE HIERRO AL PIE DEL VEDADO DE LA REAL CASA DE CAMPO. UN DÍA DOMINGUERO Y ESPLENDOROSO DE MAYO. FAMILIAS MENESTRALES HAN HECHADO EL DÍA DE CAMPO Y RETOZAN POR LOS PRADOS. HAY COLUMPIOS EN LOS ÁRBOLES, CHIQUILLAS JUGANDO A LA COMBA Y CHIQUILLOS HACIENDO BARRABASADAS. GOLFOS Y TUNANTES MERODEANDO. ORGANILLEROS Y VENDEDORES DE BARATIJAS. TODO REVUELTO EN UNA HERMOSA ANARQUÍA)".

Acampados con la familia de la Mari Pepa y el Felipe hay "un viejo canoso con aire de pobre de San Bernardino y un tío gordo y bigotudo", son el señor Juan José y el señor Candelas. Este último ha pertenecido al cuerpo de municipales, durante cuarenta años. En este trozo del diálogo, se recoge todo el ambiente de una manera magistral:

> "SR. CANDELAS.- Pos ha amanecío güen día pa la cirimonia.
>
> FELIPE.- ¿Es que ha visto usted que llueva cuando se trata e cosas e los ricos?. Distinto es cuando los que se tien que divertir son los pobres, que entonces los angelitos se mean de gusto y joroban el festejo.
>
> JUAN JOSÉ.- Toos semos hijos de Dios, Felipe, y bueno hubia sio tamién que una cirimonia tan señalá y que no se da toos los días, como es una boda regia,

se desluciera con la lluvia. Y máxime pudiendo nosotros, uséase, la gente el pueblo desfrutarla, que nos han pagao el jornal como si currelá-ramos.

SR. CANDELAS.- Y respective a menda, suerte he tenío de estar ya jubilao y no tener que arrastrar el sable entre las apreturas".

Y más adelante leemos:

JUAN JOSÉ.- Si está aquello que no se cabe un alfiler. Toos fetesjando la boda el rey. Toos mirando el retrato ese y diciendo que la novia es tan gua-pa. Amos y a mí que me paece una cantinera" "Nosotros hemos hecho mu bien de venirnos aquí, porque no me extrañaría ni un pelo que pasara algo gordo hoy en Madriz".

.....

"Los dineros que se irán con el festejo, ya ves. Mientras el pueblo pasa hambres y el paro crece".

.....

FELIPE.- A mí me hubia gustao echarles un ramo o flores.., pero con algo dentro...".

Donde se ve claramente cual es la situación y el pensamiento del pueblo frente a su rey. A la familia y a sus amigos, llega el nuevo personaje, famoso también en el género chico: Serafín el Pinturero, personaje que entrará dentro de la pluritemática manierista, con un bellísimo tema en torno a su trayectoria vital en la obra. Serafín el Pinturero, cincuentón, está aún de muy buen ver, y es guarda jurado de parques; guarda de "maneras muy galanas". Serafín el Pinturero que llega a la reunión para ponerle una multa a la Mari Pepa, por los abusos cometidos por el hijo de la misma, el José Luís. Serafín el Pinturero se da, al fin, a conocer en la reunión con una gracia y un garbo de un perfil dramático de primera línea, conocimiento que le sigue

un gracioso flirteo con la Mari Pepa, donde vemos a este personaje hecho, otra vez, la verdadera "revoltosa" de sus tiempos. Y con ello, los naturales celos del Felipe.

Más adelante nos enteramos que el Julián y la Susana han prosperado, porque todo lo sabe Serafín el Pinturero, quien antes de irse de la reunión, dirá: "En la boda tenía que estar la Mari Pepa, con su mantón alfombrao y su pañuelo e sea... Amos que pa dar achares a la novia".

> "MARI PEPA.- Cállese, señor Serafín, que me va usted a hacer saltar las lágrimas" "Aónde estará ya la Revoltosa?".

En estos momentos empieza un revuelo extraño "Se oyen gritos. La gente parece que corre". Se oyen voces que dicen: "Muertos a centenares", "Madrid está ardiendo", "han matao a la reina". El Felipe traerá la noticia cierta: "Que han matao a los reyes. Los han tirao una bomba los anarquistas. Toos los menistros muertos. La calle Mayor ardiendo. Los cañones están en la calle". Dando lugar a una escena dramática impresionantemente bien movida, no exenta de terror, poesía, ternura y humor, donde ante el desconcierto de todos causado por la bomba que los anarquistas han tirado a los reyes, hace que huyan del lugar a donde habían ido a festejar el hermoso día. La escena se oscurece entre el griterío, la confusión, el nerviosismo y cierta subterránea y velada alegría.

MOMENTO TERCERO

Comienza el 1.920, en el otoño, dentro de la imprenta del Julián ya propietario, y como es natural, ha prosperado de vida. Se va a realizar otro momento importante de la obra; momento recogido de la vida española del año 1.920: el desastre de la guerra de Me

lilla. Desastre que en boca del Felipe, va a representar el símbolo de toda una catástrofe colectiva de la juventud del país. Al hijo mayor del Felipe, se lo van alllevar a la guerra de Melilla; guerra de la que puede salvarse, si paga la fijada cuota impuesta por el gobierno. El Felipe no tiene el dinero para pagar la cuota y va a pedírselo a su amigo el Julián, quien con su palabrería discursera de socialista a lo Pablo Iglesias, no dejará hablar al Felipe, adivinando las intenciones que este trae y dándole razones de como él no puede ayudarle. El Felipe sentirá una de las más hondas y graves humillaciones de su vida ante el fracaso de la amistad con el Julián, y su hijo mayor, será una víctima más de la guerra colonial de Melilla; víctima imperdonable debida al desinterés de los demás, egoismo y arribismo del Julián. El Julián regentea con el Felipe -sin dejarle contar el problema del hijo mayor- invitándole a cerveza y a gambas:

"JULIÁN.- Come gambas. Un día es un día, chavea, que tal y como están las cosas, como sigamos con Maura vas a ver aonde amos a ir a parar todos...

FELIPE.- No, si tú te quejarán entoavía...

JULIÁN.- Si te paece no me voy a quejar, con too eso montón de facturas por cobrar y venga pagar impuestos. Mientras dure Maura, pa la ruina, te lo digo yo que no me equivoco nunca, Felipe. Hazme caso...

FELIPE.- Pues si que tiés que decirme a mí na...

JULIÁN.- En este país los pobres obreros estamos condenaos. Máxime cuando somos toos una pandilla de borregos sin cultura, ni estrucción, ni na.

FELIPE.- Yo llevo casi dos años parao, lo que se dice parao.

JULIÁN.- Mientras nos gobierne ese hijo e su madre vas a seguir reparao..., te lo digo yo. Come gambas bebe.

FELIPE.- Mi chico, el José Luís, que ya está sorteao y se lo van a llevar a Africa.

JULIÁN.- Al mataero, ¿a ellos qué les importa?.

FELIPE.- Ya ves tú su madre, la Mari Pepa, que lo idolatra, que pa ella el niño es un saldo. Pues eso, que si uno tuviá unos cuantos reales pa redemirlo..."

La amgustiosa situación la interrumpe la Susana "dando unos golpecitos en el cristal de la puerta del vestíbulo, hecha una señorona de buen ver, con abrigo elegante de entretiempo y hasta sombrerète". Viene a ayudarle al Julián a hacer facturas y a que después la lleve al cine "Callao", a ver una película de Pola Negri. El Felipe se va del despacho del Julián, tal como entró, entre turbación, timidez y la profunda tristeza de tener que ir en busca, inutilmente, del amigo para que lo socorra en una situación tan grave.

El Julián parece desahogar su conciencia contándole a la Susana lo que le pasa al Felipe. La señá Rita llega también al despacho para decir:

"SEÑÁ RITA.- Ya ves tú el Felipe..., qué mala suerte. Claro, tanta política y tanta historia, lo que hay que hacer es trabajar eh lo que salga, eso es lo que pasa. Porque las cosas se están poniendo que pa que... Y los precios..." "Pa que ese tonto (SEÑALANDO AL JULIÁN) se ande con melindres y trabajando pa los socialistas y pa los sindicalistas y pa la madre que los parió a toos..."

MOMENTO CUARTO

Empieza el año 1.921. El mismo año que llevaron al matadero de la guerra de Melilla a aquellos pobres soldados de "VAGONES DE MADERA". Rodríguez Méndez recurre a uno de sus escenarios favoritos que tanto recuerda los escenarios de la novela "LA BUSCA" de Pio Baroja, o a la novelística española en general:

"(POR UN ANDURRIAL DEL MADRID ENTRISTECIDO POR LA DERROTA DE MELILLA, PASEA UNA PAREJA COMPUESTA POR UNA MUJER YA CUARENTONA, UN TANTO AJADA" "VI

TE ROPA VIEJA PERO LIMPÍSIMA, UN MANTÓN CON FLECOS, UN PAÑUELO BLANQUÍSIMO A LA CABEZA Y UNOS ZAPATOS VIEJOS, PERO BRILLANTES Y LUSTROSOS. LE ACOMPAÑA UN VIEJO. DE LEJOS LLEGA UN PASACALLES QUE TOCAN EN UN ORGANILLO Y QUE DIFUNDE, EN LA TRISTEZA DE LA TARDE, UNA ALEGRE MELODÍA BÉLICA, PIMPANTE, QUE NOS HABLA DE LA LUCHA AFRICANA CON UN TIERNO ROMANTICISMO. ES EL PASODOBLE DE "BANDERITA")".

Como vemos, no cabe duda, por todo lo descriptivo y todo el desarrollo de la acción, que uno de los puntos básicos en que se apoya la evolución de este nuevo teatro, o teatro "de la continuación es en su carácter narrativo, al igual que el de Valle Inclán, sobre todo en el Valle Inclán de las comedias bárbaras. Rodríguez Méndez se aparta de Valle Inclán en lo que respecta al lenguaje y a la acotación funcional, y en los temas más cercanos a Galdós y a Baroja que a Valle Inclán.

El momento cuarto recoge un desarrollo patético, conmovedor, de la profunda tristeza de la Marí Pepa, pasando por aquellos andurriales madrileños, en la tarde fria de invierno de 1.921, con el viejo, que no es otro, que Serafín el Pinturero, quien ya, apoyado en un bastón, apenas puede andar, y, sentados en un banco, la Mari Pepa nos expresa toda la angustia de la madre que lleva días sin saber de su hijo, quien hace la guerra en Melilla, y a quien, por el silencio de no llegar las cartas, lo cree muerto:

"MARI PEPA.- Ay, ay..., m'han matao al chico, m'han matao al chico, señor Serafín.

SERAFÍN.- Calla, leñe; calla de una vez y no me estrujes más de lo que estoy. Que también tú llamas a la desgracia.

MARI PEPA.- No, si le parece a usted, con el desastre que ha habío, es pa hacerse ilusiones.

SERAFÍN.- Mía tú, Mari Pepa, que los papeles mienten mucho y el gobierno más. Que no pue ser, leñe, que no pue ser; que alguno ha tenío que contarlo, amos, digo yo.

***.....

MARI PEPA.- Soy una madre, lo he traío al mundo, pa que ahora me lo maten. ¿Encima no voy a llorar?. Pues lloro, rabio, y pataleo, y ganas me dan de plantarme en el mismo Palacio Real, pa que usted se entere, y tirarme a la cara de ese mameluco que tenemos por rey y decirle: hijo e la gran puta, devuélveme a mi hijo, que te lo has llevao al mataero, tísico, peazo e tísico, que porque tú no has teníо más que renacuajos, no premites que los demás tengamos hijos sanos".

La rebelión de la Mari Pepa en contra del rey Alfonso XIII no puede estar más justificada, así como la de Serafín el Pinturero, intentando llevar consuelo a la Mari Pepa, recordándole a las madres moras, "que también son madres". Qué sentido de fraternidad y amor galdosiano revelan las palabras de carácter conservador, de Serafín el Pinturero. Qué noble rebelión la de la Mari Pepa en contra del rey, y qué sentido evangélico nos dará esta "Revoltosa" a lo largo de todo el desarrollo de la tragedia, sabiendo perdonar todo.

La profunda tristeza de la tarde fria de invierno, que recuerda cuadros pictóricos como "La cuerda de presos" del pintor granadino López Mezquita: figuras deshechas enmarcadas entre la niebla, la lluvia y el frío; entre los cielos tenebrosos de las afueras del viejo Madrid, es interrumpida ahora por una oleada de tragedia, que nos va a llevar no sé si a llorar de rabia, o a reir de furia: la entrada de unos pícaros callejeros, que arrebujados entre grotescas ropas circenses, oscuras, decrépitas, de auténticos vagabundos que se visten de harapos y llegan a la Mari Pepa y a Serafín el Pinturero, unos vendiendo lotería falsa, como la lotera "La Macaria", que dice vivir, para dar confianza a todos, en la calle de la Encomienda; y otro, el Organillero, que llega tocando pasodobles patrioteros. Los pícaros se hacen amiggs de los dos desgraciados, y la Macaria, para vender la lotería y ganarse el corazón de la Marí Pepa y de Serafín el Pinturero, les cuenta

su desgracia, diciéndoles que ella también tiene hijos en Meli-- lla. El cuadro pictórico -que esta es otra de la carcaterísticas evolutivas del teatro de Rodríguez Méndez: pintar con palabras-; descripciones pictóricas solanescas o goyescas, tal es la riqueza de tipos y lenguaje con que están descritos o pintados. Pocas veces, en nuestro teatro, se encuentra un lenguaje que revele toda la luz y el color que estas escenas patéticas requieren. Escenas que son todo un símbolo de una España deshecha, martirizada y en ruinas. Ante estas ruinas, brota en nosotros la profunda carcajada, envuelta en no menos profundo dolor, del engaño que los pícaros hacen a los desgraciados Mari Pepa y Serafín, vendiéndoles lotería falsa y encima tocándoles al organillo partituras de "La corte de Faraón", para alegrarlos. No puede haber más sa-- dismo, menos caridad, menos amor, entre los pobres de España, que, la situación en que viven, los ha hecho, con perfecta razón, tal como son, tan miserables, tan irresponsables, tan crueles, y, sin embargo, si se les tocara un poco las fibras del corazón, seguro caerían en un arrepentimiento estremecedor que nos incitaría a la compasión. Ni los pícaros son culpables en una España tan en ruina, como la que Rodríguez Méndez nos presenta. Cuando la Mari Pepa y Serafín salen, la Macaria y el Organillero dirán:

> "LOTERA.- La suerte que tién algunas, ¿has visto?. Lo llama agüelo; pero pa tu agüela, que aquí no cuela. Un buen apaño. Lo que una necesitaba.
>
> ORGANILLERO.- Lo que tú necesitas es una paliza que te voy a arrimar, con la badila, como vayamos a parar a la trena por tu dichosa manía de vender lotería falsificá.
>
> LOTERA.- Si te paece comeremos de lo que tú haces. Dándole al manubrio."

MOMENTO QUINTO

En el momento quinto "estamos al final de la década de los veinte. Madrid se aerodinamiza en todos sus sentidos. Una fulgu-

rente Gran Vía neoyorquina con conatos de rascacielos" "La dictadura, dictablanda como dijo el otro, del castizo Primo de Rivera está haciendo agua" "Las huelgas se multiplican" "El antimilitarismo cunde" "En un rincón de la europeísima calle de Alcalá, vemos a un limpiabotas, que limpia los zapatos a un muchachito de veinte años, que además viste de smoking y se peina como los galanes cinematográficos" "Son el Felipe, que trabaja de limpiabotas, y su hijo el Pichi, a quien en estos momentos lo está limpiendo los zapatos. El Pichi trabaja en el hotel Palace de Madrid". Oimos la voz aguardentosa de un vendedor de periódicos, que vocea "La Libertad", "El A.B.C.", "El Sol", "El Socialista", etc:

"EL PICHI.- Que estoy de prueba na más y que hay mucha competencia pa quedarse fijo en el Pallas.

FELIPE.-¿Competencia?. ¡Amos, no me hagas reir, que me se suelta la faja!. ¿Quién va a competir contigo?. ¡Como no fuera Rodolfo Valentino!.

EL PICHI.- Pues imagínese usted que ahora han puesto a un negro de portero y se lo llevan de calle."

Después llegará el Julián, hecho un señorón, a quien también el Felipe le limpiará los zapatos, mientras comenta:

"FELIPE.- El muchacho está de meritorio en el Palas, a ver si consigue quedarse fijo.

JULIÁN.-¡So guaja!. Qué callao te lo tenías.

FELIPE.-Too no van a ser desgracias, Julián de mi alma, y dempués de haber tenío la negra con aquel pobre que me lo matarom en Melilla hubía estao que no que también éste se hubía malograo."

Como se ve claro, el Felipe ha sabido olvidar y perdonar. Este olvido y perdón del daño que nos hacen, refleja la constante del teatro de Rodríguez Méndez de la que tantas veces hemos hablado. El Felipe se muestra inocente, estoico, resignado, sabio por el dolor de comprender que por mucho daño que nos hagan, el odio no conduce más que a un caos espiritual del hombre, y haciendo cuentas, a la nada. Un sentido del desengaño barroco que nos recuer-

da las mejores ideas de este periodo de nuestra historia, tanto en literatura como en pintura. Además de todo ésto, el Felipe será utilizado por el Julián para que reparta propaganda socialista. Los dos, se consideran hermanados ante el servicio republicano del socialismo, aunque el Julián, medrando a costa del Felipe. Volvemos al mismo desencanto de los sueños del hombre barroco, y a comprender que ni los ideales conducen al hombre a la esperanza, sino al desengaño: el Julián seguirá prosperando y el Felipe encontrará la muerte defendiendo a los suyos, quizá, por servir de verdad a unos ideales que, en el fondo, a nadie interesan, si no es para servirse de la propia utilidad de los mismos. Como hemos dicho, la verdad de la defensa socialista del Felipe, lo llevará a su propia condena y muerte. Y el Julián, además de utilizar políticamente al Felipe, lo tiene como una especie de mozo a quien manda hasta que le compre la entrada de los toros, para ver torear a Rafael el Gallo y a Belmonte. Y no sólo eso: no quiere aceptar el dinero que el Julián le da, importe de la limpieza de los zapatos. Después el Felipe le limpiará las botas a un Húsar, con quien tendrá unas palabras de protesta, porque eso sí: el Felipe no puede resistir limpiar las botas a un militar. La protesta llega a la amenaza:

"HÚSAR.- Por lo visto te has creío que ya han ganao los tuyos. Por lo visto estáis convencidos de que ya no hay autoridad.

FELIPE.- ¿Sabes lo que digo?. Que ya se pué usted marchar, que yo no le limpio las botas a un chulo, por muy húsar que sea. Pa que se entere. Y que soy un afiliao a la UGT. (HA COGIDO UN PUÑADO DE OCTAVILLAS DE LA CAJA Y LAS ESGRIME ANTE EL ASOMBRO DEL HÚSAR) Y yo no respeto a los que mataron a mi hijo, a los que me mataron al hijo en Melilla, como si fuera un borrego...

.....".

(SE ACERCA UN GUARDIA DE LOS LLAMADOS ROMANONES, CON MUY MALA GANA).

GUARDIA.- A sus órdenes, mi sargento.

HÚSAR.- Sírvase acompañarme con este sujeto a la Comisa-- ría.

GUARDIA.- ¿Otra vez te has metío en líos, Felipe?.

VOCES DIVERSAS.- Pos anda. Si no ha hecho na. El probe. que tendrá alguna copa demás.

GUARDIA.- Vamos, abran paso.

FELIPE.- Lo siento por el Julián, que se queda sin co-- rría."

Y lo más sobrecogedor de todas estas estructuras situacionales, es la nobleza que revelan las palabras últimas del Felipe: "Lo siento por el Julián, que se queda sin corría". Qué nobleza de personaje, deshecho por todos los gobiernos; deshecho ahora por un gerifalte, con humos de mandos, propios de la dictadura del general Primo de Rivera.

