

Cuatro dramaturgos "realistas" en la escena de hoy: sus contradicciones estéticas.

(Carlos Muñiz, Lauro Olmo, Rodríguez Méndez y Martín Recuerda)

CESAR OLIVA

NOTA PRELIMINAR

Entre mis trabajos teóricos, el área concerniente al teatro español y, en especial, al teatro español que nos está tocando vivir, ocupa un lugar privilegiado. Siempre he pensado que toda labor en el campo del arte teatral, dentro de la mera praxis escénica, necesita del contrapeso teórico preciso para dotar a aquellas realizaciones del rigor del hecho artístico. Y si los años de experiencia escénica, pocos relativamente, me han demostrado que Cervantes puede ser tan apasionante o más arriba —en el escenario— que sobre la mesa de trabajo, también me han enseñado que de poco vale la más portentosa creación del ingenio sin la base del intelecto.

Ante tan primitivas reflexiones, ofrezco en este trabajo una serie de apuntes, notas y apostillas, ordenadas y sistematizadas, en torno a varios autores españoles de nuestro hoy palpitante, por los que siento una especial estima. Muñiz, Olmo, Rodríguez Méndez y Martín Recuerda son autores de los que siempre oye uno hablar como realistas, y a

los que siempre también me negaba a etiquetar de esta o de manera alguna. Cualquiera de los cuatro cuenta con obra abundante y estimable; han publicado regularmente y estrenado... cuando han podido. Son gente de nuestro teatro, y gente de talla. Pero, repito, autores a los que había que entrar sin el prejuicio del realismo o no realismo.

A este respecto, no tengo más remedio que indicar al lector la aparición simultánea de mi libro Disidentes de la generación realista (Ed. Villalar, Colec. Hoy es Siempre Todavía, 1978), en el que trato de presentar el contexto teatral en que llegan estos autores a la escena, y, sobre todo, en el que se desarrollan. Básicamente, el libro sitúa en el tema. Lo describe. Y sólo a nivel de lenguaje escénico da las claves de su evolución. Necesita, pues, el estudio pormenorizado de sus textos, poner la lupa sobre unas nuevas lecturas que arrojen la luz suficiente a tan arriesgada hipótesis de negar la condición realista a cuatro autores que siempre han sido así considerados. Y este trabajo va a ser el que intente saldar la cuenta con los propios textos.

Bien es cierto que alejándome de una conceptualización de realistas llamo a los cuatro dramaturgos aquí, de arranque, sesentistas. Me apresuro a aclarar que no se trata de una nueva etiqueta —lo que sería un ingenuo error de partida— sino, como se explica exhaustivamente en mi edición de Villalar, de un nuevo recurso léxico para poder llamar con un único término a los autores (cuatro) que partiendo de unos principios realistas (alrededor de 1960) han sufrido unas curvas de evolución paralelas.

Sirvan estas páginas tanto al estudioso de una literatura actual con escasa bibliografía, por su simple condición de hecho novedoso, como al aficionado al teatro que debería encontrar una interpretación escénica desde arriba, desde el escenario.

Como simple curiosidad, hago hincapié en la condición de mero ensayo teórico del presente trabajo, ya que, por mucha simpatía con que contemplara la obra de estos autores, no he tenido aún la oportunidad de experimentarlos sobre el escenario y corroborar, de tal manera, mis apreciaciones.

Universidad de Murcia

Junio 1978

1. CARLOS MUÑIZ.

La producción dramática de Carlos Muñiz se inicia con la obra titulada *Telarañas* (1955). De ella arranca una postura estética de clara inspiración realista. Se aprecia un intento de búsqueda de tono casi expresionista, aunque no se corresponde con el nivel temático-argumental. Es en éste donde se encuentran los momentos más débiles, propios de primera comedia, como el mismo planteamiento, del que la crítica dijo, con motivo de su estreno, que era la "vieja historia color de rosa", al referirse a los amores de un profesor con su alumna. Precisamente por influencia de la crítica Muñiz abocó a una línea más naturalista, tras *Telarañas*. "Mi definitiva entrega al expresionismo hubiera sido antes si la crítica no me hubiera machacado prácticamente cuando estrené *Telarañas* —dice— ... Sólo dejaban abierta una posibilidad a mis condiciones de dramaturgo si me avenía a una fórmula más normal. Por esa razón opté por el naturalismo de *El grillo* y otras de mis piezas de aquella época" (1). Con todo, parece que los resultados no se correspondían con los intentos. Se señala a su primera obra como boceto, más que producción terminada, e incluso se aprecia cierto tono melodramático.