MOMENTO SEXTO

Este momento llena todo el espacio escénico de alegría y vitalidad. Estamos en el 14 de Abril de 1.931. Ha entrado la República. "Estamos en un patio de la calle Ministriles y la recién llegada Segunda República, estalla allí con alegría verbenera" "Nubes de chiquillos recorren el patio colgando banderas tricolores, efigies de la matrona República, consabidos retratos de Galán y García Hernández. Un organillo toca "La Marsellesa", el "Himno de Riego" y "La Internacional". Entre vivas y mueras, todos los vecinos cantan: "Alirón, alirón, Berenguer es un cabrón" "Aliruta, aliruta, la reina es una puta". Entre la alegría de los del patio, también se encuentran el Felipe y la Marí Pepa.Esta le dirá a los vecinos: "Vosotros con tal de mandar, os da igual la República que la Monarquía". Y una vecina, burlona, dirá desde una ventana: "Ya tenemos la República. Ahora vamos a ir toos en coche". Los vecinos, con el Felipe y la Mari Popa, están adornando el patio, espe-

rando que llegue el concejal republicano del barrio, que no es otro sino el Julián. En la alegría verbenera del barrio, avanza "un viejo enclenque", apoyándose en un bastón: es el señor Serafín el Pinturero, "que se ha levantado enfermo de la cama para gritar "viva la República". La Marí Pepa se encara furiosa con el señor Serafín, porque se ha levantado enfermo. Un guardia de los llamados "romanones", marido de una de aquellas vecinas, llega con una copa de más, desarrollándose una estructura situacional tragicómica. El guardia borracho dirá: "Vecinos, viva la República. Aquí está la autoriá al servicio del pueblo". Su mujer, la vecina, replicará: "Anda, el que faltaba. Y cómo viene mi Robustiano Oye, que te estoy esperando". Cuando Robustiano le responde a su mujer, esta le dirá: "A ver si empezamos la República con sangre".

Entre la euforia de todos los vecinos, arrancan los escudos y galones del uniforme del guardia.

Interrumpe la euforia colectiva, la entrada del Pichi, despeinado, con el smoking arrugado, abrazando a su madre y dando "vivas a la República", diciendo a todos: "que habemos dao el golpe y se ha terminao la esclavitud. El Palas ocupao. Y la etiqueta yo no sirve. Ahora toos somos iguales y no hay servidumbre. Que yo no soy botones del Palas. Y ahora me visto de lo que soy, de obrero."

Llega ahora, entre gran algarabía de "vivas" el concejal, el Julián, "concejal republicano por el distrito de La Inclusa" "Viste flamante", "y con él la Susana "con traje sastre y cuello-corbata" y la señá Rita "repeinada y obstentando un desenfado antiplebeyo, pendientes de brillantes, etc" "Fotógrafos que plantan sus trébedes por el patio, preparándose a encender el magnesio". El Julián, habla a sus compañeros:

> "JULIÁN.- Y así os digo, compañeros: la primera visita ha sido para vosotros, porque sois el pueblo y yo soy vuestro mandao. He dicho. ¡Y viva la República!."

La sátira entre socialistas republicanos no puede ser más cruel. Y el dibujo o caricatura del infeliz pueblo español, que tan fa-- cilmente se deja engañar por los suyos. La alegría continúa. El Pichi pide al organillero: "Venga ya, márcate un chotis que poa-- mos bailarlo en un ladrillo". Los fotografos hacen fotografías al concejal y familia, reunidos con los vecinos. Echan de menos al señor Serafín en el grupo, y se encuentran al pobre viejo, tumba- do en el suelo, no se sabe bien si duermiendo "la mona", o buscan- do la hora de la muerte con la pulmonía que tiene encima. Logran introducirlo en el grupo para retratarlo también, y en estos mo-- mentos, con una burla ibérica, sabia y profunda, pasa la lotera, la Macaria, rifando un busto de escayola de la matrona República, diciendo: "Se rifa la República. A diez céntimos el número. Vaya Repúblicas que rifo hoy". Los fotógrafos lanzan el tremendo fogo- nazo. Vivas y alborotos. El organillo deja escapar las notas del chotis.

Vamos observando que cada momento, estéticamente, forma una uni- dad artística completa, donde las estructuras situacionales, de caracteres y sociales se redondean en un todo indivisible. Todo indivisible que enlaza perfectamente con el momento dramático que le precede, de tal manera que forman, los momentos, eslabones de una misma cadena, con la modernidad no sólo de nuestra mejor narr- tiva, sino de las mejores secuencias cinematográficas de nuestro tiempo. Además observamos que cada temática argumental de los per- sonajes, forman en su totalidad la pluritemática manierista, que se enlaza equilibradamente en una temática social, o sea, los te- mas vitales del Julián, el Felipe, la Mari Pepa, Serafín el Pin-- turero, la señá Rita, el Pichi, aunque con temas y con hilos dra- máticos independientes, todos concurren en una preocupación o uni dad: el de ser personajes sometidos al yugo de las mismas circuns tancias históricas.

MOMENTO SÉPTIMO

Tiene lugar en un baile de la Bombilla. Los tiempos han avanzado en plena Segunda República, casi terminando la misma, y la música de un gramófono, lanza la voz de Carlos Gardel, mientras el Pichi, disputado por la "gachís"del barrio, se "traza estupendos ochos con los pies, al compás del bandoneón, arrastrando a la rendida pareja". Mientrsa el baile continúa, los ánimos republicanos están revueltos. Hay tiroteos casi diarios. Izquierdas y derechas republicanas, monárquicos y falangistas se debaten por las calles de Madrid. Un randa, que entrará al baile de la bombilla, dirá: "Toos estos vagos están aquí dándose el lote, mientrsa los compañeros se la juegan ahí en Usera con los de Orden. La guardia de Asalto hace uso de sus poderes por las calles de Madrid, mientras un pueblo esperpéntico y joven, imitador del cinematógrafo de moda, baila en la Bombilla sin importarle nada lo que ocurra. Ellas, imitando a las estrellas de Holliwood, se visten igual y llevan cabellos y caras pintadas según la moda del reciente cine norteamericano. Hasta los nombres son imitadores de las grandes estrellas cinematográficas extranjeras: la Margot, la Marlene, que "es de Lavapiés y no le tira el tango, sino el chotis" etc. Todos enamoradas y deseando bailar con el rey de la fiesta: el Pichi, que baila con su atuendo "metalúrgico" y "su gorrilla ladeada". Se parodian en las conversaciones de los que bailan, a Margarita Xirgú, a la "Joan Cranfor", etc. Los randas del baile protestan acerca de que la República entró "para que se aprovechen cuatro vagos". En el trasfondo del baile hay un sentido de anarquía política, reflejo de una circunstancia, mientras una juventud baila; juventud irresponsable destinada a jugarse la vida, en fecha próxima, en los frentes del Guadarrama. A todas las imitadorsa de las estrella del ciñe norteamericano, pronto las veremos de milicianas, expiando las culpas de sus irresponsabilidades.

El tiroteo de las calles madrileñas pone fin al baile de la Bombilla, con un episodio de los más patéticos de la obra: mientras el Pichi baila, su padre, el Felipe, movido inutilmente por

el partido socialista, lucha en las calles de Madrid con los del Orden y encuentra la muerte en el asfalto. Así termina la vida del Felipe, aquel guapo chulo que, años atrás, supo enamorar para siempre a la indomable "Revoltosa".

"VOZ.- Que están matando a tu padre, Pichi. Que lo matan. (GRAN NERVIOSISMO).

PICHI.- ¿Qué dice?.

MARLENE.- Si está borracho. (EL PICHI HA CORRIDO HASTA LA PUERTA Y OBSERVA. SE OYE GRAN RUIDO).

VOZ.- ¿Pero qué hijo es ese?. ¿Que no sabe defender a su padre?.

VOZ DEL FELIPE.- Me basto solo. Dejadme solo. (CHILLIDOS. EL PICHI SALE A ESCAPE)."

Los momentos se van acortando. La obra toma un ritmo trepidante, como una especie de lucha agónica por llegar al final; lucha dramáticamente teatralísima, y, al mismo tiempo, de una realidad y verdad conmovedoras.

MOMENTO OCTAVO

Empieza en Julio de 1.936. "Días después de la muerte del Felipe, en el patio de la calle Ministriles, o sea, en casa de Mari-Pepa, quien mece en sus brazos a una criatura: al hijo del Pichi y de la Margot. Suenan los pregones de "orchata fresquita" y la radio de los vecinos con las coplas de moda, "María de la O" y "Mari Cruz". El Julián ha ido a consolar a la Mari Pepa, quien lo dirá: "Lo que es a mí la República me ha traío más desgracias que toas las monarquías juntas" "Amos, que dejarse matar pa que cuatro sinverguenzas sigan viviendo" "Se dejó estafar por cuatro sinverguenzas que me callo".

"MARI PEPA.- Y pa que te enteres de una vez: a mí la República, maldita sea la..., no me ha traío más que desgracias y desgracias... Si tú lo sabes, que al día siguiente se murió de pulmonía el pobre Serafín, ¿no te acuerdas?. Que se quedó tieso aquí mismo. Luego, mi niño, el Pichi, que pa

cía una mosca muerta y ya ves tú, arrastrao por toas las pindongas del barrio, y con este fruto (MUESTRA EL ENVOLTORIO DEL NIÑO) que me larga por si tengo pocas penas. Y lo peor..., mi Felipe."

Y a continuación, la Mari Pepa, se nos revela como una real hembra, llena de verdad y de justicia, con un individualismo ibérico que nos estremece:

"MARI PEPA.- ¿Pos sabes lo que te digo, Jilián?. Que yo no necesito pa na de tí, mientras Dios, sí, Dios, me conserve la salud pa trabajar. No necesito de tí, ni de naide, conque...

JULIÁN.-Tú si que estás exaltada.

MARI PEPA.- Pos si lo estoy, que lo esté. Pero tu ayúa te la pues meter aonde te coja. Que menda, la hija e su madre, se basta y sobra para salir adelante y criar a los hijos de otros, como éste. Y porque ya no tengo años pa eso, que si no, me metía a puta antes de coger un cochino céntimo de vuestra mano.

JULIÁN.- Pero bueno...

MARI PEPA.- Ni bueno ni malo. Te lo tomas como quieras, con seltz o solo. Eso antes. A mí me mataron a mi hijo en Melilla y vosotros me habéis matao al marío. O, ¿qué quieres?, ¿que yo ahora te dé las gracias por tu ayuda?. ¿Mientras vosotro estáis hechos unos señorones?. Mira, Julián, ha el favor de dejarme tranquila y vete a la Casa delPueblo, o aonde tengas que ir, que...

JULIÁN.- Eres injusta, Mari Pepa. De verdad, Y no hay manera.

MARI PEPA.- Y ya está to hablao, amos, que no quico na de tí, ni de los tuyos. ¿Está claro, o no?.

Sin faltar el rasgo de humor trágico, que brota de los labios de los personajes con toda naturalidad, así vemos que cuando el Julián se va, la Mari Pepa lo despide con estas palabras: "Pos abur..., o saluz como se dice ahora". El Julián no quiere dejar abandonada a la Mari Pepa, pero ya la Mari Pepa no se fia ni del Julián ni de nadie. Todo un pedazo de Historia de España ha pasado por ella y la ha hecho no creer en los seres humanos, desenga-

ñarse de todo, pero en el fondo, no pierde la fe en sí misma y sigue luchando sin nadie, por ella y por su nieto, a quien, tal vez, una mañana no lejano, sepa hacerlo mejor que los seres que compartieron la vida con la Mari Pepa. A lo largo de todo el resto de la obra, nos sigue sorprendiendo la fortaleza de esta mujer, que sabe afrontar todas las desgracias con una valentía envidiable, orgullo de nuestra raza. Después de irse el Julián, le dirá a la Margot:

"MARI PEPA.- (POR EL PICHI) Aquí no entra ese parásito, vago, indecente, mientras yo viva. Ya lo sabes. Cuando me muera, hacéis lo que queráis. Pero mientras yo viva... -Lo que es eso... Y tú ya sabes, si quieres te vas con él, a pendonear, a que te siga dando buenos pies de paliza y te engañe con otras; pero esta criaturica no sale de aquí, amos ,que no sale de aquí.... Que antes le estrello la cabeza contra la pared".

Donde muestra una humanísima rabia por su hijo, el Pichi. Rabia que rezuma en el fondo, un inmenso amor.

MOMENTO NOVENO

Estamos ya en el 18 de Julio de 1.936. En el patio de la casa en la calle Ministriles. Será la Margot quien traiga las primeras noticias:

"MARGOT.- Huy, madre, creí que no llegaba. Han tirao bombas. Están quemando la iglesia San Cayetano. Madre qué susto.

MARI PEPA.- Pero chica...

MARGOT.- No hay pan. Una cola enorme. La leche no la he traío, porque está cerrao, que hay huelga. Y tiros. No salga usted. ¿Aónde está el niño?.

MARI PEPA.- Pos hija, lo que nos hace falta pa redondear el duro.

VECINA.-Están quemando la iglesia San Cayetano. Salen chispas.

UNA VOZ.- Y San Isidro.

MARI PEPA.- Dito sea Dios.

MARGOT.-(QUE HA ENTRADO POR EL NIÑO Y SALE ACUNÁNDOLO) Mi niño, sobre tó mi niño.

MARI PEPA.- Métete dentro, mujer. No te preocupes, que aunque el niño no tenga padre, nos bastamos solas !Su padre!. Seguro es de los que estám quemando San Cayetano, ateo, sinverguenza."

La Mari Pepa, rebelde ante las monstruosidades de la revolución, defenderá sus derechos y creencias. Estará siempre de parte de la justicia. De lo que ella cree que es suyo, de sus tradiciones, diciendo: "Pero, ¿serán capaces de hacer esta barbaridad?.Madre mía, pensar que está una bautizá y casá en esa iglesia. Bárbaros". Sin importarle para nada el motivo de los ideales políticos por los que se lucha. Con ese sabio conocimiento de que todo es engaño y mentira en los partidos políticos y con ese instinto ciego de saber que el mantener la dignidad y la lucha por la vida, está por encima de todo engaño político; política que no sirvió nunca sino para el medro de unos y de otros; y para sacrificar la sangre y la vida de los inocentes. Lección vital inolvidable de un tipo que creo podrá ser eterno en la historia de la dramática española. Pocos tipos encontraremos en toda nuestra historia dramática que desprendan tanto amor por los demás y que nos ensanchen y nos liberen el alma.

El Pichi ha llegado vestido de miliciano y se va al frente. LLegó para abrazar a su mujer y a su madre, a besar a su hijo, dándoles pan y leche para el chaval, y dinero. La Margot no quiere dejar al Pichi solo. Se viste también de miliciana y se va con él. Ante el desorden y nerviosismo, se quita, delante de todos, el vestido, para ponerse el mono de miliciana. Nuevamente estalla el humor trágico. La Mari Pepa dirá: "Pero, so zorra, ¿te vas a desnuar aquí?". Desde fuera los milicianos llaman insistentes al Pichi y la Mari Pepa les contestará: "!Mierda pa ustés y pa el Pichi!".

En esta inquietante acción, perfectamente teatral, después de la salida del Pichi y de la Margot, entra el Julián que llega perseguido por los de otros partidos políticos, tal vez por los de su propio partido, buscando amparo en la casa de Mari Pepa. Mari Pepa no repara en esconderlo. Mari Pepa, en estos momentos, salvaala vida al Julián, quien no quiso salvar la del hijo de la Mari Pepa, e incluso tampoco la del marido de la misma. Era lógico que Mari Pepa salvara la vida del Julián: este hecho glorioso está dentro de la grandeza del tipo, símbolo de un pueblo que sabe perdonar.

MOMENTO DÉCIMO

Ocurre en el año 1.940. Ante la grandeza del mismo, sobran todas las palabras. Se oyen himnos de victoria por las calles de Madrid. Se canta: "Volverá a lucir la primavera". El oportunista Julián ha medrado mucho más. La Mari Pepa, muy envejecida, vende tabaco en una calle céntrica de Madrid. Huye ante la presencia del Julián, a quien cree policía secreta que le va a requerir la pobre mercancía con la que se busca la vida. El Julián vuelve a ofrecerle ayuda. Una vez más oimos de los labios de la Mari Pepa su orgullo y su rebelión: "Contigo, con vosotros, ni a la puerta e la calle. Yo aquí, en mi barrio, en mi casa. En lo mío, en lo que me queda" "El chico debe crecer y debe vivir y debe olvidar también (DICE POR EL HIJO DEL PICHI, A QUIEN PROTEGERÁ EL JULIÁN, SEGURAMENTE POR UN PROFUNDO REMORDIMIENTO DE CONCIENCIA). Dile que me olvide. Que se olvide de todo":

"JULIÁN.- ¿Cómo ha de olvidarse?. ¿Quién puede olvidarse de todo..., de todo ésto... de estas calles, de estas casas, de este corazón de hombre que es nuestro Madrid.? ¿Quién?.

MARI PEPA.- No lo sé. Déjame, Julián. Tengo que terminar el género. Fúmate otro cigarrillo y que seas fel Yo aquí me quedo y de aquí no me muevo.

JULIÁN.- Adiós, gran mujer. Adios, Revoltosa...

MARI PEPA.- Adiós, Julián... (SE OYE EL ARRANQUE DEL COCHE. LA MARI PEPA QUEDA ERGUIDA. APOYADA EN EL QUICIO, TRANSIDA. CON VOZ GRAVE VUELVE A SU PREGÓN APENAS RASGADO POR UNA ÚLTIMA HORA DE DOLOR) Tabaco, tabaco rubio y negro... Tabaco."

Y en este pregón, que es toda una bandera enarbolada de triunfo, de dignidad y honradez humana, termina esta obra.

Interpretaron esta obra los estudiantes de Salamanca siguientes: Mari Luz Fernández, Concha del Rio, Begoña Losada, Victoria Lucha, Inmaculada Martín, Carmen Sancha, Mari Luz Díaz, Encarna Prieto, Joaquín Acedo, Vicente Cuadrado, Cándido Castro, Juan José Jiménez, José Antonio Hernández, Andrés Pérez, Francisco Prieto, Pedro José Sánchez. Dirección: Angel Cobo.

Los estudiantes de Salamanca escribieron en el programa las siguientes líneas, de donde entresacamos estas notas: "He aquí pués esta"otra" historia de España, la que no aparece en manuales ni en textos, pero que quizá por eso sea más auténtica, porque está hecha por hombres y mujeres de sudor callado y recia servidumbre. Es una historia hecha por el pueblo y para el pueblo".

José Monleón que asistió al estreno, escribión el la revista "Triunfo" (26-5-1.975) : "Es obvio que entraña una tácita interpretación crítica de la historia española, de sus tensiones de clase y del papel desempeñado por cada sector" "Sabemos, eso sí, que ningún régimen ha resuelto las desdichas de la Mari Pepa, la eterna maltratada -zarzuelas aparte- de nuestra sociedad; sabemos, por tanto, que ella encarna la acusación permanente contra esos regímenes; sabemos también que si esa ha sido la "HISTORIA DE UNOS CUANTOS", no hay razón para que consideremos inmutables los factores sociales que la determinan... Con lo que la obra alcanza una valiosa multisignificación: desvelamiento de la realidad de los arquetipos de la fiesta popular, denuncia de una his-

toria eternamente antipopular e interrogación un tanto desespera-da sobre la transformación de esta historia."

El día 12 de Abril de 1.975 será un día memorable para el tea-- tro español contemporáneo y para la Universidad de Salamanca, que entre sus múchas glorias cuenta con una más: con haberse estrena-- do dentro de dicha Universidad "HISTORIA DE UNOS CUANTOS" do José María Rodríguez Méndez, quien asistió al estreno y escuchó atrona-doras salvas de aplausos, que una juventud universitaria le rendía como atributo al éxito obtenido.

C A P Í T U L O IV

OBRAS MENORES ESTRENADAS: EN RELACIÓN A UN ORDEN CRONOLÓGICO DE ESTRENOS.

1ª.- "EL MILAGRO DEL PAN Y DE LOS PECES" (1.960)

2ª.- "LA TABERNERA Y LAS TINAJAS" (1.960)

3ª.- "EL VANO AYER" (1.966)

4ª.- "EL GHETTO O LA IRRESISTIBLE ASCENSIÓN DE MANUEL CONTRERAS" (1.966)

5ª.- "LA ANDALUCÍA DE LOS QUINTERO" (1.975)

INTRODUCCIÓN

Hemos podido estudiar cinco obras menores estrenadas. A excepción de "LA TABERNERA Y LAS TINAJAS" o también llamada "AUTO DE LA DONOSA TABERNERA", que está publicadas en la colección "Primer Acto". Taurus Ediciones. Madrid, 1.968 y, "LA ANDALUCÍA DE LOS QUINTERO", obra en un acto, como la anterior, publicada en la revista "Yorick". Barcelona, número 29, las demás no se publicaron hasta la fecha. Las cinco estudiadas son, además de las citadas, "EL MILAGRO DEL PAN Y DE LOS PECES". Escrita en 1.953 y estrenada en 1.960. Fue la primera obra dramática que escribió Rodríguez Méndez. En la colección citada, el autor declara que la obra está "perdida" (VER PÁGINA 11. OBRAS POR ORDEN CRNOLÓGICO). En la revist "Primer Acto", número 173, Octubre, 1.974, el autor dice "que estrenó el "AUTO DE LA DONOSA TABERNERA" el año 1.960 con el grupo "La Pipironda" y "EL MILAGRO DEL PAN Y DE LOS PECES" con el grupo "Palestra" de Barcelona.