El grillo (1955), *En silencio* (1956), *Ruinas* (1957), *El precio de los sueños* (1958) y *Villa denaria* (1959), comparten bien a las claras una estética naturalista. "Había que demostrar que sabía hacer naturalismo. —sigue diciendo el autor— Lo demostré, creo que con suficiencia" (2). No pensamos que se trate de una simple demostración sino que precisamente en esos años el aire realista llenaba toda nuestra dramaturgia más de vanguardia. Monleón señala la influencia de Saroyan, el mismo Muñiz cita con gusto a Miller; indudablemente, el realismo americano hacía mella en él. También los *realistas* españoles, Buero y Sastre, influían grandemente. Francisco García Pavón dice en su libro *Teatro social en España* que "es, a mi entender, el autor mejor dibujado en el camino del teatro social español después de Buero Vallejo. Sus dos últimas obras, *El grillo* y *El tintero*, obligan a situarlo en un lugar muy destacado del teatro social de la postguerra" (3). Al margen de otras apreciaciones —no están correlativas en su biografía *El grillo* y *El tintero*, y, por tanto, no dice mucho su consideración global—, valga la cita de García Pavón para testimoniar el común entender a Muñiz como prolon-

(1) "Diálogo con Muñiz", en "Carlos Muñiz", Colec. Primer Acto, n.º 1, Taurus Ed. Madrid, 1963. Pág. 26.

(2) "Diálogo con Muñiz", pág. 26.

(3) Publicado en extracto en "Carlos Muñiz", ob. cit., pág. 33.

gador de la estética bueriana, al menos en aquella época. El propio Buero ve en las primeras obras de Muñiz influencias de Chejov, autor que aparece con frecuencia al hablar de nuestros *realistas*. La primera media docena de piezas dramáticas de Muñiz, pues, están pasadas por el tamiz del naturalismo. Veamos algunos ejemplos.

Expresiones sacadas de la vida misma, reales, nos las encontramos nada más comenzar *El grillo*, en el diálogo entre Mariano y su mujer, Victoria. Vamos a transcribirlo para sustentar nuestro juicio :

MARIANO.—(Quitándose la gabardina, que cuelga en una percha de pared próxima a la puerta.) Ya se nota el invierno.

VICTORIA.—Estaría bueno...

MARIANO.—(Acercándose.) ¿Qué haces?

VICTORIA.—(Malhumorada.) ¿No lo ves? Pongo una pieza a esta sábana.

MARIANO.—Mujer, no te enfades...

VICTORIA.—No te enfades, no te enfades... ¿Tengo motivos para estar contenta? (Mostrándole la sábana.) Mira cómo está, toda pasada... ¡Y es de las mejores!

MARIANO.—Bueno, y ¿qué quieres que haga? (4).

Si momentos antes hubiéramos leído la primera acotación (si momentos antes hubiéramos visto el cuadro que compone el escenario al subir el telón) habríamos advertido toda clase de detalles en la habitación “mezcla de cuarto de estar y comedor de casa pobre”. Fuera, hemos de ver la calle, el farol, la taberna, la ventana “con reja y algo de pared”; y dentro, la mesa camilla, las sillas viejas, la máquina de coser, el sillón de mimbre... Detalles que nos mueven a creer que *realmente* Mariano y Victoria viven allí, al otro lado de un telón. Baste aquel breve diálogo para gustar el empleo de la frase viva, interrogaciones, puntos suspensivos, repeticiones, acotaciones que señalan el estado de ánimo del personaje, etc.

Torrente Ballester, en el prólogo a la edición de la obra en la colección “El Bululú”, compara el Mariano muñiciano con el Willy Loman de *La muerte de un viajante*, más en el capítulo de influencias ya citadas que por otras razones, aunque no oculta la condición común de fracasados de los dos personajes. Domingo Pérez Minik, por contra, ni ve ninguna relación entre Mariano y Willy Loman, o Mariano y Jimmy Porter, de *Mirando hacia atrás con ira*, pero sí que “lo mismo *El grillo* que las obras de Arthur Miller y John Osborne se han compuesto dentro de

(4) *El grillo*, publ. por Escelicer, “Colec. Teatro”. Madrid, 1965. Pág. 8. Estrenada en 1957 por el Teatro Nacional de Cámara en el T. María Guerrero (Madrid); dirección: Modesto Higuera.

un realismo muy tradicional y europeo" (5). Minik, al establecer las claras diferencias entre los tres autores, señala que el realismo de Muñiz "es severo, ascético, muy objetivo, minucioso y mate, de simple información y hasta inquisitivo".

Carlos Muñiz, cuyo propósito ante *El grillo* fue escribir una obra humana, no social, analiza el tipo de prisión en forma de vida terriblemente tradicional de la clase humilde madrileña. La inspiración de la obra puede sonarnos a arnichesca, pero el intento está en darnos una sátira contra la burocracia, en sus formas de disciplina, horario, ascensos, jefes, en definitiva, ese mundo que padece el propio Muñiz por aquellos años. Late en el fondo la misma idea de esperanza que hay en Buero Vallejo, influencia obvia en esta etapa del autor.

De las obras no inéditas de ese período destaquemos ahora *El precio de los sueños*, caracterizada aún en una línea naturalista e incluso sainetesca. La denomina *drama*, aunque resulte en conjunto más tragicomedia, como Monleón sugiere acertadamente, al estilo de *La señorita de Trevélez* o mejor, para fijar más idealmente el precedente, de *Calle Mayor*, el filme de Juan Antonio Bardem. Los tipos característicos de la clase media provinciana donde se mueve el género desfilan por la comedia: solterona que lee cartas de un antiguo novio, los padres, el hijo malo, la criada. Muñiz se sumerge en el campo de las formas sainetesca, quizá por última vez en su carrera, pero con perfecto conocimiento de causa. Entre esta obra y *El tintero* sólo existe otra pieza, *Villa denaria*, inédita, y de la que Monleón, siempre en su libro sobre Muñiz, nos habla de "una primera versión, manuscrita y con tachaduras" que probablemente no se concretase definitivamente. En *Villa denaria*, al parecer, Muñiz experimentó una línea completamente distinta, hacia cierta concepción teatral sartriana de la tiranía, con un pretendido distanciamiento formal.

Con *El tintero* (1960) Muñiz atraviesa la frontera del naturalismo y se introduce en una decidida forma expresionista. Por supuesto que ni el naturalismo desaparece por completo ni el expresionismo hay que entenderlo en su sentido literal, de tanta influencia en arquitectura, pintura y cine mudo alemanes. Esa estética expresionista surge como reacción del naturalismo escénico. Muñiz, que no veía progresar sus ideas dramáticas en la línea de *Telarañas-El precio de los sueños* vira noventa grados en búsqueda de raíces más españolas, ligadas más a la tradición, que en definitiva es el motor que rige la evolución de los autores del 60 (6). Muñiz

(5) En "Carlos Muñiz", pág. 98.

(6) Como digo en la nota preliminar, el término *sesentista* o autores del 60 con que califico al grupo de dramaturgos que conforman el presente trabajo procede de mi libro *Disidentes de la generación realista*.

es el primero en girar, en darse cuenta que en el realismo —entendido naturalista, como casi todo el de este período—, formalmente, se seguía haciendo el juego al teatro al viejo estilo, a la comedia benaventina o a Muñoz Seca. Había que cambiar, mirando más de cerca las fuentes, incluso se podía intentar ese nuevo camino, no de forma brusca, sino desde dentro mismo de la tradición del género mayor. Pero el viraje está dado ya en 1960 con *El tintero*, a nivel comercial, en 1961, mientras que el resto de las evoluciones de los compañeros de grupo quedarán para años más tarde. Lauro Olmo tiene su éxito mayor un año después, con *La camisa*, y nada apunta evolucionar. *Las salvajes en Puente San Gil* se estrenan en 1963, y es el mejor ejemplo de naturalismo en Martín Recuerda. *Los inocentes de la Moncloa*, obra típicamente naturalista de Rodríguez Méndez, se estrena en Madrid en 1964.

El tintero, pues, en esta consideración estética general, se constituye evidentemente en un adelanto de cuantas aportaciones posteriores surgirán en estos autores. Desde luego se pueden buscar justificaciones a este hecho. Y creemos que la explicación no viene solamente de las salidas al extranjero del autor (en 1957 y 1958), cosa que supondría naturalmente un contraste importante en la manera de considerar las formas escénicas. Quizá significaría una más sólida influencia, el ingreso en T.V.E. en 1958, y los contactos con una nueva forma de expresión. La estructuración de la pieza escénica varía notablemente, el cuadro se hace más breve, aunque también más numeroso, una agilización visual de las comedias se produce, esto es, un lenguaje escénico distinto.

El expresionismo de *El tintero* no se conexas bien con el alemán de Murnau, de Lang o de Wiene. Muñiz, “se siente más a gusto” en este estilo, que indudablemente le va más, porque evoluciona la comedia arnichesca hacia formas más modernas de concepción teatral. Por ejemplo, su descripción del decorado ya en nada se parece al detallismo de *El grillo* o *El precio de los sueños*. Dice :

“El decorado de esta obra ha de ser totalmente esquemático. Los elementos de decoración de cada uno de los cuadros, estarán reducidos al mínimo; pero todos procurarán dar idea del lugar en que nos encontramos, con toda exactitud, sin que quepa ninguna duda: el despacho del negociante será “el despacho del negociante”; la mesa de la oficina será “la mesa de la oficina”; la alcoba de la pensión de Crock, será “la alcoba de la pensión de cualquier pobre hombre” (7).