En la colección de Taurus Ediciones leemos que "EL MILAGRO DEL PAN Y DE LOS PECES", se estrenó en el teatro "Candilejas" de Barcelona, el 23 de Mayo de 1.960, bajo la dirección de Ramiro Bascompte. Principales intérpretes: Rosario Coscolla, Josefina Tapias Mari Paz Ballesteros, María Julia Díaz.

El "AUTO DE LA DONOSA TABERNERA" (entremés en un acto y dos momentos) escrito en 1.959, se estrenó en 1.960, dirigido por Florencio Clavé. Principales intérpretes: María Julia Díaz, Antonio Gutiérrez, Angel Carmona. Escenografía: Florencio Clavé. En la publicación citada, aparecen los dos títulos: "LA TABERNERA Y LAS TINAJAS O AUTO DE LA DONOSA TABERNERA". Aquí ya no le llama el autor "entremés" sino "farsa popular en un acto y dos momentos". Está dedicado "a la actriz Isa Escartín, que fue tantas veces la tabernera. Con mi admiración y afecto". El autor.

Las otras obras encontradas son, por orden cronológico: "EL VANO AYER", 1.963; "EL GHETTO O LA IRRESISTIBLE ASCENSIÓN DE MANUEL CONTRERAS", 1.964. Las dos se estrenaron en 1.966. "EL VANO AYER" en el teatro "Lope de Vega" de Valladolid, Primer Festival de Nuevo Teatro. Día 26 de Octubre. Compañía del del teatro "Ara", de Málaga. Dirección del propio autor. Principales intérpretes: Fiorella Faltoyano, José Marín, Mercedes Gil-Bertelli, Oscar Romero, Encarna Macías. Escenografía: José Guinovart.

"EL GHETTO" se estrenó el 15 de Diciembre, en el Instituto francés de Barcelona. Dirección: Angel Carmona. Principales intérpretes: María Luisa Pérez, Ovidio Montller, Angel Carmona, José María Rodríguez Méndez. Escenografía: José Guinovart.

"LA ANDALUCÍA DE LOS QUINTERO" ha sido estrenada en el Colegio Mayor "Cardenal Belluga", por el T.U. de Murcia. Año 1.975. Dirección: César Oliva.

Además de estas cinco obras encontradas, estrenó, las desaparecidas hoy día, siguientes: 1.965, "LA TRAMPA" (VILLA Y CORTE). Teatro de la capilla Francesa. 29 de Abril. Dirección: José Ariza Peláez. Principales intérpretes: Antonio Sarrá, Maribel Altés, Dora Huerta, Aurora Gassó. Escenografía: Grau Santos.

Escribió adaptaciones, hoy perdidas también, para"La Pipironda", como "HISTORIA DE FORZADOS" (pieza corta), "EL HOSPITAL DE LOS PODRIDOS" (adaptación del entremés de Cervamtes). "DEFENSA ATÓMICA" (pieza corta) y "PRÓLOGO PARA FUENTEOVEJUNA". Como vemos, junto a las adaptaciones, escribió piezas cortas.

De las cinco obras menores encontradas, el autor, en el documento que me envió (DOCUMENTO DEL AUTOR Nº 8. PÁGINA, 140), clasifica a "LA TABERNERA Y LAS TINAJAS" y "EL MILAGRO DEL PAN Y DE LOS PECES", como obras inclasificables y de tanteo. Y de "EL VANO AYER" me dice que es "una reflexión sobre la Restauración española" (DO

CUMENTO DEL AUTOR Nº 8. PÁGINA, 140).

CRÍTICAS

De las dos primeras obras menores, el crítico santanderino, afincado en Barcelona, Enrique Sordo, nos dice:

> "El "AUTO DE LA DONOSA TABERNERA", especie de paso o entremés muy jugoso y brillante, llano de lenguaje y popular de concepto, que puede colocarse en la línea teatral, tan castizamente española, que se abre con Lope de Rueda y Cervantes, que sigue con Ramón de la Cruz y llega a nuestros días con las distintas versiones escénicas de "EL SOMBRERO DE TRES PICOS" y algo de Jacinto Grau".
>
> "El MILAGRO DEL PAN Y DE LOS PECES" está construída con una densa materia. El autor coloca en una situación extrema -recurso muy usado en el teatro moderno-, en una circunstancia-límite, a un grupo de seres humanos, para que sus pasiones y sus espíritus, estremecidos por ellas, actúen con toda intensidad y se desnuden por completo. La acción, como en Port-Royal de Montherlant, se desarrolla en un convento. En un convento que es, además, cárcel de mujeres" "La fe y la duda, el bien y el mal, alternan en un tremendo patetismo, confundiéndose a veces, interpretándose, en un juego acongojante y, en varios momentos, estremecedor. Las agonistas, que luchan hacia afuera y hacia adentro entre dos polos, son encarnaciones prototípicas, pero no están diseñadas de una pieza, sino muy matizadas sicológicamente" "En cambio, no es tan rotunda la factura externa de la obra. Para justificar la circunstancia extrema y anómala que provoca el drama, Rodríguez Méndez hace uso tal vez excesivo de recursos convencionales. No resulta muy verosímil la congruencia de las situaciones, ni la referencia lógica acude siempre en abono de los hechos ofrecidos como reactivo" "El recio lenguaje utilizado, casi siempre de una violenta poesía y en ocasiones de una estremecida desnudez" (ENRIQUE SORDO, "HISTORIA GENERAL DE LAS LITERATURAS HISPÁNICAS". BARCELONA. PÁGINA, 769. BARNA (1.949-1.967). DIRIGIDA POR GUILLERMO DÍAZ PLAJA).

Las cinco obras que vamos a analizar, son esbozos -a excepción de "LA TABERNERA Y LAS TINAJAS" o "LA ANDALUCÍA DE LOS QUINTERO"- o preludios de obras fundamentales analizadas anteriormente, y de las inéditas que analizaremos al final. Así "EL MILAGRO DEL PA

Y DE LOS PECES" es obra que cae dentro de la corriente dramática existencial europea de los años cuarenta, con sus situaciones límites, espacios escénicos cerrados, angustia, terror vital, náusea, etc, posible preludio de "LOS INOCENTES DE LA MONCLOA". "EL VANO AYER" responde a la preocupación de Rodríguez Méndez por los problemas de la Restauración española y el fondo machadiano, hasta tal punto, que a la obra le preceden estos versos de Antonio Machado: "El vano ayer engendrará un mañana/ vacío y por ventura pasajero".

"EL VANO AYER" viene a ser la explicación definitiva del todo el teatro histórico de Rodríguez Méndez.

> "El ámbito concreto de "EL VANO AYER" es la Restauración; pero nunca ha resultado más clara la significación que dicha época tiene para Rodríguez Méndez" "Hay una pervivencia o una supervivencia del pasado en el presente que, a fuerza de extremarse, incluso llega a ser ingenua" "EL VANO AYER, que es, como "EL CÍRCULO DE TIZA DE CARTAGENA", otra historia de un falso golpe revolucionario, podría definirse como "tertulia dramática". "La obra es, de comienzo a fin, un drama en clave transparente". "Este es probablemente el mayor problema de "EL VANO AYER": su obligado esquematismo como análisis del presente y la imposibilidad de conseguir una verdadera autonomía dramática". "Digamos que el análisis político y la línea argumental chocan o se rebajan entre sí". "EL VANO AYER" es una obra escrita para ilustrar una interpretación política de nuestra realidad; el drama, por su misma condición ilustradora aparecía teatralmente superfluo". "La expresión dramática del autor es fundamentalmente literaria, agotándose en el texto" (JOSÉ MONLEÓN. TAURUS EDICIONES. OBRA CITADA. PÁGINAS. 49, 50 y 51).

Así es, que esta obra de Rodríguez Méndez, va a ser la segunda de la serie de obras sobre la época de la Restauración española, a la que le antecede "EL CÍRCULO DE TIZA DE CARTAGENA"; pero "EL VANO AYER", creemos que está menos logrado, como afirma José Monleón. Dentro de este ciclo de obras de la época de la Restau-

ción, encontraremos "LA MANO NEGRA", la recientemente estrenada "HISTORIA DE UNOS CUANTOS" y "FLOR DE OTOÑO", publicada en la revista "Primer Acto", 1.974.

"EL GHETTO O LA IRRESISTIBLE ASCESIÓN DE MANUEL CONTRERAS" escrita en 1.964, y estrenada en 1.966 -como se ha dicho-, fue escrita antes que "LA BATALLA DEL VERDÚN" y recuerda incluso a alguna escena de "FLOR DE OTOÑO", como la escena de "la coperativa obrera de Poble Nou".

> "El ambiente en que yo me muevo, que es el del teatro, ofrece ejemplos que me gustaría citar. Casos como el de los dramaturgos Martín Recuerda y Rodríguez Méndez, ni más ni menos "prohibidos" y "censurados" que lo estoy yo y lo están algunos más, pero que, a mi entender, tienen una obra potente y densa, heterodoxa en España -¿qué prueba su prohibición?- y asaz singular en relación con los problemas que suscitan en otras dramaturgias extranjeras. A los dos los dintingue un fuerte realismo, una buena dosis de cervantismo y galdosismo" (FRANCISCO UMBRAL. DIARIO "INFORMACIONES". 6-6-1.975. ARTÍCULO TITULADO "LOS HETERODOXOS ACTUALES").

Este sentido galdosiano, del que tanto hemos hablado, puede aplicarse muy bien, a "LA ANDALUCÍA DE LOS QUINTERO", obra que se estrenó, como hemos dicho, por el T.U. de Murcia, el día 11 de Febrero de 1.975, en el Colegio Mayor "Cardenal Belluga":

> "La finalidad de este espectáculo era doble; por un lado, mostrar un teatro de honda raíz española, prácticamente inédito para el espectador por la marginación a que ha sido sometido por las compañías profesionales y aún por la de carácter vocacional". "El espectáculo nos pareció sincero e interesante, el enfrentamiento del "señoritismo decadente andaluz con el emigrante trabajador enriquecido" (CLARAMONTE. DIARIO "LA VERDAD" DE MURCIA. 12-2-1.975).

> "Por otra obra representada de este novel autor, José María Rodríguez Méndez, "VAGONES DE MADERA", teníamos un adelanto de las ambiciones que albergaba

su pluma. No nos sorprendió, por lo tanto, el carácter de la nueva producción que viene a confirmar las peculiaridades dramáticas de su tónica.

La primera pieza, "AUTO DE LA DONOSA TABERNERA", es un tipo de teatro, cuya intención no va más allá que poner en evidencia el fariseismo, partiendo de un tema muy traido y llevado. El diálogo, sin otras ambiciones que la sátira, trata de divertir.

En "EL MILAGRO DEL PAN Y DE LOS PECES" lleva una finalidad más dramática, y lo que en el anterior sólo queda en esbozo, aquí define y profundiza valores sicológicos" "El auto"tiende a la caricatura,"El milagro" tiende a la efectividad de las reacciones, contrastándolas con los caracteres y la mística de los personajes" (FERNANDO LIENCE BASIL. DIARIO "MUNDO DEPORTIVO". BARCELONA. 24-5-1.960).

En el documento enviado por el autor a petición mía (DOCUMENTO DEL AUTOR, Nº 2. PÁGINA. 23), nos encontramos esta cita: "La gran época del hambre de entonces (1.952) me inspira mi primera obra pasable que se titula "EL MILAGRO DEL PAN Y DE LOS PECES", pero no me atrevo a enseñársela a nadie".

"Mi última actuación con "La Pipironda" fue en el hogar "Nía Nesto", de la barriada de La Magoria, con mi obra "EL GHETTO O LA IRRESISTIBLE ASCENSIÓN DE MANUEL CONTRERAS". "El público aquel, obrero en su integridad, colaboró con nosotros de una manera fulminante. No se le escapó nada y aún entrevió más de lo que había en la obra" (RODRÍGUEZ MÉNDEZ. TAURUS EDICIONES. OBRA CITADA. PÁGINA. 72).

Al estreno, como es natural, no fue la crítica.

La carta de José María Rodríguez Méndez, fecha 11 de Junio de 1.969 (VÉASE DOCUMENTO ESCRITO POR EL AUTOR Nº 5. (CARTAS DEL AUTOR). PÁGINAS. 86 y 87), donde me habla del lenguaje de los dramaturgos de nuestra generación, definiendo su lenguaje así: "Mi lenguaje es de torero cornead̃o por el hambre", me habla también de una nueva obra y me envia un fragmento. La obra se titula "COMEDIA CLÁSICA". Me dice que es una obra satírica. El fragmento está escrito en verso de arte menor, en romance, y trata de Bolívar.

secretaria de Jony, la que no quiere irse a Benidorm con Jony, -quien la está seduciendo- por tener que ir a Aragón, a cuidar a una tía que tiene allí enferma. No sabemos que suerte ocurrió a esta obra menor inédita. Lo cierto es que ni la publicó ni la estrenó. Sé que la obra fue leida por la actriz Esperanza Alonso y el empresario Justo Alonso. Estuvo tiempo en el cajón de una mesa del despacho de este empresario. Al fin se la devolvió. He preguntado a Rodríguez Méndez por esta obra. Me ha contestado que la rompió: "que fue un desliz literario que nada tenía que ver con el resto de su obra".

En mis conversaciones con Rodríguez Méndez asegura que su obra "LA TRAMPA", se le perdió. Por su asunto pertenece a la realidad crítica inmediata, así como "HISTORIA DE FORZADOS", pieza muy breve, también perdida. El asunto de "LA TRAMPA" es el de una joven emigrante que va a trabajar a Madrid y cae en la trampa de la prostitución. Las hermanas llegan también buscando trabajo y caen en la misma trampa. En cuanto al tema de "HISTORIA DE FORZADOS" está basado en un hecho real sucedido en una fábrica. El gerente de una empresa había tratado de sobornar a un ordenanza ofreciéndole un cochecito mecánico para una hija que tenía paralítica, a cambio de hacerse confidente de la gerencia contra los obreros. El ordenanza se negaba al juego. Los obreros, al enterarse de su gesto hacían una colecta entre todos y regalaban el cochecito al compañero. (VÉASE BIOGRAFÍA DEL AUTOR. PÁGINA. 39. ARTÍCULO DE RODRÍGUEZ MÉNDEZ "MIS ESTRENOS EN "LA PIPIRONDA". TAURUS EDICIONES. COLECCIÓN CITADA).

ANÁLISIS DE "EL MILAGRO DEL PAN Y DE LOS PECES" (1.960)

INTRODUCCIÓN

Es una obra en un acto. El autor la clasifica como un misterio en tres momentos. La acción la sitúa en Castilla, en una cárcel

de mujeres; cárcel habilitada en un convento castellano. Época actual. Los personajes son todos mujeres: Dulcenombre, la Superiora, María, Sacramento, La novicia, Monja 1ª y Monja 2ª.

La obra se desarrolla en un sólo espacio escénico:

> "UAN SALA DE PAREDES BLANCAS Y DESNUDAS CON DOS VENTANAS ALARGADAS, CON REJAS, POR LAS QUE SE VE UN CIELO GRIS Y UN CAMPO SECO. A LA DERECHA, UNA PUERTA OJIVAL QUE CONDUCE A UN PATIO. A LA IZQUIERDA OTRA PUERTA DE LAS MISMAS CARACTERÍSTICAS QUE CONDUCE A UNA CAPILLA, POR LO QUE, A SU TRAVÉS, DE VEZ EN CUANDO, SE OYE LA MÚSICA DE UN ÓRGANO. LOS BANCOS LARGOS JUNTO A LA PARED Y DOS MESAS LARGAS TAMBIÉN. ENTRE LAS DOS VENTANAS UN CRISTO GRANDE. DÍA GRIS EN CASTILLA. HACE AIRE Y LLOVIZNA. ESA LLUVIA GRIS, QUE PARECE EL CIELO DERRETIDO. PROFUNDA TRISTEZA".

El ambiente recuerda a "DIÁLOGOS DE CARMELITAS", llevada al teatro el año 1.952, G. Bernanos (1.888-1.948), novelista francés. Escribió sobre la novela de Gertrud Vom Le Fort "La última en el cadalso" (1.913), un guión cinematográfico titulado "DIÁLOGOS DE CARMELITAS", que adaptado por José María Pemán al teatro, lo estrenó José Tamayo en el teatro "Español" de Madrid por los años cincuenta; pero "EL MILAGRO DEL PAN Y DE LOS PECES" no tiene ni la alegría dramática, ni la calidad de esta novela, la cual pudo influir sobre esta primera obra de Rodríguez Méndez.

En esta primera y breve obra, es lógico que nos encontremos con un esquema dramático que podría estructurarse o reelaborarse para dar un fruto valioso. El lenguaje es firme, a veces, con poesía a destiempo, y las estructuras situacionales, aunque trazadas con leves ráfagas dramáticas, no dejan de tener su interés.

MOMENTO PRIMERO

En el momento primero del misterio, nos encontramos dialogando a la madre Superiora y a la hermana Dulcenombre. Un fuerte tempo-

ral de lluvia en Castilla, ha dado lugar a una riada tan fuerte que arrastró cosechas y puentes. Las reclusas y las hermanas del convento llevan tres días sin alimentos. El hambre surge y es base de estas situaciones. Las reclusas aúllan desesperadas por el hambre y están a punto de la rebelión y de arrancar las viejas rejas del convento castellano. La madre Superiora comenta que la Comunidad, a que pertenecen, las tiene olvidadas y el problema que se plantea es luchar las pocas monjas de aquel convento con el hambre de unas reclusas, donde, hasta una, "ha llegado a bailar desnuda" de desesperación. La riada y las intensas lluvias se han llevado hasta las gallinas de las monjas y las reclusas saben que "el jardinero ha cazado las ratas del jardín". Ni la Dirección General, ni el Ayuntamiento quieren saber nada de esta situación. La madre Superiora -incomprendida y hasta despreciada por las demás monjas- piensa en vender el órgano que les regaló el Gobernador. Sólo tienen pan para poder repartir trozos entre reclusas y monjas.

La situación estructural es interrumpida en este sentido situacional límite, de crispamiento nervioso, que recuerda a "LOS INOCENTES DE LA MONCLOA", por una novicia que, con cierta rebelión, pide a la madre Superiora, permiso para ir a pedir comida al pueblo. La Superiora se lo prohibe. Sigue hablando con Dulcenombre, haciéndole creer, entre enormes torturas que: "sé que tenemos la culpa" "No crea que ignoro que están ustedes tratando de malquistarme con la Comunidad. Estoy enterada de todo. Sé a donde llegan ustedes también" "En Dios se puede confiar después. Cuando todo se ha resuelto. Pero antes somos nosotras, el pobre ser humano que está pegado a las tocas y al brial" "Yo no voy a salir de mi celda, se lo aviso. No quiero que me molesten para nada. Que me traigan un poco de pan. Y ustedes repartan lo poco que haya entre las reclusas. Yo pensaré. Puede usted retirarse".

Queda la escena unos segundos vacía. Recurso este muy de principiante, y entra una novicia comiendo pan. Enseguida, entra también Ducelnombre, comiendo pan, como la anterior. Sigue la lluvia cayendo. La lluvia parece un símbolo de aislamiento y de abandono, o una prueba divina para todas, monjas y reclusas. Y, al poco, la novicia, "con cubo y bayeta" se dispone a fregar el suelo, quien comenta que aquella tarde, tal vez, tengan visita: "Eso podría ser una solución -dirá-. Se podría requisar la comida que les trajeran y hacer reparto". Las reclusas siguen en sus rebeliones. Dulcenombre decide entrar a apaciguarlas. "Hay que ser como ellas, que vean nuestra flaqueza y nuestro dolor". Todas salen del espacio escénico, menos la novicia, quien arrodillada ante un Crucifijo, le pide a Dios que se repita "El milagro del pan y de los peces", acabando, con estas palabras, el momento primero del misterio:

> "NOVICIA.- Jesús mío que hiciste el milagro del pan y de los peces, haz que en esta casa todos queden hartos. No dejes, Jesús del pan, que el hambre destruya las almas, que agujeree los pechos por donde entra la mala víbora. Jesús del pez y del vino, moja las lenguas secas para que sean suaves, para que no sientan la aspereza de las cosas terribles. Y a mí, Jesús del milagro, déjame ciega, sorda y muda, para poder llegar hasta Tí".

MOMENTO SEGUNDO

El segundo y tercero responden a la teoría de las tres unidades clásicas. El segundo momento empieza aquella misma tarde. La lluvia ha cesado. Entra la madre Sacramento, celadora fornida de las reclusas "habla con acento vasco", seguida de Dulcenombre.