Es decir, señala un esquematismo decorativo pero que dé idea clara del lugar donde están, nada de *irrealidades*. También hace hincapié en el

(7) *El tintero*, publ. en “ Carlos Muñiz”, pág. 119. Estrenada en 1961 por el Grupo Teatro Realista, en el T. Recoletos (Madrid); dirección: Julio Diamante.

juego de las luces, que "desempeña un importante papel", dice, como en todo el teatro moderno. En definitiva, lo que consigue Muñiz es una moderna tragicomedia española, en la que hay notas expresionistas como las hay en algunas obras de Valle o antecesores. Sastre la relaciona con *El buscón*, estéticamente claro, porque "ni una ni otra responden a los postulados de un realismo fotográfico o naturalista" (8), y aun antes habla de un "realismo expresionista de *Los sueños*". Desde luego Muñiz y Quevedo se apartan del realismo fotográfico, pero consideramos que los logros estilísticos de lenguaje separan abiertamente a los dos autores. Sastre, que habla también de Kafka y Chaplin al comentar *El tintero*, se plantea la pregunta que si el drama de Muñiz anuncia un neo-expresionismo crítico, satírico o español: "¿No parece esta forma renovadora como la muy posible para una revalorización de la tragicomedia española?". Lo que está adelantado, sin duda, es que en la línea de *El tintero* se pueda conseguir una moderna dramaturgia hispánica, sin perder contacto con la tradición artística y literaria. En este sentido, la obra es un precedente estilístico en el grupo del 60 de una importancia enorme.

No solamente es Sastre quien señala influencias en *El tintero*. Marquerie insiste en Kafka, Ghelderode y Anouilh, Dürrenmatt "y de muchos más", en su crítica de A.B.C., influencias siempre repetidas pero nunca aclaradas, como dice Ruiz Ramón en su *Historia del teatro español. Siglo XX*. Desde fuera, en su crítica de "France Soir", Yves Grosrichard dice de la obra que es "bastante realista para ser satírica, bastante satírica para ser crítica", juego de palabras que en su confusión puede testimoniar la difícil relación con que se puede ligar a otras obras españolas de la época. Otro crítico francés, Marcelle Capron, en "Combat", no acierta a ver las claras referencias con la tradición española y dice que "podría muy bien ser rusa (...Gogol), americana (...Chaplin), alemana (Brecht...)". Confusas vuelven a quedar las relaciones con Chaplin y, sobre todo, Brecht, y sólo a nivel temático puede haberla con Gogol. El clima de oficina siniestra, sus personajes casi cosificados a la silla de despacho, nos recuerda evidentemente narraciones del autor ruso, como *El abrigo*, en donde las desventuras del protagonista pueden verse en las del Crock muñiciano. También en Lisboa, diario "O seculo", quien firma N. de B. da las influencias de rigor, esta vez con los absurdistas Beckett e Ionesco. Y, en efecto, aunque las influencias de estos autores se puedan ver más en la puesta en escena que en el texto, hay, con todo, situaciones cercanas al teatro del autor rumano. Copiemos este párrafo.

(8) "Dentro y fuera de *El tintero*", por Alfonso Sastre, en "Carlos Muñiz", pág. 89.

“La música ha subido de tono, hasta hacerse molesta y apagar por completo las palabras de la conversación que, sin dula, mantienen los tres personajes de primer término. Al llegar al menguado cortejo al centro de la escena, LIVI avanza un paso y dice algo al Director. La música impide oír lo que hablan. El Director responde algo y los otros dos ríen sin ganas, pero estrepitosamente. El Director vuelve a decir algo y los otros dos asienten. Luego, el Director emprende la marcha hacia el lateral derecho. Al llegar allí se detiene, dice algo en tono autoritario: una ordenanza nueva, sin duda. Los otros asienten, después hacen una profunda reverencia y el Director sale. La música cesa. LIVI y FRANK vuelven a ser mamíferos totalmente verticales” (9).

Las cercanías que advertimos en esta acotación con *El maestro* de Ionesco nos parecen muy importantes.

Otro sayista español, García Pavón, en su citado libro *Teatro social en España*, al negar el entronque de *El tintero* con el estilo quevedesco y la picaresca del XVI y XVII, lo sitúa más próximo a los esperpentos y a una obra de Alfonso Paso llamada *Los pobrecitos*, de cierto matiz social, aunque utilice personajes muy conocidos de nuestra escena. La valoración que efectúa de la pieza que consideramos está en función de la excelente incorporación que hace el autor de obras modernas de honda significación: las de los autores ya citados Kafka y Chaplin, *El castillo*, *El proceso* y *Tiempos modernos-La quimera del oro*. Destaca en ellas “unos modernos procedimientos expresivos directamente concebidos para lo que quieren representar” y puesto, ahora, al servicio de un nuevo lenguaje escénico, aunque la temática no lo sea. Así, el ambiente requerido *evoluciona* hacia nuevos sentidos, se crea una nueva dimensión que aniquila la estrechez carpetovetónica y universaliza la obra. Dicho de otra forma, Muñiz da un salto adelante en su estética, con relación a sus obras anteriores, fuerza un paso de rosca en la consideración naturalista de los grandes temas españoles y llega a fórmulas expresionistas.