Observamos desde la primera obra de Rodríguez Méndez, su sentido de alusiones a lugares geográficos concretos, así como el querer localizar a los personajes, constante del carácter hispano

del teatro de este autor, que, como vemos, lo tiene desde un principio, así como la preocupación del análisis social en lo que respecta al proceso crítico-realista de España. Parece como si en aquellos años cincuenta en que escribió esta obra, nos quisiera recordar el hambre de la posguerra española.

La fornida madre Sacramento le ha quitado el paquete de comida que traían a una reclusa, al marido de la misma. A la reclusa la apodan "La comandante". El paquete de comida será repartido entre todos: monjas y reclusas. El marido de la presa vino a pesar de la lluvia, lo cual nos parece ilógico. Al principio las reclusas no querían comer la comida del paquete de "La comandante", y la celadora, la madre Sacramento, tuvo que abofetear al algunas. Por primera vez hay una alusión a la guerra -nos imaginamos que el año en que fue escrita esta obra, era tan peligroso hacer alusiones concretas a la guerra civil española, que Rodríguez Méndez no deja muy explícitas estas alusiones-:

> "DULCENOMBRE.- Ya sabes lo que pasó aquí, cuando la guerra, con las monjas que nos precedieron...
>
> SACRAMENTO.- Conmigo no hubieran podido...
>
> DULCENOMBRE.- (SUMIDA EN SU PENSAMIENTO) Ahorcaron a las monjas. Qué horror. No respetaron las tocas. Les pusieron un Crucifijo en la boca cosido a la lengua".

La madre Sacramento confiesa su destino en el convento, como un presagio de lo que pueda suceder. Tal vez, ese presagio, sea el signo del milagro esperado, o sea, un misterio, que como tal, nos sorprenderá. Así lo observamos en este diálogo entre Dulcenombre y Sacramento:

> "DULCENOMBRE.- Pero tú, Sacramento, eres imprescindible.
> SACRAMENTO.-----Para entrar tras la rejas y hacerlas callar, para golpearlas, si es necesario, para estar gritando todo el día y casi toda la noche. Ya sé lo que me espera. Y también sé que nadie puede salvarme. Mi destino es ese: la fuerza bruta.

DULCENOMBRE.- En todos los lugares está Dios."

La inquietante situación exterior de las reclusas continúa. Fuera del espacio escénico en que nos hallamos. Ellas siguen con el hambre y los intentos de sublevación de un momento a otro. Dulcenombre afirma que "estamos en una época en que las cárceles se pueblan". Época que parece ser de la posguerra en sus primeros años. Se quejan de que los viejos conventos se transformen en cárceles, porque el habilitar un viejo convento es un peligro ante la avalancha de presas. Un viejo convento sin enfermería y sin nada. Todo da la impresión de una recién terminada guerra civil, donde los campos de concentración y las cárceles no son suficientes para albergar a tantas personas detenidas. Tal vez esta situación responda también a la posguerra europea, solo que aquí, tenemos el claro signo de que la acción ocurre en Castilla. En el diálogo de ambas monjas se observa la duda en sus propios caminos religiosos; la falta de fe ante una situación límite como es la que viven. La madre Sacramento cuenta que la Superiora -a la que cada vez desprecian todas más y va sembrando la anarquía entre la Comunidad-: "la despertó a patadas, a puntapiés, a las cinco de una mañana, porque una presa quería matar a otra con una barra de hierro", desde entonces "duerme con el cuchillo de la cocina debajo de la almohada, porque no debe buscarse la gloria del martirio".

Se van observando concepciones religiosas revolucionarias, debidas a una situación límite, donde la amenaza y el dolor físico intenso, son las bases para la evolución religiosa de estas monjas. Quizá Rodríguez Méndez lo que haya querido es plantearse el problema de hasta donde puedan llegar los seres humanos en casos semejantes. Y así, un ser religioso pueda probar su vocación por encima de todo lo humano, y también, ante la base expuesta, se pueda ver hasta donde llega la evolución religiosa y la contenida rebelión y paciencia de una Comunidad de monjas, que puede evo-

lucionar en pro de una revolución. Y ya, en esta situación, se van viendo los caracteres, entre ellos, el de la Superiora que, como dirá, "no quiero saber nada" se encierra en su celda y piensa. Es un modo cruel de querer alejarse del terror y soledad de los demás o, un caso de irresponsabilidad religiosa ante una situación amenazante e inquieta. Mientras que Dulcenombre, por los corredores del convento, "habla en voz baja a Dios".

Vuelve la lluvia, amenaza constante que rebelará aún más a las reclusas, ya que el hambre durará más días. Las riadas no se cortan y la situación límite del hambre y desesperación continuará progresando. Las presas se sublevan otra vez "aúllan como condenadas", y la Novicia 1ª, llega en busca de la madre Sacramento, ya que la madre Martina, que está de guardia, es imposible que contenga la sublevación. Interrumpe la estructura situacional la Superiora, y obliga, como castigo, a la madre Sacramento, a que vaya a contener y a apaciguar a las reclusas, mientras manda a Dulcenombre a que convoque consejo:

> "(QUEDA SOLA LA SUPERIORA. SE COLOCA DEBAJO DEL CRIS TO. HIERÁTICA, COMO EN UN TRONO. SE ARREGLA EL VELO CRUZA LAS MANOS. POR LAS VENTANAS ENREJADAS ENTRA UNA LUZ TRISTÍSIMA DE OTOÑO CASTELLANO. ATARDECE Y LLOVIZNA. SE OYE EN EL SILENCIO LA LLUVIA SUAVE. LA MONJA PERMANECE QUIETA. SÓLO LA CONMUEVE EL TIC NERVIOSO DE LA CARA. VAN ENTRANDO LAS MONJAS. SON NUEVE. SILENCIOSAMENTE SE COLOCAN A LOS LADOS DE LA MADRE. ESTA SE SANTIGUA. REZA UN PADRE NUESTRO, LUEGO, A UN GESTO DE ELLA, SE SIENTAN TODAS)".

La Superiora expone en el Consejo: "Tres días estamos sin alimentos" "Las reclusas están a punto de sublevarse" "He resuelto, pues, que si a las doce de la noche no hemos tenido noticias del decrecimiento de las aguas y seguimos incomunicadas de la población, bajo nuestra responsabilidad, daremos libertad, a las reclusas que tenemos confiadas". Dulcenombre le replica que esta decisión sería ponerse en contra de la Administración, y es pre-

ferible aguantar unos días. La Superiora sostiene que "La ley son ellas. Además no quiere saber nada de la Administración" y que "No cree que sea ofender a la autoridad el considerar el abandono, a sus propias fuerzas, de unas pobres mujeres". Se va viendo, gradualmente, la evolución de un ser humano ante el peligro amenazador. Un ser humano que no resiste el dolor y no respeta la ley, convirtiéndose este ser humano en la ley que su conciencia le dicta. Esbozo bastante interesante sobre un panorama general de evoluciones de seres, y descubrimientos de la intimidad de los mismos, hacia el bien o hacia el mal, hacia sus salvaciones o condenas, hacia sus libertades o revoluciones.

Cuando la madre Superiora sale del Consejo, Dulcenombre dirá: "Ha pronunciado la palabra libertad, que es como pronunciar el pan en una tierra de hambrientos", y a María le dice aparte: "Dí a las presas que serán libertadas a las doce, si el mísero pan no llega" y después, en torturante estado de conciencia, se pregunta: ¿Y si los víveres llegaran antes de las doce?. ¡Antes de la hora de la libertad!", para aclarar más adelante: "Pobres reclusas comiendo el pan caliente, corteza de la tierra, y ver como se va agusanando el otro, el pan espiritual de la libertad y de la esperanza. No podrán sufrirlo". Y declara estas ideas revolucionarias: "También puede estar Dios en esta mala semilla que me crece ahora. También la religión necesita revoluciones y sangre".

Parece preludiar todo el Concilio Vaticano II, con ese ansia de renovación. Después caerá, alucinada, ante el Cristo, para decir esta paradoja, que encierra conceptos revolucionarios:

> "Señor, haz otra vez el milagro del pan y de los peces. Multiplica el hambre de libertad de las mujeres, hazlas voraces y rebeldes, que devoren toda esta mala circunstancia, para que pueda volver a crecer tu tierno manjar".

Paradojas que por manidas, resultan ingenuas. Sí creemos que están dentro de las ideas existencialistas al uso de la época, pero traidas a destiempo e utilizadas en momentos que no son creibles, porque falta bastante cuerpo estructural tanto en las situaciones como en los caracteres. Paradojas manidas que incitan a una libertad a base de rebeliones y devorar, aún con sangre derramada, las circunstancias presentes. El "CALÍGULA" de Camus está presente en esta reacción de Dulcenombre, y con él, otras muchas reacciones revolucionarias. La obra, como se ha dicho, está escrita en 1.953, no tenía más remedio que reflejar, consciente o inconscientemente a la posguerra española, y con ella, a los años del hambre. Tal vez aflora el subconsciente de Rodríguez Méndez en esta obra. El muchacho, entonces veía y vivía la situación española de las largas colas para comprar alimentos con las cartillas de racionamiento. Escaseaba el pan negro en nuestras mesas. La rebelión de todos los españoles era semejante, aunque indecisa y callada, a la de las monjas del convento castellano de "EL MILAGRO DEL PAN Y DE LOS PECES". Parece como si la obra fuera una petición de rebeldía española hacia la libertad, que haría, entonces, tal vez, multiplicar el pan y los peces de los españoles. Todo el misterio, como llama Rodríguez Méndez a esta obra, tal vez, esté encerrado en los conceptos anteriormente expuestos. Conceptos que parecen encerrar el símbolo de pan-libertad. Conceptos simbólicos que otros dramaturgos de la época utilizaban y siguen utilizando. Recordemos el tema de la ceguera o la sordera en las obras de Antonio Buero.

MOMENTO TERCERO

El momento tercero empieza a las doce y veinte de la noche. "Se oyen voces, insultos, carreras, que resuenan en la noche". Las reclusas lo tiran todo: el pan y los platos -según comentan las monjas-. "El pan por el que tanto habíamos penado" "Desprecian el hambre" "Escupen al pan" "Esas ahora quieren sangre y

no alimentos". La madre Sacramento llega con los brazos desnudos y llenos de arañazos. Las reclusas han martirizado a su celadora: le han rasgado las vestiduras y bailan como posesas. La Superiora se decide entonces a entrar en la celda. La madre Sacramento le dirá: "Usted no hará eso. No entre, madre. ¡Por la Santísima Trinidad, no entre!. No debe entrar. Serán mis ojos acostumbrados a la oscuridad de los sótanos, a los montones de carbón y ceniza los que vean ese horror. Usted debe seguir leyendo esos libros tan blancos, tan suaves, en su celda encalada. Aquel no es el lugar de usted". Y cuando la Superiora se va a decidir a entrar, las reclusas entran en un periodo de calma. Entonces comentan:

> "SACRAMENTO.- Al amanecer vendrá un destacamento de la cárcel y todo habrá terminado. Ahora están tendiendo un puente. Vendrán en una barca con faroles encendidos y se las llevarán a todas."

La calma dura poco. Enseguida estalla la rebelión de las reclusas. La madre Sacramento se decide a entrar, pidiendo antes la bendición de la Superiora. Al entrar la madre Sacramento, hay un grave silencio. Las reclusas le dan muerte " arañándola y mordiéndola". La Superiora quiere ser la segunda víctima, diciendo: "Voy en busca de la muerte, para no ver su maldita sonrisa".

Las demás monjas creen que en la masacre está el milagro del pan y de los peces. Ahora reinará la paz. El misterio tal vez esté en las ideas existencialistas referidas anteriormente sobre la base en que se asienta el concepto camuniano de la existencia: "Hay que ser puros en el mal, para que renazca la pureza en la Humanidad". Parece que más que el hambre -las reclusas-pueblo- necesitan el pan de la libertad. Las doce de la noche dieron y no les llegó la libertad. Para la consecución de esa libertad es preciso el misterio de la sangre derramada, tal vez, de los justos, o de la podredumbre de los seres humanos que se creen justos.

El misterio de la obra queda ambigüo, turbio, sin consistencia dramática. Lo que sí es cierto, es que este esquema de situación límite y de tragedia, queda enclavado en las ideas del existencialismo francés de los años cuarenta, respondiendo al malestar de una Europa en las épocas de la posguerra. Todo dramaturgo tiene que pasar por una serie de pruebas y de influencias para encontrar su propio camino. Esta fue una prueba en el camino de autor de Rodríguez Méndez.

ANÁLISIS DE "LA TABERNERA Y LAS TINAJAS" (1.960)

INTRODUCCIÓN

El entremés -como Rodríguez Méndez lo llamó primero- o la farsa popular, muy breve, como le llamó después, está estructurada en dos cuadros. La acción en un pueblo del sur o levante español. Época actual.

La farsa entra dentro de la tradición popular española. Recuerda los entremeses de Cervantes. Tiene parecida agilidad y gracia. Sólo que en "LA TABERNERA Y LAS TINAJAS" no existe la intención crítica-satírica a un Imperio Español en decadencia, como ocurre en los entremeses cervantinos (recordemos "EL RETABLO DE LAS MARAVILLAS" o "LA GUARDA CUIDADOSA"); por otra parte, el tipo de la "tabernera", como veremos, recuerda en su alegría, desenfado, honradez y desenvoltura a "LA ZAPATERA PRODIGIOSA". La pequeña farsa, en sí, por su tema y desarrollo, recuerda, o mejor, tiene influencia de la obra lorquiana citada. Está escrita en un lenguaje muy ágil. Lenguaje distante al que Rodríguez Méndez utilizará en sus mejores obras, como ya vimos en "HISTORIA DE UNOS CUANTOS".

CUADRO PRIMERO

Tiene su espacio escénico en casa del señor Cura, donde también se encuentran el Alcalde, el Secretario y el cacique don Guido. Después de una opípara comida, el Secretario lee unas cuartillas:

> "SECRETARIO.- En conclusión, señores, puedo decir que la salud de este pueblo, tanto en lo moral como en lo físico, es altamente satisfactoria. La juventud deportiva de nuestro estadio acaba de conseguir la apreciada copa y es muy probable, muy probable, sí, señores, que pronto lo veamos en tercera división, disputando la gloria a nuestros más encarnizados enemigos. Y respecto a la religiosidad de jóvenes y adultos..., respecto a la

religiosidad, ya sabemos que hoy todos somos cristianos, gracias a Dios nuestro Señor. Por eso, la consagración de nuestro pueblo al Sagrado Corazón de Jesús será el digno colofón de los incesantes desvelos de nuestras autoridades, tanto civiles como eclesiásticas, que quiera la Virgen Santísima nos rijan como lo han ido haciendo durante muchos años. He dicho".

Todos opinan que lo leido está muy bien, pero que habían de dejarlo en manos de don Blas, poeta local, para que retoque todo lo escrito. Y están orgullosos del pueblo de Rondacona -que es el pueblo donde viven- porque toda su gente está consagrada al Sagrado Corazón de Jesús. Pero sin embargo, dice el señor Cura: "No todo es tan limpio como debiera ser". Y hablan de la tabernera, viuda de Tamayo, que es la única que no hay limpia en el pueblo, decidiendo expulsarla "para el día de la gloriosa consagración". Aunque después, el señor Cura, endereza el entuerto:

"EL CURA.- No busquéis personalización donde no la hay, cuando yo hablaba del demonio, bien lejos estaba mi pensamiento de la pobre viuda de Tamayo, que, aparte de ciertas maneras desenvueltas en el vestir y en el hablar, perfectamente disculpables por otro lado, es buena hija de Dios y practicante".

Pero los demás no transigen, diciendo que los mozos cantan, bailan y trasnochan en la taberna de las tinajas, o sea, en la taberna de la viuda de Tamayo, y ésto puede conducir al pecado al pueblo. El señor cura se niega diciéndoles: "allá vosotros, hijos. No se hable más, pero que conste que la iniciativa ha partido de vosotros y que la Iglesia en este asunto, no ha tenido nada que ver", y el Alcalde concluirá: "Es la autoridad civil quien vela por la conducta cívica. La tabernera saldrá del pueblo". Y en estas discusiones termina el cuadro primero, donde se observa la socarronería de unos y de otros y, parece, que hasta el señor Cura, está enamorado, como los demás, de la viuda tabernera. Las semejanzas o influencias no pueden ser más claras con la obra lorquiana. To-

dos, uno a uno, se espera, en el cuadro segundo, vayan a la con-- quista de la tabernera.

CUADRO SEGUNDO

Y así es. En el cuadro segundo estamos en el espacio escénico de la taberna de la viuda de Tamayo. "Primeras horas de la noche. La tabernera se dispone a desalojar la casa y empuja a los clientes recalcitrantes. Jaleo de guitarras y cante".

La tabernera, con el mismo desenfado que la zapatera lorquiana, está echando de su taberna a los últimos mozos que les cuesta trabajo dejar la juerga emprendida de la noche. Y se quejará: "Qué tristeza tan grande vivir sola, sin apoyo de hombre" -dirá después de haber logrado echar a los mozos de la taberna- "Y porque Dios ha hecho a una honrada".

La estructura situacional, burlesca en este caso, es interrumpida por los magnates del pueblo, quienes van, uno a uno, llamando en la puerta cerrada de la taberna. Primero el Alcalde, quien después de intentar enamorarla, le dirá el secreto, para ver si la tabernera cede:

"ALCALDE.- Te diré, querida tabernera... Si me he atrevido, aprovechando las sombras de la noche, a llegar a este lugar, es porque mi afecto, mi extraordinario afecto a tu persona...

TABERNERA.- Siga, señor Alcalde.

ALCALDE.-¡Ay!, es que cuando te veo, me vuelvo como un colegial. ¿No habías oído mis suspiros nunca, preciosa tabernera?. ¿No me viste detrás de la reja, cuando esta mañana pasaste por delante de la Casa Consistorial?.

TABERNERA.- Todas las mañanas paso por delante de esa reja para ir a misa de diez. Que Dios me perdone ahora mismo si yo he puesto mi pensamiento en algo que pueda manchar mi alma.

ALCALDE.- Estoy acostumbrado a soñar, querida tabernera.

TABERNERA.- También yo tengo sueño, señor Alcalde. Y si no le trae otra cosa, con el permiso de usía...

ALCALDE.- Me trae un alto deber."

Y cuando ve que la tabernera no cede, le confía el secreto: "En sesión extraordinaria, ayer mismo se votó que fueras expulsada del pueblo". La tabernera demostrará, en todo momento, su honradez, y llegará a decir: "Una servidora no tiene otra culpa que echar a su conciencia, que le da de beber al sediento, como hizo la Samaritana con Nuestro Señor Jesucristo". En esta situación suenan golpes en la puerta y llega ahora el Secretario. El Alcalde, al darse cuenta de quien llega, no sabe donde meterse, y la tabernera, lo oculta dentro de una tinaja.

Semejante situación entre Alcalde y tabernera sucede ahora con el Secretario, y cuando vuelven a llamar a la puerta de la taberna, el Secretario, asustado, dirá: "

"SECRETARIO.- Ese debe ser el Alcalde, y el Alcalde es más autoridad que yo. ¡Malos años me coman, que la administración traen aparejados estos errores!. Pero mira a ver quien es, no vaya a echar la puerta abajo. Y si tienes lugar donde esconderme, escóndeme, que si alguien trata de hacerte daño, a tu lado me tendrás dispuesto a dar por tí hasta la última gota de mi sangre. (APARTE). Tengo la negra. Ahora que ya era mía, ¡maldita sea!. Viene ese importuno.

TABERNERA.- (ASOMÁNDOSE A LA REJA) ¿Quién está ahí?.

DON GUIDO.- (FUERA) ¿Estás sola, tabernera?. Abreme, que vengo a salvarte."

La tabernera hace con el secretario, como hizo con el Alcalde, esconderlo en otra tinaja. Con don Guido se desarrolla la misma situación. Vuelvem a llamar a la puerta y esconde a don Guido en otra tinaja. Ahora quien llega es el señor Cura. El lector o pú-

blico creen que van a ocurrir las mismas situaciones anteriores, pero no es así: el señor Cura no tiene apetitos eróticos por ella. Rodríguez Méndez no satiriza, en esta ocasión, a un representante de la Iglesia, como hubiera hecho Cervantes -recordemos al sacristán de "LA GUARDA CUIDADOSA"- y la farsa resulta inocente, desenfadada y divertida. Cuando el señor Cura descubre toda la verdad a la tabernera, el lector o público no se lo esperan:

> "CURA.- Escúchame bien: el señor Alcalde, el señor Secretario y el señor don Guido estuvieron esta tarde en casa para ultimar los detalles de la próxima fiesta en que vamos a consagrar a este bendito pueblo a Jesús Sacramentado. Y como quiera que todas las cosas grandes exigen una víctima propiciatoria para llevarse a cabo, esos hombres, que son más papistas que el Papa, desgraciadamente, han venido con la idea absurda de que tú eres piedra de escándalo en el pueblo, y han decidido expulsarte".