Si entramos en un análisis estilístico de *El tintero* apreciamos enseguida que cohabitan las situaciones reales con las irreales. Estas últimas se presentan a nivel de léxico y a nivel de acción dramática, e incluso mezclándose, que es donde resultan los más lúcidos momentos. Reales son los personajes, sobre todo los centrales, Crock, Frida o el Amigo, todos los que se alejan del mecanismo de la oficina; real es cuanto hacen los personajes —casi siempre— y, sobre todo, cuanto dicen. El lenguaje es directo, sin apenas retórica, convenientemente aclarado en multitud de acotaciones. Pero no-reales, evolucionados hacia determinada forma expresionista, son algunos momentos de la pieza, los suficientes para que el

(9) *El tintero*, en “Carlos Muñiz”, pág. 132-133.

espectador repare en que todo cuanto ve escapa un poco a casos concretos y generalice determinados tipos de opresión del hombre. Destaquemos esos momentos:

"CROCK.—Faltar... No faltar... Faltar... No faltar... (*Gesto de cansancio. Se quita la gabardina.*) Comeré aquí mismo. No faltaré nunca, ¡nunca! (*Saca del bolsillo de la gabardina una pequeña barra de pan. Luego, del bolsillo de la americana, una navaja. Abre la barra de pan por la mitad para hacerse un bocadillo. Deja colocado el pan, coge una cuartilla blanca, la mira por los dos lados, la dobla en varios dobleces. La coloca en medio del pan y empieza a comer. Hace un gesto de asco al tragar. Va a dar el segundo bocado, hace un ademán de impotencia y tira el bocadillo a la papelera.*")

Con una imagen irreal, Crock dice mucho acerca de *lo que tiene que tragar*. Esta definición plástica palicede frente a la que Muñiz hace del término *chupatintas*. Veamos:

"DIRECTOR.—(*Firmando en el expediente.*) ¡Asunto despachado!
FRANK.—(*Secando la firma.*) ¡Asunto despachado (*Muy alegre.*)
LIVI.—(*Poniendo su sello.*) ¡Asunto despachado! (*El DIRECTOR cierra el expediente y se deja caer en el sillón. FRANK y LIVI le aplauden. Luego, cada uno coge un tintero, los chocan y beben.*") (10).

Esa consideración del empleado como esclavo de una obligación impuesta por un *cabeza* se refuerza al principio del cuadro cuarto, tan sólo en la acotación:

"(Sentado en el sillón, el DIRECTOR. A ambos lados, ligeramente inclinados, hablándole, están FRANK y LIVI. No es posible entender lo que hablan. Por un lateral entra el CONSERJE. Desde que entra adopta una postura ridícula. Se acerca hasta la mesa andando a cuatro patas. Dice algo; los otros tres comentan lo que acaba de decirles, y, por fin, FRANK da una orden al CONSERJE, que se retira como entró, pero caminando esta vez de espalda...)" (11).

Irreal también es el marco de la oficina, imaginable dentro de una impresionante *Metrópolis* deshumanizada.

Advertimos, pues, que esas salidas de lo real se repiten con insistencia en *El tintero*. La denominación de la obra lo subraya al decir "farsa en dos partes y una fantasía". Una *fantasía final* espeluznante, breve, pero que apostilla toda una línea estética que intenta destacarse a lo largo de la pieza. Crock, suicidado bajo las ruedas del tren ante su, para él,

(10) Ob. cit., pág. 150. El párrafo de Crock anterior es de la pág. 134.

(11) Ob. cit. pág. 146.

irremediable *fatum*, asiste a su propio duelo. Están “todos los personajes que han intervenido en la farsa —dice el autor en la acotación—, todos visten de negro. Todos llevan maletines. Todos se acercan a Crock y forman un corro a su alrededor” (página 172). De boca de esos personajes se oyen frases como éstas :

“DIRECTOR.—Parece que está muerto.
 SEÑORA SLAM.—¡Pobrecillo!

 FRANK.—¡Yo tengo una aspirina!
 LIVI.—Debe ser del hígado. ¡Del hígado! Yo padezco del hígado...