Al terminar de escuchar la confesión, la tabernera, en un gracioso arranque de cólera, "quiebra las tinajas con una tranca y aparecen acurrucaditos los tres truhanes". El señor Cura se santigua y la tabernera se harta de reir, dando, este motivo, fin a la farsa.

Aquí radica el éxito de esta obra menor de Rodríguez Méndez, tantas veces representada, por el grupo "La Pipironda". La obra está dada con una gran claridad en su desarrollo y en sus tipos, con un lenguaje muy vivo, que enraiza con el lenguaje de las obras menores de nuestros clásicos. Las buenas personas y la Iglesia triunfan. Los malos son castigados. No se puede pedir más. El éxito estaba, y sigue estando, asegurado. "LA TABERNERA Y LAS TINAJAS" se representó, como se ha dicho, muchísimas veces por el extrarradio barcelonés, en tabernas y plazas públicas. Siempre cosechó grandes éxitos. En la actualidad se prodiga el estreno de

esta farsa entre grupos de ciudades y pueblos españoles. Tan en-- raizada está con el teatro festivo de tono menor, de nuestros clá- sicos más populares, que la obra seguirá viviendo siempre.

ANÁLISIS DE "EL VANO AYER" (1.966)

INTRODUCCIÓN

Aunque es una obra de duración más o menos normal, la incluimos dentro de las obras menores estrenadas, no por su duración, sino porque es una obra no lograda, de planteamientos que no han respondido a las realidades del autor, quizá inferior a otras obras fundamentales. Obras que tampoco fueron logradas.

El autor clasifica esta obra de drama y está estructurada en los tres actos tradicionales. La acción en una ciudad del norte de España durante los años de la Restauración. Todo el ambiente y desarrollo del tema están vistos con ojos románticos, o primera época del autor de "FLOR DE OTOÑO", y hasta recuerda al teatro coloquial benaventino, cosa que extraña un poco después de haber escrito Rodríguez Méndez "LOS INOCENTES DE LA MONCLOA".

Los juicios críticos que, sobre esta obra, hemos destacado de José Monleón, nos parecen muy acertados. Así pues, estamos con el citado crítico, en que esta obra, como en "EL CÍRCULO DE TIZA DE CARTAGENA", es otra historia "de un falso golpe revolucionario" que "podría definirse como tertulia dramática" -aunque esta opinión hay que limitarla un poco ya que no la creo bien vista-. "Todo lo que entra en juego en la sofocada rebelión popular se prolonga o aspira a prolongarse hasta nuestros días" "El mayor problema es su obligado esquematismo como análisis del presente" -también habría que limitar o aclarar esta opinión-. El análisis político o línea argumental chocan o se rebajan entre sí". "El drama por su misma condición de ilustrar nuestra realidad presente, aparece teatralmente superfluo" "La expresión dramática es fundamentalmente literaria."

En la obra no sólo se encuentra, en ciertas escenas, ese sentido coloquial del teatro benaventino, sino también ráfagas de un

sentido literario, romántico y modernista, de las novelas del ciclo isabelino de Valle Inclán, donde se reflejan las guerras carlistas y los ambientes de la Restauración. A veces, el ambiente de tertulias y de salón, de personajes de la alta burguesía, de la nobleza, y las conspiraciones que se dan en la obra, nos hace recordar a cualquier otro autor, menos al Rodríguez Méndez violento y denunciador de realidades españolas, aunque no por ésto no deja de verse ese proceso crítico a una, más o menos, realidad española, aunque, en este caso, se nos dé por medio de expresiones o fórmulas dramáticas muy manidas y muy literarias. También observamos la influencia de "MARIANA PINEDA" de García Lorca y el ambiente de la misma. José Monleón nos hizo ya esta sugerencia:

> "Mariana Pineda" de Lorca, intento de teatro de nuestra historia reciente, entendido el tema como una dolorosa resistencia del pasado al devenir histórico -un teatro de víctimas y no de héroes de la Historia- podría ser un antecedente del teatro histórico del Rodríguez Méndez. Aunque existen claras diferencias, tanto por tomar Lorca un personaje real, mientras que Rodríguez Méndez inventa sus personajes, como por tender uno al drama heroico, mientras el otro maneja personajes humildes y ambiguos, cuya significación política -su condición de víctima- está más ligada a la estructura social que a la asunción de una ideología, pero aún aquí hay una diferencia fundamental: Lorca tiende a convertir su heroina política en heroina sentimental, mientras Rodríguez Méndez supedita todo su material, todos sus personajes, al objetivo último de su teatro histórico: la contemplación de la Restauración como un tiempo que encierra y genera nuestro presente" (JOSÉ MONLEÓN. TAURUS EDICIONES. OBRA CITADA. PÁGINA, 35).

Vamos observando que esta obra escrita, como se ha dicho, en 1.963 y estrenada en 1.966, tiene bastantes resonancias literarias; pero podemos decir que es obra de tránsito por el [illegible] el tema y desarrollo tenía que ir pasando su autor, para llegar a las obras dramáticas más personales. Además, la obra continúa, a pesar de todas las referencias literarias, e incluso de la vieja y

tradicional ejecución o estructuración de la misma, en el intento, como se ha dicho, de apertura al proceso crítico de España, recurriendo al pasado histórico de la Restauración, para denunciar el presente.

Hacer análisis de las épocas Restauración-Dictadura de los años sesenta y setenta, sería repitir conceptos ya expuestos en el análisis de obras fundamentales, estudiadas en el capítulo anterior. Por eso, pasamos a analizar directamente "EL VANO AYER", título que, como se ha dicho, se lo da a Rodríguez Méndez, los versos machadianos siguientes: "El vano ayer engendrará un mañana/ vacío y por ventura pasajero". En los versos vemos resumida la intención de la obra, y tenemos la esperanza de que "este engendrar un mañana vacío", o sea, "un presente", un"hoy", "será por ventura pasajero". Lo "pasajero", hasta el momento presente, nos parece de una dúración interminable. Nos parece algo que no va a tener solución. Pero, como decimos, la intención del autor sigue siendo válida para el concepto general de su teatro, aunque este Rodríguez Méndez de la primera época, ya haya escrito "LOS INOCENTES DE LA MONCLOA", y esté lleno de resonancias literarias. Cosa lógica, por otra parte, para marcar toda evolución a un autor. A "EL VANO AYER" lo encabeza una ingenua y tímida advertencia, como ocurría en "EL CÍRCULO DE TIZA DE CARTAGENA". Es la siguiente: "El autor advierte que los acontecimientos de tipo político y social, que sirven de fondo al drama son intencionadamente imprecisos, por cuanto interesa más al autor dar conocimiento del estado anímico de unos personajes en una época precisa -la Restauración borbónica- que el reproducir exactamente la Historia".

Así es que lo que más le interesa al autor es "dar conocimiento del estado anímico de unos personajes en una época precisa -la Restauración borbónica- que el reproducir exactamente la Historia".

ACTO PRIMERO

Se desarrolla con un ritmo suave, sereno, expositivo, sin apenas situaciones que destacar por su fuerza dramática. Recuerda, en casi todo, a la tradicional escuela dramática de Benavente. En este acto primero, que bien pudiéramos estructurarlo en seis situaciones, todo en él se ambienta entre conspiraciones, sin gran consistencia dramática.

Estamos en un "salón de una casa señorial provinciana". Hay un mirador por el que llega a adivinarse los perfiles de una sierra pirineica. Chimenea encendida. Un gran cuadro que representa a un militar ataviado a usanza de la época. Estamos en invierno y a las últimas horas de un atardecer. Se oye el ruido de los cascabeles de un coche. Al espacio escénico entran Jesuya y su tía Josefa. Esta última va encendiendo los quinqués de la casa, mientras la primera está contenta y mirando tras la vidrieras del mirador. No ha venido Rafael en el coche de caballos -que era el hombre que esperaba Jesuya-, pero sí ha llegado un profesor que viene del extranjero y que se queja de los caminos de España, aunque el profesor, es español. Nos dirá: "Vuelve uno esperando encontrar todo cambiado. Pero, ay, cuando se cruza la frontera: todo igual. Esos baches terribles". Mientras preparan la habitación al inesperado huésped, el profesor transmite a Jesuya su consigna: "Traigo documentos falsos en los que figuro como Edgar de Gerald, arquitecto de Marsella. Vengo a dirigir las obras de la finca "La deseada". Finca de Jesuya. Jesuya le pregunta al profesor, por el general, marido de Jesuya, exiliado o conspirador en contra de la Restauración y sus políticos, quien, según dice el profesor, ha salido para Ginebra y después para Londres. Jesuya se defrauda y luego pregunta al profesor:

"JESUYA.- Bueno. Y..., ¿qué se dice por ahí?.

PROFESOR.- ¿Por dónde?. ¿Por el mundo?... (HABLA CON PEDANTERÍA) Oh, cualquiera lo explica en pocas palabras, señora.... Europa es un volcán en erup-

ción. Desde París a Ginebra la cuestión española se ve tan minúscula... Imagínese usted ante Rusia o Alemania. Qué cerebros, señora. Uno se siente avergonzado. He conocido a un tal Herzen, revolucionario que..., ¿pero cómo explicarlo?. Uno se siente perdido ante tanta inteligencia. Y se desalienta al verse tan distanciado. Señora: los españoles tenemos que aprender a pensar. En el extranjero se da uno cuenta de que no hemos pensado nunca.

JESUYA.- (Que ha oido aquel discurso sin ningún interés) ¿Entonces?...

PROFESOR.- Entonces, quiero decir, señora, que hemos de dejar a un lado la vehemencia y el temperamento, para aprender a pensar. He aquí la primera cuestión.

JESUYA.- (SE HA LEVANTADO MOLESTA Y HA IDO A REMOVER LAS BRASAS). Lo que quiere decir que, de momento, todo tiene que seguir igual...

PROFESOR.- Que tenemos que reformarnos por dentro.

JESUYA.- (CON DESALIENTO) Que tenemos que esperar...

PROFESOR.- Que tenemos que aprender a esperar. Por no saber esperar fracasamos en 1.837, volvimos a fracasar en 1.868 y volveríamos a fracasar ahora.

JESUYA.- (VOLVIÉNDOSE CASI FURIOSA CON EL ATIZADOR EN LA MANO) Sí, ya lo he oido muchas veces. No es la primera vez que nos recomiendan paciencia. Tenemos Restauración para rato. Ya lo sé... (TIRA CON RABIA EL ATIZADOR Y PROCURA SERENARSE. SE VUELVE A SENTAR) Hablemos de otra cosa, si le parece. ¿Cómo se encuentra el general?.

Por el diálogo seguimos descubriendo que al profesor lo desterraron los unionistas. Dirá: "Muchos de nosotros nos hemos formado en el destierro. Si no hubiera sido por ese castigo, nos veríamos condenados "in extremis" a la triste vida de funcionarios españoles". Y más adelante nos enteramos, antes de subir el profesor a descansar en la habitación preparada, que "es el general quien ordena", y Jesuya obedece. Por este motivo, en misión secreta, que ya iremos descubriendo, ha llegado el profesor que se ha hecho en el destierro, a casa de Jesuya.

Pasamos a la segunda estructura situacional de la obra. Jesuya, preocupada, envía a su tía Josefa, a ver si el "zaragozano", ha traido carta. Josefa se queja: "Dichosa política que te trae de cabeza y nos atormenta a los demás". "Tanto conciliábulo. Parece mentira que todavía estéis esperando el maná revolucionario. ¿No te parece que ya hemos visto demasiados horrores?, ¿o es que queréis que vuelva aquella barbarie?".

Ha salido Josefa y hemos visto, enseguida, la alusión a un presente histórico. La conspiración de un pueblo no conforme con sus gobernantes; un pueblo que después de haber sufrido tanta barbarie, está insatisfecho y desea una libertad que no tiene.

La tercera estructura situacional comienza cuando Jesuya abre una puerta secreta y aparecen dos jóvenes campesinos: Josechu y Espinosa. Todo el ambiente de conspiración nos va preparando a un golpe revolucionario que unos cuantos desean. Golpe en contra de Cánovas, preparado por parte militar y parte del pueblo, principalmente socialistas y anarquistas. Jesuya confiesa a los mozos que tiene un gran temor porque su marido, el general revolucionario, no ha regresado de Ginebra y el profesor que ha llegado no le parece de confianza. Los mozos adivinan que el profesor es un "politicastro","hechura, al fin y al cabo, de la Unión Liberal". Habrá, por tanto, que esperar, y observar al profesor. El Josechu se rebela, ya que el golpe revolucionario estaba al caer y al no regresar el general, tendrán que esperar:

> "JOSECHU.- (SUS PALABRAS VAN "IN CRESCENDO" A MEDIDA QUE LA RABIA LAS VA EXPULSANDO) Ya le han cogido también. Le han llevao por sus salones. Le han invitao a sus saraos, le han ofrecido cargos... Le han halagao y domesticao como a un gato montés... Y nosotros aquí, esperando siempre... (SE LEVANTA Y EMPIEZA A PASEAR NERVIOSO). Y este era el mejor momento. ¿sabes?. El mejor. El Vito de Jaca a cuatro leguas, jugando la carlistada por nosotros. Con los "matineros" de Cata

luña en el bolsillo y su grupo de navarros y riojanos jabatos. Todo para presentárselo al general así, en bandeja de plata. Y vienen ahora estos lechuguinos de... y nos roban. Precisamente ahora, cuando tenía las guarniciones en el bolsillo. Con el trabajo que había costao... (DA UNA PATADA EN EL SUELO Y SE DETIENE).

JESUYA.-Baja la voz, por favor.

JOSECHU.- ¿Pa qué?. Estoy cansao, estoy harto de andar escondido como una fiera. De hablar en voz baja. De andar descalzo allá arriba y de mirar día y noche tu mirador. No, yo no sigo más. Yo salgo a la calle, a que me acribillen; pero me llevo a unos cuantos por delante... Y entre ellos a ese... (SEÑALA HACIA LA PUERTA).

Todas estas palabras aclaran más el golpe revolucionario que preparan en contra de la Restauración y que está en su momento límite, casi imposible de contener. El marido de Jesuya, el general, no ha llegado, y esta noticia es alarmante para los guerrilleros que aspiran a derrocar al gobierno. El Josechu y el Espinosa dicen que no pueden aguantar más el frio de las sierras, descubriendo entonces, que son enlaces de los conspiradores que se encuentran en los Pirineos, y que uno de los jefes principales de ellos, es el que llaman Troncoso. Los mozos revolucionarios llegan hasta dudar del general, pero Jesuya los aplaca: "No debéis dudar del general. Es nuestro apoyo. Cómo podéis dudar?. Podría estar en Madrid. Brillar en la Corte. El mismo Cánovas le escribe. Pero él está como vosotros. El está dispuesto a morir antes que ceder". "Es el general del pueblo".

Nos enteramos que el general no quiere pactar con la Corte ni con Cánovas, que es un general amante del pueblo, pueblo con quien no contaba la política restauracionista, ya que como sabemos: "La Restauración preconizaba un gobierno para el pueblo, pero sin el pueblo" (RODRÍGUEZ MENDEZ, PÁGINA 16. ARTÍCULO "APROXIMACIÓN AL GÉNERO CHICO", RECOGIDO EN "COMENTARIOS IMPERTINENTES SOBRE EL TEATRO ESPAÑOL").

Se van defraudados los dos enlaces por la no llegada del general, teniendo que deshacer todo lo hecho y avisarle al Vito de Jaca y al Troncoso, cabecillas de los revolucionarios de los Pirineos, llegando a la conclusión de que si el general no viene, el golpe revolucionario lo darán sin él.

Toda esta situación nos revela el sentido separatista que, como bien dice José Monleón, va a llegar hasta nuestros días, pero todo transcurre no solamente de una forma expositiva, suave, sino también un tanto misteriosa. Nada hay de desgarrado, violento, real, tragicómico. Todo recuerda, como se ha dicho, a un drama histórico, viejo en su construcción, con demasiadas resonancias literarias.

Entramos en la cuarta estructura situacional. Salen los mozos y vuelve a entrar Josefa. La carta que Josefa trae no es del general, sino de Carolina, hermana de Jesuya, que vive en Madrid. La carta, que Josefa lee a Jesuya, sin que a ésta le interese, dice así, recordándonos no sólo los ambientes de las novelas carlistas de Valle Inclán, sino los mundos dramáticos de Ventura de la Vega, de Tamayo Y Baus, de Campoamor o de Echegaray:

> "Querida tía y hermana: desearé que al recibo de ésta os encontréis bien, nosotros bien gracias a Dios, salvo que Tinín tuvo unas anginas con algo de fiebre, que gracias a Dios, no ha sido nada. Los otros siguen tan hermosos. Menchu ya va al colegio y está hecha una señorita. Todos estamos muy bien. La casa nueva es preciosa con luz de gas y muy amplia. A ver cuando os decidís a venir. Juan Antonio me encarga que lo diga muy encarecidamente. Madrid está precioso y hace un tiempo que da gusto. Anteanoche estuvimos en la ópera. El teatro Real estaba que era un prodigio. "Tout charmant". Estaba todo el gobierno en pleno con Cánovas a la cabeza."

Jesuya no quiere que siga leyendo la carta y Josefa le aclara que "va a haber amnistía y que se van a crear nuevos cargos, que si Rafael -el general- quiere, podría volver a Madrid". Jesuya

se opone rotundamente y Josefa le reprocha: "Podíais estar como tu hermana, en Madrid, brillando en la Corte y no metida en estos jaleos", y después, "Pero qué habéis visto en la dichosa República? Salvajismo y nada más. Incedios y saqueos". "¿Es que queréis que vuelva eso?". "La Restauración nos ha traido paz, lo que no nos trajeron tus amigos, los apóstoles liberales".

La situación es interrumpida por la entrada del teniente Cabrera, continundo la sexta estructura situacional. El teniente Cabrera, ayudante del general, venía a ver si había llegado alguna orden. Jesuya le miente, diciendo que el general ha llegado y que estará, sin que se le moleste, unos días en el campo. El teniente Cabrera está, de momento, a las órdenes de otro general, el general Villacampa. Jesuya sigue mintiendo, dice ahora que su marido quiere volver a Madrid, volver a la Corte y "firmar lo que tenga que firmar". El temiente Cabrera confiesa a Jesuya que Cánovas espera una decisión del general para ofrecerle quizá una cartera. Sale Cabrera y Jesuya le previene antes que, con discrección, lo diga todo lo que le ha contado al general Villacampa.

Esta estructura situacional da fin al primer acto, con la entrada otra vez de Josefa, y en una situación jocosa, por los pensamientos y enredos que oculta la conspiradora mujer del general. Le dice a Josefa que invita al profesor a bajar y a comer con ella. Quizá para averiguar lo que este profesor trae entre manos.

Y en este enredo conspirador, suave, de comedia romántica, muy lejano a lo que será el teatro de Rodríguez Méndez, terminará el primer acto, con la leve interrogante dramática de lo que pueda urgir la mujer del general en pro del golpe revolucionario.

Las dos mujeres comentan al estilo de una comedia burguesa benaventina:

"JESUYA.- Anda, ve a avisarle. Dile muy ceremonioso, para que vea que aquí gastamos también "politesse"; dile: monsieur, le professeur, mi encantadora sobrina le suplica se digne acompañarle en la mesa, y hacesuna reverencia así (HACE UNAREVERENCIA RIDÍCULA).

JOSEFA.- (RIENDO) No sé si me saldrá. A ver: musiu,le profe,..., ¿qué?.

JESUYA.-¿Cómo vas a decir "musiu", es "monsieur" (LO PRONUNCIA CON UN CUIDADO EXAGERADO).

ACTO SEGUNDO

Comienza en el mismo espacio escénico, una tarde de invierno, llena del sol. En casa de Jesuya hay una reunión provinciana y burguesa. La presencia de tipos con sus conversaciones sobre las noticias del tiempo y sus punzantes ironías, nos hacen recordar la presencia de tipos benaventinos, aunque, por otra parte, recordamos también la novela costumbrista española de finales del siglo XIX. Las estructuras situacionales son agradables, nada ocurre en los primeros momentos en casa de Jesuya. Sus amigas, la Condesa y la Coronela, dialogan pacíficas, con el discreteo encantador de la burguesía bien acomodada de las provincias españolas, pensando en los motivos progresistas de un gobierno que, parece traer al país, la paz. En un primer momento las señoras anhelan ver al profesor de francés, hombre de tan buenas maneras, "con estudios en el extranjero" y con "hacienda". Tienen además oido que el general, marido de Jesuya, "quiere volver al redil". La Condesa deja, de vez en cuando, escapar algunas palabras en francés. Lo cual hace muy elegante y culto. Hablan del progreso en general, de que se puede ir a misa sin peligro, de que han inaugurado nuevas líneas de ferrocarriles, y han alumbrado muchas poblaciones y carreteras. Dialogan también de la aparición de dos nuevos periódicos: "El Correo Catalán", en Barcelona -un poco carlistón- y "El Imparcial", en Madrid, muy bueno literariamente.