 NEGOCIANTE.—Hay que ponerle esparadrapo en esa herida. Y darle vitaminas. Muchas vitaminas.
 LOS TRES EMPLEADOS.—¡Un pitillo! ¡Le sentará muy bien un pitillo!
 MAESTRO.—¿No será del corazón? Póngale cardiazol.
 FRIDA.—¡Dios mío! ¡Pobre hombre!
 SECRETARIA.—¡Y es bastante majo!
 SEÑORA SLAMB.—¿Deja hijos?
 NEGOCIANTE.—¡Todos dejan hijos!
 CONSERJE.—Hay que animarle. ¡Yo tengo aquí una hogaza!
 NEGOCIANTE.—¡Esparadrapo!
 SECRETARIA.—¡Qué majo!
 LOS TRES.—¡Un pitillo!
 CONSERJE.—¡Pan!
 LIVI.—¡Pastillas!
 SEÑORA SLAMB.—¡Cataplasma!
 FRANK.—¡Cardiazol!
 DIRECTOR.—¡Oxígeno!
 VIGILANTE.—¡Aire, aire!
 FRIDA.—¡Dios mío! ¡Pobre hombre!” (12).

Tras estas palabras aparecerá el Amigo. Al poco, todos se irán en el absurdo tren de la vida, quedándose sólo con Crock, su Amigo.

“AMIGO.—...¿Quieres que demos un paseo?
 CROCK.—Es igual. Ya no tenemos prisa (*Pausa.*) ¿Qué es eso?
 AMIGO.—Parece el mar...
 CROCK.—¡El mar! ¿Vamos?
 AMIGO.—Vamos.
 (*Se miran. Hay una pausa y empiezan a reirse. Sus risas van su-
 biendo de tono. Empieza a oirse rumor de olas. Se cogen del brazo
 y, cuando van a salir, cae muy de prisa el telón.*)” (13).

(12) Ob. cit. pág. 172-3.

(13) Ob. cit. pág. 174.

Son muchos otros, como decimos, los momentos realistas colindantes incluso con la consideración naturalista del autor en sus anteriores obras. A Crock todo le sale mal. Es una víctima de la situación social. Como apunta García Pavón, una gran posibilidad para llegar a la idea de que "el delito mayor del hombre es haber nacido". Pero Muñiz abunda hasta el límite en la amargura, la desgracia, la mala suerte de Crock. Hasta su mujer, en el pueblo, lo engaña con el maestro de sus hijos. Escena ésta, la de los tres, Frida, Crock y el Maestro, a punto de ser melodramática, rota gracias a una solución adoptada de nuestros entremesistas, y que contrapesa ingeniosamente la tensión escénica. Cuando el Maestro entra en escena, dispuesto a consumir un día más las relaciones ilícitas con Frida, le lleva "un queso y una hogaza". También en *La cueva de Salamanca*, los libidinosos Sacristán y Barbero llevan "una canasta de colar, llena de mil regalos y cosas de comer... empanadas, fiambreras, manjar blanco..." a la adúltera Leonarda y su criada Cristina. Tema que se repite en *El dragoncillo* de Calderón de la Barca.

Muñiz no oculta su deseo de servirse del trazo grueso, del perfil guiñolesco. Observemos, si no, cómo llama a tres característicos empleados sin atisbos de humanidad, fácilmente manejados por el Director: Pim, Pam, Pum, y cómo éstos obligan a firmar el "recibí del cese" a Crock:

"(Los tres arremeten contra CROCK sacando tres plumas estilográficas muy grandes de sus chaquetas, las blanden a manera de sables. Reducen a CROCK y luego, uno de ellos, le coge la mano y le hace firmar. A CROCK sólo le falta echar espuma por la boca.)

LOS TRES.—*(Empiezan a pegarle mientras dicen:)*

Hay que respetar,
hay que cumplir,
hay que callar,
hay que sonreír.

¡Toma, toma, toma,
para que no tomes la oficina a broma!

(Dejan tullido al pobre CROCK, medio inconsciente. Saludan al JEFE DE PERSONAL y se van cantando:)

¡Viva la vida alegre,
alegre, divertida!
¡Viva la vida,
alegre y divertida!, etc.

(Salen.)" (14)

Este sentido guiñolesco se confunde, a veces, con el chiste fácil, procedente del terreno naturalista todavía permeable en el autor. Tal es el caso de cuando el Director dice:

(14) Ob. cit. pág. 155.

“¡Basta! ¡Basta! (A CROCK.) ¡Es una falta de disciplina traer a la esposa a la oficina. ¡Huy! ¡Un verso!” (15).

Pero mucho más pesan los aspectos positivos de esta etapa de Muñiz, valiente, decidido a buscar en caminos desconocidos, una vez que sabe de las limitaciones de la vieja línea. Muñiz es, claro está, el más firme detractor del naturalismo escénico del grupo, una vez que lo supera. Es el primero, en este sentido, que señala los males que puede llevar a su grupo si persisten en fórmulas tradicionales, y predica con el ejemplo. Sin embargo, nos dice que “*El tintero* no es exactamente la obra que yo hubiera querido escribir...” (16), sin duda pensando en que podría haber acentuado aún más el tono expresionista o, en otro sentido, que existieron posibles autocensuras para poderla estrenar. Cualquier explicación puede valer. Pero si fuera la primera, esa labor estilística la acomete enseguida en sus nuevas obras.