Interrumpe Josefa para anunciarlos que Jesuya se está vistiendo y acicalando como nunca, a lo que la Coronela responde: "Empieza a poner en práctica las costumbres de la Corte". A la tertulia llega don Antonio, el poeta local, que sabe preparar "mise en escena". Mientras tertulian don Antonio y la Condesa, la Coronela reza el rosario, cuando llega a la tertulia un nuevo personajo: don Augusto, el Canónigo, que es fiel admirador del partido monárquico progresista. Don Augusto también cita frases en francés y habla del ceceo de Cánovas, de las Encíclicas del Papa, de la insurrección de Cuba y de la sombra del lider de la revolución: José Martí, y hasta se canta una guajira, que, según dice, la cantan ya por todas las tabernas: "El negro Simón García/ jefe de la insurrección/ le dijo a Martínez Campos,/ con abierta y clara voz/ o dejas a Cuba libre/, o te parto el corazón". Augurando a la Coronela que "un día le van a cortar el cuello a todos". Ante estas palabras, don Antonio el poeta, se siente cada día más conservador. Hablan también del tema de la Institución Libre de Enseñanza. La Coronela no puede resistir más y quiere irse de la tertulia, cuando llegan el teniente Cabrera con Cloti y Fifi, las hijas de la Coronela. Se cruzan frases punzantes e irónicas entre el representante de la iglesia progresista y el ejército conservador. Uno, representado en don Augusto; y el otro, en el teniente Cabrera. Estas frases supérfuas y chirigoteras, van envueltas en la peculiar ironía benaventina. La Coronela sigue dispuesta a irse de la tertulia, para ir a tertulias dignas, como las que se hacen en casa del general Villacampa, y, además, se quiere ir, porque la anfitriona, Jesuya, no aparece en el salón: "pues vaya una manera de recibir -dirá la Coronela-. La Coronela ha salido y su hija, Cloti, muy indiscreta, dice que el teniente Cabrera les ha dicho, que tienen la revolución en puertas" y que el Vito de Jaca les está haciendo padecer bastante. "Más guerra va a dar que los insu-

rrectos de Cuba.

La estructura situacional de la tertulia, es interrumpida ahora por la Coronela que llega del brazo del profesor, hablando los dos en francés. La Coronela tiene el privilegio de presentarlo en la reunión. Sigue la corte de flirteos benaventinos. Hasta que todos son interrumpidos por Josuya y Josefa que traen bandejas con chocolate, picatostes y azucarillos. Las hijas de la Coronela quieren jugar a las prendas. El teniente Cabrera no quita ojos de Josuya. La Coronela deja escapar finas indirectas sobre el teniente Cabrera y Jesuya; pero ha llegado el momento de decir versos y unos se tiran la pelota a los otros: la Condesa, que también es poetisa, brinda la oportunidad a don Antonio, y don Antonio, al teniente Cabrera, diciendo: "que la milicia se una a las letras, siempre es un acontecimiento por desusado". Al fin recita el teniente Cabrera: "La amaré con voz altiva,/ que viva,/ coronada de laurel,/ Isabel./ Madre indulgente y fecunda./ y así con lealtad profunda,/ el pueblo exclame contigo,/ cuando en altas voces diga:/ que viva Isabel II".

Todos se enfadan, menos Jesuya, y don Antonio quiere sosegar ánimos diciendo: "Esos versos los recitó la ciega de Manzaneres a la Isabelona, cuando inauguró la línea férrea de Madrid a Ciudad Real". Después quieren hacerle recitar a la Condesa la oda, cuando empiezan a oirse disparos. A pesar de los primeros disparos, aunque todos se alarman un poco, animan a la Condesa para que recite la oda y la Condesa se dispone a recitar. Los disparos continúan. Las campanas empiezan a tocar, alarmantes. Todos se inquietan y entra Josefa anunciando que son los carlistas. Josuya les impone calma y les hace ver el peligro de salir a la calle en estos momentos. Todos quedan sentados, procurando dejar libre el mirador. Don Augusto dice: "No creo que sean los carlistas, esto me huele a partida de guerrilleros".

Todo el ambiente casquivano de la tertulia ha tomado tonos graves en estos momentos. Don Antonio dirá: "Son los extremistas del Vito de Jaca. Los enemigos de España!"

Suenan descargas. Parece que son los cañones de Villacampa que luchan con los guerrilleros. La Coronela preguntará:

"LA CORONELA.- Pero, ¿qué quieren ahora?. ¿Qué más quieren si lo tienen todo?.

JESUYA.- (QUE SE HA PUESTO EN PIE Y RETA A TODOS CON UNA MIRADA SOBERBIA). Quieren lo que queremos todos: libertad.

DON ANTONIO.- Libertinaje es lo que quieren. Saqueos y robos e incendios. (VUELVE A ENTRAR JOSEFA Y HABLA MUY EXCITADA).

JOSEFA.-Están las tropas acuarteladas. No se ve un alma por las calles. Dicen que son los del Vito. Que están en el arrabal de San Agustín."

La rebelión de Jesuya estalla, diciendo que los guerrilleros se han apoderado de las guarniciones, que el general Villacampa está perdido, y que aquí empieza la revolución. El profesor de francés, olvida de pronto su acento para replicarle a Jesuya que se ha vuelto loca:

"JESUYA.- Sí, me he vuelto loca. Pero de alegría... Esos disparos son de los nuestros. El pueblo que nos trae la libertad. Y con ese pueblo está mi casa y estoy yo. Señores: viva la libertad."

Jesuya va al mirador, abre de par en par la vidrieras, se asoma y grita: "Viva la libertad".

Observamos como Rodríguez Méndez ha sabido dibujar con gran burla e ironía un cuadro de costumbres burguesas de finales del siglo XIX, aunque muy manido por otros autores anteriores, tanto de la narrativa como de la dramática. Todo el cuadro de costumbres está repleto de resonancias de tipo literario.

No sabemos con qué objeto Rodríguez Méndez ha querido retener, en la ridícula tertulia, a todos esos personajes, al fin de cuentas, indiferentes y casquivanos ante los motivos esenciales del alzamiento revolucionacionario de los liberales, representados en los guerrilleros que acaudilla el Vito de Jaca. Los motivos de los gritos de "Libertad" de Jesuya en la ventana, no tienen consistencia dramática ni una investigación profunda que los justifique. Necesitamos ver con más claridad qué es lo que está ocurriendo en el país para que Jesuya sea tan política y dé esos gritos en la ventana. Está todo estructurado tan fácil y, quizá, tan ingenuo, que, hasta ahora, no acierto a comprender la raíz dramática que pueda dar lugar a los ideales apasionados de Jesuya. Si bien la Restauración hacía daño al pueblo, este daño no está expresado dramáticamente en "EL VANO AYER", con la profundidad e intensidad que el problema requiere. Intensidad que sí existe en otras obras de Rodríguez Méndez que se apoyan en las raices de los temas de la Restauración. Creo que "EL VANO AYER" está falto de estudio. Todo lo libresco, todo literario, todo lo benaventino, nos parece supérfluo y sobra en esta obra. Nos preguntamos que acaso esta supérflua burguesía de la tertulia en casa de Jesuya, es la sociedad que ha hecho así la Restauración. Es la sociedad que representa "El vano ayer que engrondrará un mañana/ vacío y por fortuna pasajero". ¿Se haría el autor estas reflexiones al escribir la obra?

ACTO TERCERO

En el tercer acto se vam esclareciendo los hechos. El golpe revolucionario anterior ha fracasado. El general Villacampa se ha hecho dueño de la situación. El guerrillero, el Vito de Jaca, ha muerto en la refriega y el general Villacampa ha ordenado que se le haga un entierro solemne y lo pasean por toda la ciudad.

En casa de Jesuya, el profesor y ella comentan sobre los sucesos ocurridos. La sicología del profesor se va perfilando con una

aparente humanidad no exenta de engaño ni de misterio político. Las razones que da Jesuya nos suenan a verdad. Verdad de un político ágil. La vehemencia y pasión de Jesuya ha hecho que, al final del segundo acto, al salir al mirador, haya declarado su amor por la libertad. Jesuya ha descubierto, delante de todos, sus ideales, y no sabemos la decisión que sobre ella tomará el general Villacampa. Por eso, la prudencia del profesor aconsejándole que "pensara", que "razonara" en el primer acto. El profesor, ante esta lamentable situación, confía en que el general Artoloa, esposo de Jesuya, significa mucho, ya que "el gobierno le ha ofrecido el indulto y solicita su colaboración". Y un trasfondo político envenenador: "Los hombres de buena fe mueren por su ideal. Por eso, precisamente, nosotros tratamos de cambiar el curso de las cosas. Por eso hemos aceptado el destierro y hemos soportado el rídiculo en paises, que, desde luego, no nos quieren". Otra vez se plantea aquí el tema del emigrante. El dolor del emigrante, aunque en este caso, sea debido a un sentimiento político, más que a un hecho social. Casi todos los personajes de Rodríguez Méndez que vamos estudiando, como vemos, son seres marginados, deshechos y, tal vez, arruinados por sistemas políticos. La marginación del autor Rodríguez Méndez parece encontrar consuelo en tanto personaje, como aparece en sus obras, deshecho, arruinado moralmente, marginado y destruido. Se va viendo todo un mundo de seres que viven con temor, con miedos, con odios, conspirando, emigrando, preparando revoluciones inútiles, muriendo por defender ideales también inútiles. Todo un universo dramático en destrucción que une y hermana a Rodríguez Méndez con la generación del 98 y con la generación del mismo autor.

El profesor sigue aconsejando a Jesuya que el general, marido de Jesuya, será el que podrá sulucionarlo todo. ¿Llegará este general, el gran amor de Jesuya, o seguirá en el extranjero?. Una nueva Mariana Pineda tenemos en ciernes.

La estructura situacional es interrumpida ahora por Josefa que viene a cumunicar que la casa está llena de policías. El entierro del Vito de Jaca, lo van a pasar delante de la casa de Jesuya. A Josefa se le escapa la frase de "Quisiera que hubiera llegado ya el General" por lo que Jesuya se da cuenta, que sin pedir la autorización, han telegrafiado a su marido. Protesta y se indigna diciendo: "La culpa es mía. Si alguien tiene que pagarla, soy yo". El profesor le dirá: "Hay otras personas que ordenan. Además, aunque no le hubieran telegrafiado, se hubiera puesto en camino al conocer la noticia de los sucesos, pues, naturalmente, se sentirá preocupado por la suerte de su esposa". Y el profesor sigue aconsejando a Jesuya que deje la ciudad donde vive y se vaya a la Corte: "Allí podrá ser útil su marido. Allí está la verdadera lucha. Han pasado los tiempos heróicos. Hoy se tiene que luchar en gabinetes".

Las palabras del profesor parecen una denuncia a los políticos de nuestro tiempo. Jesuya se rebela en contra del profesor porque no le comprende la manera de pensar y no le considera digno ni de que vea pasar el cadáver del guerrillero ante la casa. Para tranquilizar a esta mujer apasionada, el profesor sale de aquellas habitaciones.

La estructura situacional es interrumpida ahora por la entrada del teniente Cabrera y la escena que ocurre entre Jesuya y Cabrera, recuerda bastante a la de Mariana Pineda con Fernando, el joven liberal que, por amor, quiere prevenir y salvar a Mariana de la muerte. El teniente Cabrera le dice a Jesuya que está detenida en su domicilio por orden de Villacampa, quien está dispuesto a pordonar y a que acepte este perdón, cosa a la que se opone Jesuya, obsesionada por el guerrillero que ha muerto. La situación es interrumpida por el entierro que pasa: "Lo llevan los suyos en

hombros -dirá Jesuya-. Debieran haberlo envuelto en una bandera. Mira: todos quieren tocar el ataud. Yo tambien quiero tocarlo".

"(SE HA ABIERTO LA PUERTA Y HA APARECIDO EL GENERAL VILLACAMPA. LE PRECEDE EL PROFESOR CON UN CANDELABRO. CABRERA AL PERCIBIR SU ENTRADA SE VUELVE Y SE DIRIGE A ÉL, MIENTRAS JESUYA SIGUE ABSORTA EN LA EMOCIONADA CONTEMPLACIÓN DEL CORTEJO)

CABRERA.- (SALUDANDO) A la orden de vuecencia, mi general.

VILLACAMPA.- (QUE VISTE DE PAISANO, SE QUITA LENTAMENTE LOS GUANTES SIN DEJAR DE OBSERVAR A JESUYA. CABRERA HACE ADEMAN DE IR A AVISARLA, PERO VILLACAMPA LE DETIENE CON UN GESTO) Déjela, teniento. (SE SIENTA. A SU LADO, EN PIE, PERMANECEN RESPETUOSOS CABRERA Y EL PROFESOR).

JESUYA.-(LUEGO DE HABER PRESENCIADO EMOCIONADA Y LLORANDO EL PASO DEL CORTEJO, SE VUELVE CON LOS OJOS LLENOS DE LÁGRIMAS PARA ENCONTRARSE CON LA PRESENCIA DEL GENERAL VILLACAMPA) General....

VILLACAMPA.- (SE LEVANTA MUY CORTESMENTE Y BESA LA MANO) Señora, no he querido turbar su... (NO ENCUENTRA LA PALABRA) recogimiento. Le suplico que me perdone. (CON AIRE IMPERATIVO SE DIRIGE A LOS OTROS DOS) Bien, señores... Déjennos solos."

El General Villacampa da fe de su victoria. Con el Vito de Jaca otros guerrilleros han muerto; otros han caido prisioneros y otros han huido a Francia. La cuestión que queda por resolver es la del esposo de Jesuya. La estructura situacional de este momento, que debiera ser interesantemente dramática, se quiebra por un diálogo irregular, muy literario y sin apenas garra:

"VILLACAMPA.- "Pero queda una cuestión por resolver... la de su esposo.

JESUYA.-Mi esposo no tiene nada que ver con ésto. La única culpable de todo soy yo. Espero sus órdones. No diré una palabra más. Disponga usted mi encarcelamiento.

VILLACAMPA.- (SE RIE) Marianita Pineda rediviva... Señora, no sea usted tan dramática. Desgraciadamente

han pasado los tiempos heróicos. Posiblemente el último mártir del pueblo sea ese oscuro guerrillero que llevan a enterrar.

JESUYA.-(ENFURECIDA) General: me está usted ofendiendo. Sepa que estoy en mi casa y sepa también que aún quedan españoles dignos aunque usted quiera ignorarlo.

VILLACAMPA.- ¿Ve usted como las posturas trágicas acaban en sainete?. Acaba usted de decir que no iba a pronunciar una palabra más y...

JESUYA.-(QUE SE HA SENTADO AGOBIADA) Estoy en sus manos, señor.

VILLACAMPA.- Sí, está usted en mis manos. Y ahora conviene ir al grano, señora. Queda por resolver la cuestión de su esposo. He aquí lo que tengo recibido: podrá escoger entre estas dos alternativas: el Consejo Sumarísimo por auxilio a la rebelión o firmar una confesión de la parte que ha tenido en esta revuelta. Espero usted. No se asuste. Esa confesión quedará de momento archivada. Luego será invitado a colaborar en el gobierno."

Como vemos tendrá que decidir el propio general Artaloa. La sabiduría militar de Rodríguez Méndez, se manifiesta una vez más al dibujar, con pulso firme, a la figura del general Villacampa, quien dirá a Jesuya, en un momento de esta situación: "Creí que usted era más inteligente, señora. Hay mucha inteligencia en España, mucha. Pero un burdo militar como yo, sin más filosofía que las ordenanzas militares, acaba con ella de un manotazo".

La figura de este general, que repite constantemente "cuerno del diablo", que tiene sesenta y siete años, que ha sufrido bastantes experiencias bélicas y golpes revolucionarios, que sabe como hay que castigar al soldado, para después, a la menor caricia, tenerlo con la reacción servil de un árabe, que sabe de las reacciones de los moros africanos, siervos de los mandos militares españoles, todas estas razones hacen preludiar a otros tipos militares, perfectamente estructurados por Rodríguez Méndez, como veremos en el "Teniente" de "BODAS QUE FUERON FAMOSAS DEL PINGAJO Y LA FANDANGA", o el "Teniente" de "FLOR DE OTOÑO",

frutos artísticos del mejor logro.

Villacampa intenta utilizar toda su estrategia de hombre militar, no, al parecer, por carrera, sino por esfuerzos en cuarteles y en campos de batalla. Un militar zafio, pero con su garra política de carácter patatero; garra que se ve venir bien pronto y nos impresiona. Dice a Jesuya: "Aconseje a su marido que firme la confesión y colabore con el gobierno" "Usted quiere arruinar la carrera de su esposo. Un hombre a quien todos admiramos por su brillantísima página de servicios".

Lo peor de este caso, falta por tanto de investigación y estudio, es que en toda la obra no sabemos cuales son en realidad los verdaderos méritos del general, marido de Jesuya. No sabemos bien las causas que le impulsan a estar en el extranjero y a enfrentarse con el gobierno de España. Las intuimos, pero no están expuestas dramáticamente. Tanto el carácter de Jesuya como el de su esposo adolecen de una falta de estructuración seria, así como el sentido global general de la obra. Ni situaciones ni caracteres están perfectamente justificados.

Los rumores crecen en la calle. Va a pasar el entierro y la plebe está en contra de Jesuya porque, como dirá Villacampa: "Tal vez esperaban que saliera de esta casa el nuevo grito de rebelión, para vengar al guerrillero".

La gente -también sin justificación- grita "traición", arremolinada en la puerta de la casa de Jesuya. El drama empieza a discurrir por caminos fáciles, poco convincentes, poco dramáticos, muy literarios. La tensión de la estructura situacional que en estos momentos podría llegar a un climax dramático, da un gran bajón. Para humillar Villacampa a Jesuya le dirá: "Hay una cosa que ha sorprendido en usted: que no haya pedido gracia para los prisioneros". En estos momentos, el teniente Cabrera anuncia la llegada del general Astarloa, con lo que, al fin, se desvirtúa

la línea argumental de Mariana Pineda de García Lorca. En este caso, el héroe vuelve y no deja a la heroina olvidada, para que muera soñando con el amor del héroe y, al mismo tiempo, muera por la libertad.

Villacampa expone la situación al general Astarloa y descubre las intenciones rebeldes de Astarloa en contra del gobierno. Tiene pruebas de que de Astarloa "partieron las órdenes y enlaces para levantar al populacho, y lo que es peor, a las guarniciones". Ingenuamente, Jesuya, que sigue en un papel de heroina, ya demasiado decadente a estas alturas del drama, falto de toda fuerza dramática porque ha perdido su misterio, dirá: "Yo fui la que dí esas órdenes". Todas las estructuras finales de situaciones y caracteres discurren por cauces tan débiles y literarios, que es imposible creer nada de lo que vaya a suceder. Las pruebas que tiene el general Villacampa -rata de cuartel, como se sabe- es el profesor, a quien el general Astarloa no conocía. El profesor confiesa:

> "PROFESOR.- El general había dado órdenes para que cierto correligionario suyo entrase cladestinamente en España, para servir de enlace y provocar el levantamiento de las guarniciones y poner en marcha a las guerrillas. Desgraciadamente aquel individuo no pudo llevar a cabo su misión. Tuvo que sustituirle un servidor. Me fingí un arquitecto que venía a trazar los planos de una finca..."

Después de esta confesión, Astarloa tiene que decidir, y, sin ninguna reacción que revele al hombre liberal y héroe revolucionario, de gran violencia y fuerza, como nos habíamos hecho a la idea de que este hombre pudiera ser, se vuelve como una especie de pelele (que nada tiene que ver con la debilidad humana del hombre en derrota y descubierto) en manos de Villacampa y queda acaparado para el gobierno de Cánovas. Veamos esta escena donde se puede observar lo que digo, para mí, una de las más endebles

de la obra, debiendo ser, si tuviera una estructura plenamente dramática y rica, una de las escenas mejores:

"ARTARLOA.- ¿Y qué tengo que hacer?

VILLACAMPA.- De momento, sería conveniante que se asomara a ese balcón, para satisfacer a la plebe. Luego, un pequeñísimo trámite y la colaboración.

ASTARLOA.- (PARA SÍ) Es una verdadera trampa. (A VILLACAMPA EN VOZ ALTA). No tengo más remedio que aceptar.

JESUYA.-No, Rafael. No puedes. Han muerto muchos. Por nuestra culpa.

ASTARLOA.- (AIRADO) ¿Por nuestra culpa?. No, por culpa de ellos.

JESUYA.-Rafael..."

VILLACAMPA.- (QUE ESTÁ SATISFECHO) Vamos, señora, anímese. Hay que vivir...

El general Astarloa se asoma al balcón. Estallan clamores de voces. Astarloa saluda. De pronto, sale también Villacampa y abraza a Astarloa, diciendo:

"VILLACAMPA.- Ciudadanos: aquí tenéis a vuestro general a salvo. No podemos daros una prueba más clara de que el gobierno pacificador está con vosotros y vuestras justas aspiraciones, que una banda de delincuentes comunes, auxiliados por agentes del extranjero, han pretendido torcionar. (PAUSA. EL SILENCIO CRECE. ASTARLOA BAJA LA CABEZA). Hemos dado reparación a ese abuso, que ha costado la vida a un hombre. Un apasionado caudillo del pueblo, a quien nosotros honramos. Os prometemos, en nombre del gobierno, que unidos los dos (VUELVE A ABRAZAR LIGERAMENTE A ASTARLOA) haremos justicia en los causantes de los tristes sucesos que conturban la paz acrisolada de este pueblo, leal siempre al gobierno. Os pedimos, pues, que os retiréis a vuestras casas, porque os prometemos escuchar vuestras quejas y reparar vuestras injusticias. Viva España. Vivo el Rey."

Y por si esta falta de fuerza y rebelión del héroe fuera poca, héroe ya sometido como un cordero al juego político de los demás y derrumbado por completo como potente ser dramático, viene otra situación bastante peor, ingenua y libresca: el general Villacampa pide al profesor que es lo que desearía, para recompensarle por sus servicios prestados. El profesor contesta:"Tener una cátedra". La cátedra se le concede y la obra termina en este momento tan falso.

Lástima de toda influencia libresca y literaria que utilizó Rodríguez Méndez en esta obra. Látima de todas las buenas ideas que se le fueron de las manos. Conceptos importantes que, durante el desarrollo de la obra, parecían que iban a tener interés, quedan convertidos en pobre e ingenuos conceptos de la vida española de la Restauración y de nuestro presente histórico.

Como se ha visto, todo termina en un feliz compadreo, impropio por no humano, por no creible ante la situación expuesta, por falta de investigación, por no profundo, por no rebelde.

ANÁLISIS DE "EL GHETTO O LA IRRESISTIBLE ASCENSIÓN DE MANUEL CONTRERAS" (1.966)

INTRODUCCIÓN

El autor sitúa la acción en España durante la época del gobierno llamado del Plan de Desarrollo, o sea, el sexto gobierno del general Franco, que se formó el 10 de Julio de 1.962 y duró hasta el año 1.965. Era vicepresidente del gobierno el general don Agustín Muñoz Grande. Subsecretario de la Presidencia, el almirante don Luis Carrero Blanco y ministro de la Gobernación, don Camilo Alonso Vega. El ministro de la Vivienda era el falangista José Martínez y Sánchez Arjona. El Opus, como sabemos, estaba adquiriendo gran auge entre el gobierno. Comisario del Plan de Desarrollo era don Laureano López Rodó, que todavía no era ministro sin cartera.

Junto al Opus, crecían otras entidades seudopiadosas, como el Hogar del Empleado, del que ya hemos hablado, que tenía, entre sus misiones, seguir la corriente a la política del Plan de Desarrollo, creando grandes barriadas para los obreros y convirtiéndose, a su vez, en señores feudales de los mismos, ya que, a estos obreros, les daban viviendas, de baja renta, a cambio de tenerlos bajo su dominio. Aquellos obreros resultaban ser todos tan piadosos, que había competencia entre ellos por festejar los días de los santos, asistir a las adoraciones nocturnas, confesar y comulgar las más veces que podían, celebrar el ofrecimiento mariano durante el mes de Mayo, y denunciarse unos a otros, si alguien no cumplía los deberes religiosos citados y otros muchos mandatos de las entidades seudoreligiosas a las que pertenecían. Así es que, las iglesias de estos barrios, daba gloria verlas repletas de obreros y familiares practicando el culto católico con ferviente "devoción" y cánticos. Todo, claro, movido, en el fondo, por los grandes competidores de los

devotos del Opus: los jesuitas. Jesuitas, Opus, y dominicos, se odiaban a muerte por aquel tiempo, ya que todos aspiraban al poder y a manejar al gobierno y al pueblo, con sus obreros como borregos, Taxistas-opus, o pertenecientes a algunas de estas comunidades religiosas, además de llevar en el auto distintivos religiosos, llevaban magnetófonos para sus actos de espionaje. Así era más fácil denunciar y perder, entonces, los privilegios que esta especie de feudalismo daban a cambio de tener las personas que sufrir tantas humillaciones y tantos sometimientos. Madrid y Barcelona ensanchaban la población a base de grandes barriadas construidas según estos métodos de fervientes comunidades religiosas, tan amigas de ganar adictos, o feligreses en manadas.

Rodríguez Méndez titula su obra "GHETTO". Nos recuerda enseguida que la obra va a tener el sentido de la miseria de un barrio judío, las intrigas y las traiciones. Y añade "O la irresistible ascensión de Manuel Contreras". Subtítulo que recuerda a la obra de Brecht "LA RESISTIBLE ASCENSIÓN DE ARTURO UI", estrenada el año 1.941. Sólo que aquí ha cambiado el adjetivo "resistible" por "irresistible". Si esta obra reflejara la irresistible ascensión del obrero Manuel Contreras -y no en sentido irónico- sometido a todos los antecedentes citados, Rodríguez Méndez hubiera escrito una obra testimonial de los años sesenta, y, si además, las estructuras no nos fallaran en el análisis, Rodríguez Méndez hubiera o habrá conseguido una de sus mejores obras.

La obra está estructurada en tres actos. Sigue, pues, como en "EL VANO AYER", la estructura tradicional.

ACTO PRIMERO

En el primer acto nos encontramos en el espacio escénico de

de la casa nueva del obrero Manuel Contreras: "Una vivienda moderna perteneciente a uno de los llamados "poblados de absor---ción" "Permanece junto a la empresa en que trabaja" "A nivel de la calle y a través del ventanal del fondo se pueden ver las paredes de la casa de enfrente".

Manuel está trabajando en su estufa de butano, que se le ha descompuesto, y Marisa, su mujer, observa el trabajo. Hace frio. Es domingo y esperan visita. Esperan a la Juliana, que se fija en todo, por eso Manuel arregla la estufa.

A través de esta estructura situacional sabemos, porque se descubre en el diálogo, que son emigrantes, recién venidos de un pueblo de Avila a Madrid. Es, pues, obra que, escrita después de "LA BATALLA DEL VERDÚN", continúa la trayectoria de tipos que aspiran, si no a conquistar la gran ciudad, al menos, a tener un rincón fijo en ella y poder ir tirando de la vida.

Manuel no consigue arreglar la estufa e irritado y de pugna con Marisa, sale de la casa, sin afeitar y en mangas de camisa, a calmar su malhumor en la coperativa, donde tomará café. Cuando sale Manuel, Marisa se asoma a la ventana a verlo salir y se encuentra con su amiga Tere que va a misa. Va muy bien peinada. Peinado que no se lo han hecho en el barrio, sino en el centro de la ciudad. Marisa invita a pasar a su casa a Tere, un momentito. Todas las estructuras, hasta ahora, tienen un aire de naturalismo fácil, sin abismos y profundidades naturalistas. Ni creo, por supuesto, que en toda la obra encontremos el aliento poético que, a veces, penetraba en "LA BATALLA DEL VERDÚN". Nos enteramos que Tere ha ido a peinarse en una peluquería que hay en una calle detrás del cine Capitol, porque en el barrio, ni se puede ir a la peluquería ni al cine, porque todas las películas son "aptas". También observamos un sometimiento de todos estos seres que van a desfilar por la obra, hacia el capitalismo empresarial de los dirigentes de las casas de la barriada.

Un capitalismo, a su vez, controlado por alguien.

Marisa le enseña a Tere la ropa que se ha comprado con sus ahorros. Ropa que trae el Venancio, el chófer de la empresa, de Portugal. De esta manera no la tiene que comprar con el crédito que dan en la coperativa. Tere le insinúa a Marisa que la está entreteniendo mucho y que va a perder la misa:

"TERE.- Ya no llego al evangelio.

MARISA.- Pues vas a la otra misa. ¿Qué más da?. Haz como nosotros.

TERE.- Que no vais...

MARISA.-Claro que vamos. Vamos a la de la tarde, a la misa vespertina. O si salimos por el centro, pues allí. Hace dos domingos oimos misa en la catedral. A ver si vas a ir diciendo también por el barrio que no vamos a misa.

TERE.- Pero Marisa, ¿es que te crees que soy una cotilla?. Mira que me importará a mí que vayais o no vayais a misa; en las cuestiones de fe no se puede meter nadie. Y además, aquí no se meten en eso.

MARISA.-Pues Manuel siempre anda preocupado con eso. Dice que no quiere que se entere la dirección y que... Lo que te digo, que salimos de Málaga para entrar en Malagón."

Obsevamos en la conversación el espionaje de unos y de otros por ir o no ir a misa, y el temor de que la dirección empresarial se entere. El sometimiento y casi esclavitud por causa de tener un piso y un empleo, se va viendo claro. El obrero, pues, está vendido por un plato de lentejas en el gobierno del Plan de Desarrollo, que parece haber servido para que unos medren y otros se sometan a una angustiosa esclavitud.

Tere enseña a Marisa el retrato de su novio, el Casi. Fotografía que se hicieron en el Retiro, un domingo, enfadados, porque

la Tere no quería ir a los bailes desvergonzados de Legázpi. Hablan después de la visita que esperan. El de la visita, el novio de la Juliana, el Paco, es otro que anda detrás de entrar en la empresa. Lleva así desde que hizo la mili con Manuel, en Sidi Ifni. Paco tiene pluriempleos y una gran ilusión por conquistar un sitio fijo en Madrid. Se observa que la obra tiene parecidas estructuras temáticas, situacionales, sociales y de caracteres, que "LA BATALLA DEL VERDÚN". Es casi una repetición de lo mismo, dentro de una línea naturalista sencilla, sin grandes acontecimientos dramáticos y sin el carácter de crónica que tenía "LA BATALLA DEL VERDÚN".

Marisa sigue diciendo a Tere que es una ganga estar colocados en la empresa, aunque todo son leyes, fiscalizan todas las horas del día y de la noche, y "si te echan, te quedas sin piso".

El carácter caciquista y dictatorial de una sociedad manejada y dominada, se ve muy a las claras. Hasta ahora, son seres víctimas los que Rodríguez Méndez nos presenta en esta obra. Víctimas por una fiscalización que acarrea como consecuencia la falta de libertad. Nos preocupa saber sobre la raíz de esta obra: ¿Quienes son los de la empresa?, ¿cuales son sus ideales?, ¿por qué esa tiranía aparentemente moral y ese orden para hacer esclavos a los seres humanos?.

Poco antes de irse Tere, regresa Manuel de la coperativa. Cuando se queda a solas con su mujer, confía un secreto que acaba de enterarse en la coperativa: "Lo van a hacer jurao de empresa". Un cargo no remunerado, pero sí sindical: "Tiene uno que codearse con la gerencia, que están en eso del convenio colectivo, pues figúrate. Una cosa política". Y a continuación habla Manuel de sus tres años de odisea por Madrid, buscando trabajo, hasta que encontró en la empresa.

La política empresarial quiere, parece ser, aprovecharse de

Manuel, no sabemos, en principio, para qué, y aquí empieza "la ascensión de Manuel Contreras".

Interrumpen la estructura situacional, Juliana y Paco, otros "lugareños""arrastrados a la ciudad por la marea industrial". Marisa, antes de obsequiarlos, les enseña la casa. Juliana tiene la esperanza de tener una casa así algún día. Pagan treinta duros al mes, pero, claro, el día que Manuel deje la empresa, se irá a la calle. Y Marisa les saca tapas de chorizo y aceitunas y les pone en el tocadiscos a Farina, Valderrama, la Paquera, etc. Paco le cuenta los pluriempleos que tiene en la calle Beata Ana y en Delicias, y que quería irse a Alemania. Manuel le anima a no irse.

La visita venía a ver si Manuel le echaba una mano y colocaba al Paco en la empresa. Juliana está muy cansada de servir y Paco muy cansado de no tener ningún trabajo fijo. Manuel promete ayudarles, y le habla de los beneficios que tiene la empresa: piso, médico, clínica, cine, coperativa donde fían todo, y hasta música durante el trabajo, y letreros por todas partes donde se lee: "No estés de malhumor" "No te enfades sin motivo", etc. Lo único es que están muy fiscalizados por todas partes. Hubo hasta una sala de baile que el cura la prohibió. "Digan lo que quieran -dirá Manuel- en España se vive como nunca se ha vivido" "Ahora: eso sí, tienes que especializarte y dar el callo, porque si no, te dan la patá".

Y en estas sencillas y naturalistas estructuras, da fin el primer acto. Nos queda la incógnita de la indagación en la empresa y el por qué de esa ascensión de Manuel.

ACTO SEGUNDO

En el segundo acto estamos también en la casa de Manuel Contreras. Ha habido progreso. Hay televisor y Marisa viste con pantu-

lones y se ha hecho un peinado caro en una peluquería de la Gran Vía. Un chico de recados llama a la puerta para decirle que Manuel tardará, porque tiene reunión. Por el televisor oimos decir: "El Plan del Desarrollo permitirá una progresiva creación de puestos de trabajo y una consiguiente reducción del nivel del desempleo". Interrumpe después Juliana, que ha venido escapado y de prisa, para ver si Manuel sabe algo de la colocación del Paco, porque éste, inquieto, quiere irse a Alemania. Nada se sabe a pesar de que Manuel se codea con los jefes. Juliana tiene que irse enseguida: la echará de menos la señora. El autobús, siempre lleno, puede qque se le escape. Antes, la pobre Juliana, ha soñado viendo el progreso de Marisa: el peinado, los pantalones, el televisor, etc.

Mientras Marisa se pone a ver el televisor, como una señorona, entra el Manuel con otros dos jóvenes, el Venancio y el Antonio. Se van a reunir allí, en la casa, porque "hasta en el despacho de la secretaría técnica, ahora que no hay nadie, los vigilaría el ordenanza, y nadie tiene por qué enterarse de lo que van a hablar". Marisa les hace café mientras los tres hombres se ponen cómodos. El problema a tratar es que van a despedir de la empresa a dos hombres, y el Venancio, que es chófer de un jefe, podría enterarse del por qué. Manuel le dirá: "Los de la empresa están en que esos dos son unos indeseables. El por qué no lo sé":

"ANTONIO.- Eso habría que hablarlo con el jefe de cada na de ellos.

MANUEL.-Es que el jefe soy yo.

ANTONIO.- ¿Y tú has observado en ellos alguna mala conducta o así?.

MANUEL.-Pues ahí está, que no se les puede achacar nada, ni en cuestión de trabajo, ni de puntualidad, ni nada.

ANTONIO.- Cosa más rara...

MANUEL.-Y ya me lo han dicho dos veces. Que son unos

indeseables. Esa es la palabra. Me dijeron: "Usted como cargo sindical, tiene que apretarles los tornillos".

ANTONIO.- ¿Y tú les llamaste la atención?.

MANUEL.-¿Y qué voy a decirles yo si ellos se portan como los buenos?. Entonces yo fui y les dije que había que hacer horas. Ellos, ni pío. Hicieron horas. Les dije que había que doblar por la noche, doblaron. Les vigilé, por si cazaba alguna palabra, algo. Nada. Como compañeros, todos los del tren hablan de ellos, que hay que ver. Y así están las cosas. Hasta que ayer va el "dire" y me dice: "Tienen que abrir expediente de expulsión para Zapata y Llovera". Encárguese usted de abrirlo. Entonces yo le pregunté: ¿Y qué cargo hay contra ellos?, y él me dijo: eso se lo inventan ustedes, pero esta misma semana quiero tener el expediente". De lo que han hecho o hayan podido hacer, ni pio."

El Venancio aconseja que hay que hacer lo que diga el director de la empresa y "aquí paz y después gloria" "Ni cargo sindical, ni puñetas" "Que no encuentran ningún motivo para sanción de ninguna clase, pues lo haces constar". Manuel se irrita diciéndole: "Tú lo que eres, es un mal compañero, Venancio. Porque tú que todos los días de Dios traes y llevas al jefe en el coche, podías ayudarnos, entresacando lo que ha pasao". Y el Venancio le contesta que el Manuel debe hacer lo que dicen, porque, tal vez, eso sea una manera de probarlo, levantando un falso testimonio. Antonio también tuvo que hacer lo mismo que ahora quieren que haga Manuel con un obrero zamorano, pero aquel tenía puesta una denuncia por subversivo. Manuel recapacita y cree en sus jefes y piensa que cuando dicen que tienen que echar a dos indeseables, será porque lo son. La conversación se hace violenta y Manuel y Venancio van a llegar a las manos, entre exclamaciones: "Tú eres un esclavo de la empresa -dirá Venancio-, como yo y como ésto. Como todos" Salió Marisa de la cocina, alarmada, mientras siguen discutiendo, apaciguados ahora:

"ANTONIO.- (MIENTRAS LLENA OTRA VEZ LOS VASOS DE LOS TRES) No creo, vamos, me parece a mí, que lo mejor es dejar las cosas como están y mañana a ver si tenemos la cabeza más despejada.

MANUEL.- (ECHÁNDOSE AL COLETO UN TRAGO DE COÑAC) Yo no me acuesto sin saber...

ANTONIO.- Sin saber qué?.

MANUEL.-Sin saber si uno está entre amigos o entre enemigos.

ANTONIO.- Estás entre amigos, Manolo, puedes estar convencido. Lo que pasa es que estas cuestiones tan delicadas hay quo discutirlas con calma. Y tú no la tienes. Estos cargos piden hombres de reflexión, hombres de cabeza, para que lo sepas. Así que tienes que procurar calmarte y saber escuchar. Aquí no estás en el pueblo.

MANUEL.-Otra vez con el pueblo...

ANTONIO.- Quiero decir, Manuel, que aquí no se arreglan las cosas con los puños. Aquí hay que usar esto (SE SEÑALA LA CABEZA), el coco. Aquí hay que ver las cosas con mala intención, como la guardia civil, y no dejarse llevar por el arrebato, que parece cosas de hombres y no son cosas de hombres. Lo que yo propongo ahora es, primero, que os deis la mano y aquí no ha pasao nada."

Más adelante, y con copas, hay una importante aclaración de Venancio. Aclaración que es una denuncia para los jefes de la empresa. Venancio declara que pacta con ellos, que hace la vista gorda a todo, pero, al mismo tiempo se aprovecha y hace su agosto.

Los de arriba van convirtiendo a los de abajo en miserables. Tantos unos como otros culpables y miserables. Retrato de un proceso crítico de la España actual. La confesión de Venancio, es la siguiente:

"VENANCIO.- A mí ya me pueden llamar lo que les dé la gana. Paleto, ignorante... Lo soy, ¿qué pasa?. Yo vivo mi vida. Pa eso estoy hecho un cochino esclavo to el día. Pa hacer luego lo que se me antoje. El jefe está siempre con "Venancio,

llévame a Badajoz; Venancio, llévame a Almendralejo". Todas las queridas las tiene en Extremadura. Y Venancio sin dormir, pa Badajoz, pa Almendralejo. Pero Venancio no tiene un pelo de tonto, trae su contrabandito, nilón, tabaco, café, y se gana unos duros pa sus hijos. Y a ver si un día me hacéis expediente. Ja, ja. Expediente al Venancio. El Venancio podría contar muchas cosas de Badajoz y de Almendralejo. Y se andarán con ojo, porque el Venancio si quisiera, un suponer, suministrarse a la mujer del jefe, pues... Pero estoy hablando ya demasiao de mí. No quiero pasar por un "fanfa". "

Y con el coñac que ha traido Marisa, todos tan contentos. La inmoralidad no culpable del Venancio, llega hasta el límite de prometerle a Marisa "un conjunto de ropa interior que le va a traer de Gibraltar". Manuel empieza a emborracharse y se le observa un trasfondo de esclavitud y de angustia. En la borrachera dice, "pues que se larguem. Si son indeseables, es que no son gente honrada. A la calle. Yo firmo lo que me mandan". Haciéndose, al parecer, cada vez más, su ascensión "irresistible", aunque nos queda la profunda duda para un futuro. Se han tenido que llevar a Manuel a la cama. Cuando lo han acostado, Marisa pide a Venancio que ayude a Manuel. Venancio deja escapar una mirada donde se adivina que "esa ayuda, tendrá que pagarla Marisa de algún modo". Se despiden todos y termina el segundo acto. Nada ocurre importante. Desgraciados todos: "Los que intentan medrar y los que no lo saben hacer; pero todos haciéndose amorales por causa de una sociedad culpable. Pienso que quizá en todos los paises del mundo exista esta culpabilidad. Todos deseando de robarnos y de hacernos esclavos unos de otros: los de arriba, esclavos de otros más altos y de sus propias miserias; los de abajo, esclavos de los de arriba y de sus propias miserias. Estas ideas de esclavitud y miseria en todas las escalas sociales nos conducen ahondas meditaciones. ¿Será así la sociedad del mundo entero?. ¿Será sólo la española?. Yo le exigiría a Rodríguez Méndez que indagara y corporeizara dramáticamente más este tema, porque se nos que-

da en un naturalismo tan sencillo y vulgar, que más parece esquema que podría dar lugar a otra obra con el mismo tema, pero de mayor amplitud, de más carne y garra dramática. La obra se queda pobre en su desarrollo, en sus formas y recursos dramáticos, a pesar de que, en esta obra, no veo, hasta ahora, errores que contorsionen las líneas estructurales del drama.