El intento siguiente, *Un solo de saxofón* (1961), nos parece, sin embargo, un paso atrás. Si la estética la había evolucionado hacia los aciertos apuntados en *El tintero*, la nueva obra, sin alejarse demasiado de la consideración expresionista, falla a la hora de plantear el tema central, o sea, el nudo dramático-eje. El sigue bautizando su obra como farsa, a la que astutamente une “de buenos y malos”. Pero en esta pieza en un acto el tema ha sido buscado a conciencia, pensando en qué medio podría darse con mayor efectividad la injusticia social, no derivándose ésta del asunto expuesto, como pasaba en *El tintero*. De esta manera, acude Muñiz a una gran ciudad norteamericana, metiendo en el escenario, enmarcándolo, “un complejo de fantásticos y abrumadores rascacielos”. Insiste el autor en la forma esquemática del decorado, e incluso hace irreales algunos de los pasajes del texto. Pero el fiel de la balanza estilística de la obra se inclina hacia el realismo de influencia americana. A nuestro juicio, la descompensación estética de la obra se hace notar en muchos aspectos. Cuando el realismo se adapta a una situación española, si el autor es español, la pieza camina con seguridad aunque participe de cierta forma sainetística. Pero si nuestro realismo muestra otra realidad resulta muy difícil esquivar el tópico. Por ejemplo, cuando el negro (personaje central del drama) “empieza a tocar una melodía triste”, los otros personajes hablan así:

“UNO.—¡Cállate, Sam! ¡Nos molesta esa música! Estamos hartos de oírte tocar siempre lo mismo!

OTRO.—Es de lo único que estamos hartos...

(15) Ob. cit. pág. 147.

(16) “Diálogo con Muñiz”, ant. cit. pág. 28.

UNO.—¡Y de otras cosas!

OTRO.—Bueno, y de otras cosas... Pero se arreglarán. Lo ha dicho el Senador Potterfield.

ALGUNOS.—Menos mal... (*Murmullo de alivio.*) (*El negro no ha hecho caso y sigue tocando.*)

UNO.—¡Como no te calles, te lincharemos, Sam!

JINK.—¡Cuidadito! ¡La ley federal prohíbe los linchamientos!

UNO.—(*Levantándose amenazador.*) ¡Escucha, negro de mierda! ¡Te ordeno que te calle!..." (17).

O la misma forma de hablar del JEFE :

"JEFE.—Quieto, Bill, no te pongas nervioso. Cuando se pone nervioso aprieta el gatillo. Desde pequeñito es así..." (18).

Un negro, Sam, es linchado porque sí, sin una justificación que valore en su medida el terrible problema racial. Otro hombre, Jackie, éste blanco, está a punto de morir de otra paliza, si no entra a formar parte de un sindicato de maleantes. Para su linchamiento, todos ven su piel y su rizado cabello rubio, negros. He aquí otro factor cuyo tratamiento Muñiz lo aleja del realismo, pero cuya eficacia se esfuma al no sonar afinado. Uno de los cabecillas, al ver el pelo de Jackie, dice :

"JINKS.—¡Fíjese bien, Sargento! ¡Rizado! ¡Rizadísimo!"".

Estos elementos, junto a otros derivados de la tradición realista madrileña del autor (uso del laísmo, por ejemplo), alejan extraordinariamente la gran verdad que encierra el tema de la injusticia racial diseñado por Muñiz. Es un intento, pues, frustrado, dentro de su posible evolución estética, aunque no por ello con menos interés de análisis.

Muñiz vuelve a una problemática genuinamente española con su obra siguiente, *Las viejas difíciles*, cuya primera redacción data de 1961, pero que rectifica y ultima dos años después. En ella rompe la realidad de una pareja de novios, llevándoles a mantener unas relaciones durante "treinta y siete años". Y un simple beso en el parque supone su detención. Pese a que la ley civil no condene a casi dos ancianos por besarse en público, las damas de la Asociación no lo toleran y, tomándose la justicia por su mano, acaban por asesinar a los dos amantes. Doña Joaquina, tía de Antonio, el novio, los ametralla al final de la obra. Esta

(17) *Un solo de saxofón*, publ. en "Carlos Muñiz", pág. 185. Estrenada en 1966 por el T.E.U. de Sevilla, en el T. Lope de Vega (Valladolid); dirección: Joaquín Arbide.

(18) Ob. cit. pág. 198.

exageración tiene que ver, pretendidamente, con el esperpento. Al menos es aquí donde la realidad parece estar más fuera de su sitio, más quebrada. Los perfiles se ensombrecen, y los elementos tienden todos a desfilar por el Callejón del Gato. Buero Vallejo hace una espléndida relación de este grupo de Damas de la Asociación encabezadas por doña Joaquina con la doña Perfecta galdosiana (19).