ACTO TERCERO

En el tercer acto Marisa y Manuel están sentados en la mesa, comiendo. A Manuel le han felicitado los jefes por haber sabido echar de la empresa a los dos indeseables. Marisa está afligida porque los muebles de los dos expulsados, que además tienen hijos, los están sacando de la casa en estos momentos. Marisa llora y Manuel se irrita, haciendo ver a Marisa que si la conducta laboral de esos hombres era buena, no lo era la conducta social. Uno había estado condenado a muerte y el otro era un alcohólico que se metía en lios de ventas ilegales de transistores.

Vamos observando más víctimas de una sociedad que otros han hecho culpable. ¿Ganarían lo suficiente para vivir estos obreros expulsados de la empresa?. Nos gustaría saber más del por qué de su culpabilidad de indeseables. Y ésto es lo que aconsejaría más a Rodríguez Méndez: la investigación de las causas de culpabilidad social que denuncia, porque en estas obras menores, se nos queda, nuestro autor, corto en investigaciones importantes que podrían dar lugar a motivos dramáticos del mayor interés; motivos que enraizarían con lo universal. Por eso, observamos que la obra es un salto que no alcanza una cima extensa e intensa dramática, humana y social.

Marisa empieza a tener miedo de vivir en un ambiente tan enrarecido y traicionero. Piensa que otro día la denuncia pueda caer en Manuel, y nadie sabrá por qué. Vivir así es caer en una cade-

na de alienaciones, de traumas que puedan conducir a la desesperación y a la locura, y a la pérdida de fe en los valores morales del hombre y de su propia dignidad.

Manuel intenta quitarle el miedo a Marisa, prometiéndole comprar una moto, para salir al campo los fines de semana. La ascensión de Manuel Contreras, parece que continúa. Piensan ir al pueblo, a la costa del sol, etc. Marisa le pide dinero para dárselo al Venancio, con objeto de que le traiga la ropa de Gibraltar, cosa que si se enteraran los jefes, podría costar caro a Manuel, porque ya van teniendo confianza en él, aunque de ese contrabando participen también los jefes. Marisa revela a Manuel que está harta de vivir en aquella empresa, que es como vivir en una cárcel. En estos momentos se ve a Tere tras la ventana y Tere esquiva el saludo a Marisa. Marisa comprende como ya los vecinos la aislan, quizá por causa de la ascensión política de su marido. Tiene palabras con Manuel, sobre el aislamiento a que van a llegar y la traición que puede venir en circunstancias como ésta.

Interrumpe la estructura situacional la entrada de Paco y Juliana, que ya le han dado casa y trabajo en la empresa. Llegan con las maletas y unos pollos para Manuel y Marisa, pero el piso no lo podrán ocupar hasta que no estén casados, ya que "en estos sitios la cuestión moral es lo primero."

La estructura situacional la interrumpe ahora el Venancio que viene con el paquete de ropa de contrabando comprado en Gibraltar. Manuel les presenta a Paco y a Juliana, diciéndole: "Son los que vienen a relevar a esos". A los que se van. Manuel sale con Paco y Juliana a ver el piso que la empresa les ha dado, quedando Marisa sola con Venancio. El Venancio le da el paquete de ropa, lo abre y va deslumbrando a Marisa, porque trae ropa, que Marisa ni le había pedido. Ella quiere darle el dinero, pero Venancio no lo acepta: "Puedes decirle a Manuel que te lo he regalao yo. Se lo diré yo mismo". Y dicho éste, besa a Marisa, re-

jándose ella besar. Venancio, en esa situación amoral de la so-- ciedad del Plan de Desarrollo en que vive, va cazando víctimas sin ningún cargo de conciencia. No falta la nota de humor propia del teatro de Rodríguez Méndez. Cuando Marisa reacciona en con-- tra de Venancio por haberla besado, le dirá: "¿Pero es que tú te crees que estamos en"Jolivú" o qué?". "Da la casualidad que no me gusta acostarme con nadie que no sea mi marido" "Y ahora mis-- mo puedes coger el paquete y ya te estás largando". Marisa se porta con la honradez de hembra de una Mari Pepa de "HISTORIA DE UNOS CUANTOS", y previene a Venancio de que no les vaya a ha-- cer, ni a su marido ni a ella, ninguna traición. Le hace coger el dinero que cuesta el paquete de ropa y quedan amigos. Marisa perdonó el soborno del Venancio. Otra vez la inocencia, constan-- te del teatro de Rodríguez Méndez, pero, en este ambiente enra-- recido, ¿la ignorancia y el perdón se sabrán comprender?. Salió el Venancio humillado. Manuel entró por su mujer para que fuera al piso de Paco y Juliana y la besa como un novio enamorado.

Termina la obra como una comedia feliz. Ante de nosotros han ido pasando una galería de seres vulgares, sencillos, luchando con unos pobres medios vitales y casi hundiéndose empújados por la sociedad española que les ha tocado vivir.

El lenguaje y estilo están a tono con el desarrollo, estructu-- ras y tipos. La obra, como se dijo, quedó en un pequeño y humil-- de salto dramático, sin alcanzar la cima que el tema, en su pro-- funda investigación, hubiera podido alcanzar. No hay plenitud artística, y aunque la obra está escrita después que "LA BATALLA DEL VERDÚN", y está muy dentro de esta línea, queda por bajo de la obra precedente citada.

Parece ser que Manuel Contreras aceptó su "irresistible ascen-- sión". Lo que demuestra su esclavitud y sometimiento a la socie-- dad del tiempo. Manuel Contreras fue un inocente. Un sometido.

Poca rebelión existió antes de aceptar su ascensión o esclavitud, convirtiéndose en irresistible ascensión, lo que podría haber dado lugar a muchas resistencias. La rebelión de denuncia y protesta de Rodríguez Méndez, no estalla en esta ocasión en el protagonista de esta obra, pero sí queda claro la patente denuncia a la sociedad de, los años sesenta, que sometían a los hombres, hasta hacerlos esclavos por tal de conseguir las pequeñas cosas que les van a dar comodidad en una sociedad de consumo, tal vez inalcanzable para siempre en la vida de Manuel Contreras.

Tal vez Rodríguez Méndez quiso en esta obra hacer un parangón con la obra de Brecht "LA RESISTIBLE ASCENSIÓN DE ARTURO UI" (escrita en 1.941), no sé si con un descarnado y crudo afán de mostrar nuestros estratos sociales más bajos y fariseos, donde Manuel Contreras sea el Arturo Ui, (o tentativa por parte de Brecht de explicar la ascensión de Hitler al poder, trasladando la acción a un ambiente de gangster de Chicago). En la obra de Rodríguez Méndez,-salvando distancias estilísticas y estéticas con la de Brecht-, tal vez, los gangster sean los poderes invisibles (capitalismo-iglesia- que manejan la Cooperativa obrera donde trabaja y asciende "irresistiblemente" Manuel Contreras. ¿Y qué podríamos decir de Manuel Contreras?. ¿A qué figura actual de los años sesenta podría representar?. ¿Acaso a la colectividad emigrante y obrera de aquel tiempo?.

ANÁLISIS DE "LA ANDALUCÍA DE LOS QUINTERO" (1.975)

INTRODUCCIÓN

Fue escrita el año 1.968. Se publicó en la revista Yorick de Barcelona, nº 29, juntamente con otra obra corta de Lauro Olmo titulada "EL MERCADILLO UTÓPICO". La obra se publicó también el año 1.968. Está escrita, pues, durante los años del Plan de Desarrollo. La obra, en principio, es una sátira al sistema de este gobierno, mediante los obreros andaluces que se van al extranjero y regresan con dinero al pueblo. Para humillar no solamente a los señoritos, sino también a los que no se fueron. A simple vista la obra es ésto; pero este simple sainetillo, tiene una gran profundidad y aliento poético.

La obra está estructurada en una sola escena. A su vez, esta escena tiene cuatro estructuras situacionales. A estas estructuras le da unidad fundamental la temática: el amor a la tradición de las costumbres de la raza española. Amor que muchos confundirán -tal vez con razón,- con lo reaccionario; pero, a veces, dentro de lo reaccionario puede existir un poético y gran drama. Este poético y gran drama de carácter reaccionario es lo que se observa, como valor más positivo, en este simple sainetillo de situaciones muy semejantes a otras tradicionalistas llevadas a la escena por los hermanos Alvarez Quintero.

ESCENA ÚNICA

La escena única tiene su espacio escénico en Puebla de la Sosería, "pequeña villa andaluza, hoy en día, en vías de desarrollo y por consiguiente bajo el influjo de la emigración y el desarrollo económico. Las cosas cambian por fuera y se mantienen intactas por dentro. Junto a la casa encalada y alegre se levanta el bloquecillo de viviendas funcionales y con protensiones. Las tabernas se convierten en cafeterías turísticas y se instalan

gasolineras. Por lo demás el pueblo se mantiene en su tradición.

Tarde de feria. Tarde de sol radiante. En la terraza del Casinillo, instalados en un velador, tres señoritos arruinados dejan pasar las horas bajo el ocio, mientras que sus antiguos asalariados y jornaleros han venido de Centroeuropa con la cartera bien rellena a disfrutar y a alardear de riqueza.

Los tres señoritos tienen cara de ciprés. Visten sobriamente y uno de ellos lleva un clavel en la solapa".

Toda la estructura es como un pequeño sainete quinteriano visto por los ojos de Rodríguez Méndez en los años sesenta. Los tres señoritos aburridos hablan en dialecto andaluz, marcando el ceceo y el seseo y demás elementos de la fonética andaluza, dejando entrar en el lenguaje andalucismos como "chucha" por "flojera", etc. Están llamando "al niño", o sea, al camarero del bar, y "el niño" no acude. Un señorito dirá: "¿Ez que hay partio televizao" "Jozú qué aburrimiento". Están aburridos de tanta feria y tanta procesión ya piensan que el Concilio Vaticano II no ha servido para nada, porque en el pueblo todo lo religioso continúa igual: "¿No zemoo ya progrezitaa, entonses?". Como el camarero no viene a servirles, comprenden que "como zabon too que no tenemoo ni una gorda, pué ezo, que no quien zervirnoo". El señorito primero se levanta y va dentro del bar en busca del camarero. Mientras el señorito tercero habla con la burla propia del aburrimiento que tienen los tres:

"SEÑORITO TERCERO.- Zí, la vengansa er proletario ha zio eza. Pero la curpa de too le tié eza puta Alemania que moo ha dejao en cueroo. Eza ha zio la mare er cordero. ¡Maldita zea la mare que la echó a la Alemania eza, dende el Kaize que en gloria ezté jasta el Adenaue ezo.

SEÑORITO SEGUNDO.- Que se hise pronto, amoo. Que en trce año de dezarrollo moo habemoo quedao con er sielo y la tierra. Y laa jabichuelaa pudrión-dozo en la tierra y zin brazoo pa arrancarlaa.

Ea, toma caztaña y toma progrezo y jazta loo curaa de ahora qué...

El señorito primero vuelve fumándose un "celta", irritado porque el camarero no lo escuchó. El camarero está hablando de el Cordobés y del Atlético de Madrid. En cambio, el señorito tercero, antes de fumarse un "celta", es capaz de beberse un vaso de agua de carabaña. Los otros huelen el olor del "celta" y se conforman, pero su orgullos les hace que no fumen "celtas", ya que tiempos atrás, fumaban puros y la gente iba detrás de ellos, esperando coger la colilla del puro. Pero el señorito tercero cogía las colillas y las "puiverisaba", para que no las cogiera nadie, "que ze fueran a currelaa un poquiyo". Quien les iba a decir a ellos que iban a fumar "celtas" y la iglesia se iba a hacer "comunista". Al señorito tercero se le ocurre señalar a un "vorbajen reién traio e la puta Alemania eza" que hay en la plaza parado, y dicen que es de "el Pepiyo er de la Candela", quien va a Alemania para trabajar como un burro y luego venir alardeando:

"Señorito 1º.- Y la gana que tién de ivertirze estoo cateteo y aluego allá en Alemania trabajando como burroo, ea, pa ahorrá una pezeta y vení a alardeá aquí loo exgrasiaoo."

Y siguen comentando que ellos no han trabajado nunca ni piensan trabajar, y que de ninguna de las maneras quieren que el Pepillo el de la Candelas y el Putiya se hagan hermanos de la Cofradía. Hablan también del Caniyo el de los Gatos que acaba de venir de Suiza con otro coche, y de algunos más, como el que se fue a Madrid, puso un restaurante, lo subvencionaron, salió en la tele y le diron la "mealla" de Alfonso el Sabio y la del Turismo. Caniyo el de los Gatos pertenecía a una familia que vivía en el barranco, y le llamaban el de los Gatos porque se entretenía maullando de hambre por la noche.

La estructura situacional del sainete es interrumpida por la llegada del atardecer, con las farolas encendiéndose y la venida del Caniyo el de los Gatos a la terraza del bar, con dos hembras, también emigrantes: la"Jaquelín" y la "Lola" que "no parecen andaluzas puesto que van ataviadas -minifalda y demás- como turistas suecas". Caniyo llega eufórico diciendo: "Viva el Mercao Común". Van a esperar allí a que llegue su compadre el Putiya y luego se van a ir a la feria. A la Jaquelín y a la Lola no les gusta aquel sitio, porque los señoritos las miran sin perder detalle. Cuando el Caniyo llama al camarero, acude como una bala. Y uno de los señoritos dice: "Y aluego tanto criticá a loz Eztaco Unioo". El Caniyo le pregunta al camarero si ha visto al Putiyo. El camarero dice que la última vez que lo vió fue en París, en el "Maxime", cuando se iba para Suiza a comprar un "Vorbajen". El Caniyo le pide jamón de Jabugo, la Jaquelín un "guizqui" y la Lola "una pezi con gin". El Caniyo para más fanfarronear, le dice al camarero que con qué clase de moneda quiere que le pague, si con dolares o con francos. El señorito le llama al camarero para decirle que los recién llegados no son socios del casino y deben irse de aquella terraza. El Caniyo fanfarronea más y enseña ahora las sortijas de brillantes que trae puestas. Hablan después de los modelos de autos salidos de fábrica, con buenas carrocerías, y después, el Caniyo le tira una indirecta a los señoritos, diciendo que en el pueblo ya no hay betuneros, que a ver cuando tantos podrían cubrir el puesto vacante que dejó el Puchero que en gloria esté.

Interrumpe el camarero que trae la bandeja con las bebidas y jamón. La Jaqueline se enfada porque le trae wisky español. Y le pide enseguida una marca extranjera, que es la que ella bebe, y que le traiga también un paquete de cigarrillos "kent" que se ha dejado en el coche y no es cosa de levantarse e ir por él.

Los tres de la emigración siguen con indirectas a los señoritos, volviendo a insistir en el tema de los limpiabotas y de los vagos del pueblo. El señorito tercero no se contiene y les dice que ellos sí que son unos vagos, al mismo tiempo que lo sujetan los otros dos señoritos. La Lola se quiere ir de allí, pero el Caniyo hasta que no llegue el Putiya no quiere irse. En cambio la Jaquelín se resiste:

> "JAQUELÍN.- Y que yo eztoy mu aguzto aquí y no me arremuevo, porque cuatro muertoo de jambre lo digan; zi ze pican que ze razquen. Que como ze me zuba la zangre a la caesa, niño, como ze me zuba la zangre van a zabé quien é la Jaquelín; cuo como me acuerde de lo que yo tengo pazao en ezte cochino pueblo, me caguen en la mare que me parió, de cuando tenía trese abrilee, que ze ise pronto, y tenía que dí a a buzcá la vía por mii jermaniyoo; lavando ropa pa cuatro egrasiaoo piojozoo que no valían pa ezcasarme. (LLORA)."

Después de este lloriqueo y desahogo, la Jaquelín quiere darle un botellazo en la cabeza a un señorito. La situación, como en los viejos sainetes, se pone fea, y el Caniyo que no quiere esperar a su amigo ya, sino irse a la feria con las dos hembras, parece que no tiene gana de bronca. Antes de irse deja pagadas unas copas a los señoritos, y la Jaquelín, hecha una energúmena, al pasar por la mesa de los señoritos, les escupe, teniendo los otros que arrastrarla con rabia, hasta sacarla de allí.

El camarero quiere cumplir la invitación que ha hecho el Caniyo. Los señoritos no se deciden. Al fin van cediendo y aceptan la invitación: uno pide agua mineral, el otro cerveza, y el tercero una copa. Después de haber traido el servicio el camarero, con aceitunas de regalo para que las repartan entre los tres, llegan las esposas de los señoritos. Los besan muy cariñosas, "se sientan, se abanican ufanas. Una de las señoras se come la última aceituna. Sonríen beatíficas como ignorando las bajezas del mundo". Allí, en la terraza del bar del casino, están mejor

que en la feria, porque "er zeñorio, zerá ziempre er zeñorio". Piensan que la tranquilidad es lo más grande este mundo, y aburrirse y quererse, y no como los nuevos ricos que acaban de irse. Aburrirse y quererse, junto con el sol, la alegría de Andalucía y los pájaros, son las cosas mejores de este mundo; así como les parece hermosísimo morirse de aburrimiento, pero con cariño:

> "(La luz decrece. Las figuras quedan como iluminadas. Las mujeres echan el brazo sobre los hombros de sus maridos. Se oye el rasgueo de las guitarras y el canto por sevillanas del Real de la feria)".

La señora primera dirá que se han quedado pobres, pero no ocurre nada, porque se tienen cariño, que es lo que más vale, y la pobreza limpia y honrada hay que llevarla con orgullo. La señora tercera dirá estas frases que reflejan toda la sabia tradición anadaluza del sentido del amor y de la vida:

> "SEÑORA TERCERA.- Zeñó del Gran Poé y que moo poamoo aburrir muchoo añoo entoavia e lo que jase farta. !Loo doo juntitoo, ziempre juntitoo pa aburrirnoo ziempre!."

Todos suspiran y las tres señoras recitan aquellos versos de Pemán que dicen: "Y ez que Andalusía,/ e una zeñora/ e tanta hidalguía.../ que nada le importa lo materiá".

El sainetillo al final nos sobrecoge y nos hace reflexionar en esa Andalucía quinteriana sabia en amor, inmovilista, pero aún dentro de ese inmovilismo, hay una hermosura humana y poética que muchos seres desearían. Por primera vez Rodríguez Méndez trata a Andalucía con más ternura que nunca, apiadándose de sus criaturas, esas criaturas con sedimentos raciales mulsulmanes y judaicos, con pudor y honradez, aunque dentro de su idiosincrasia de dejadez y abandono que puede ser un grave pecado

para otras maneras de pensar y sentir, e incluso, los rivales de los señoritos, con sus fanfarronerías y riquezas adquiridas en el extranjero nos hacen pensar en la idea de la piedad. La piedad que esta España nuestra hace sentir para los que se quedaron y para los que no tuvieron más remedio que irse. El sainete, a pesar de su carácter de pieza intrascendente, rezuma amor y nos hace, como todas o casi todas las obras de Rodríguez Méndez, reflexionar con cariño hacia los seres que nos rodean, comprendernos y amarnos más.

Estos humanísimos señoritos de "LA ANDALUCÍA DE LOS QUINTERO", y sus mujeres no se someten a la sociedad de consumo, aunque se mueran de hambre. Su orgullo es así. ¿Habrá mayor personalidad y gloria que en esta, tal vez, decadencia racial, en este orgullo hispano?