El ataque a la moral mal entendida, a la falsa piedad, se plantea con gruesos caracteres que Muñiz no evita, bien al contrario, subraya. En este sentido, *Las viejas* parece más esperpéntica que *El tintero*. Con todo, es necesario llamar la atención enseguida sobre este término y su relación con Muñiz, de la misma manera que lo haremos posteriormente con los otros autores del 60. Todos parecen participar de ciertos rasgos esperpénticos pero, como veremos, esto se puede matizar ampliamente.

A nuestro juicio, para ser esperpento, en el sentido valleinclaniano, *Las viejas* o *El tintero* necesitan un lenguaje adecuado. Lo esperpéntico, que lo hay, viene dado por el planteamiento de las situaciones, no por su solución. Contada la obra, es esperpéntica; leída, menos; puede ser que representada alcance asimismo aquellas tonalidades. Veamos, por ejemplo, cómo reciben las tías al sobrino Antonio después de enteradas de lo que para ellas es pecado irremediable:

“JOAQUINA.—(*Recuperadas las energías.*) No soy tu tía. Nunca lo he sido. Tuve un sobrino, pero ha muerto de muerte artificial. Usted es un hombre de la calle, del qué dirán. ¡A la calle! ¡Al qué dirán! ¡Fuera! ¡Fuera de aquí!

ANTONIO.—Pero ¿qué ocurre? Parece que estáis de acuerdo con el guardián y con los demás. Seguro que estáis pensando que yo soy culpable.

TODOS.—(*Indignados.*) ¡Qué cinismo!

ANTONIO.—¡Soy inocente! ¡Igual que ella! Somos inocentes como niños recién bautizados. Nuestras almas son blancas como las de las damas de la Asociación. ¡Hemos sido condenados en olor de inocencia, señoras! ¡Hemos sido víctimas de un malentendido, que ha estado a punto de costarnos muy caro! ¡Un craso error! Eso ha sido todo. Estamos dispuestos a probarlo. Estamos dispuestos a...

JOAQUINA.—(*Ante un gesto imperativo de las damas.*) ¡Basta! ¡Fuera! ¡A la calle! ¡Esta casa no es Francia, pecador! ¡Concubina!

JULITA.—¡Vámonos, Antonio!

ANTONIO.—No podemos. La gente nos tira piedras por la calle. En la fábrica han decidido no admitirme, a instancias de no sé quién. (*Sonrisa de las damas.*) En las pensiones nos niegan la entrada porque la Asociación ha dictado una orden prohibiéndolo. ¡Tenemos que aclarar todo!

(19) “Muñiz”, por Antonio Buero Vallejo, publ. en “Carlos Muñiz”, pág. 69.

JOAQUINA.—(Con conmiseración.) ¡Hasta dónde se puede llegar! Dispuesto a probar la inocencia.

DAMA 3.^a—¡Está dispuesto a probar hasta la cuadratura del círculo!..." (20)

Aunque Ruiz Ramón vea inteligentemente que el estar armada doña Joaquina con una ametralladora, frente a los disparos que ordenó efectuar doña Perfecta, es "signo del progreso técnico pero no del humano" (21), no deja de pertenecer más a la caricatura, o a la truculencia, que al esperpento terminar así la farsa:

"JOAQUINA.—(Solemne.) Que Dios les perdone, como nosotras les hemos perdonado. (Se santigua, y las damas también se santiguan.)
TODAS.—¡Así sea!

JOAQUINA.—¡En marcha! ¡Por la derecha, de una! ¡Mar!...

(Se van cantando el siguiente himno, con música del himno de las S. S. Todas van saliendo marcial y ordenadamente, mientras cantan:

La Asociación de Damas Honorables
se mantendrá dentro de la virtud,
y sonriendo al cielo, atacará al demonio
y al pecador la muerte le dará.

(Una pausa. La luz baja hasta iluminar sólo un foco cenital las figuras inmóviles de Antonio y Julita.)" (22).

En definitiva, podemos observar que la mezcla sainetismo-expresionismo, que tan interesantes horizontes abría en *El tintero*, no parece prosperar en sus posteriores intentos. ¿Será que el esperpento no se consolida al levantar de la realidad el hecho histórico-dramático? ¿Será que el esperpento necesita un lenguaje distinto, siempre alejado del tópico, para producir una verdad amarga y distorsionada? Creemos que las contestaciones son afirmativas, que jamás Valle necesitó de la alegoría para mostrar su descarnada obra. Dentro del mismo tema de *Las viejas...*, más cercano al esperpento nos parece el filme de Azcona, Ferreri y Martínez Ferri *El pisito*, obra de realidad distorsionada pero dentro de continuas referencias no exentas de verdad. Esa dualidad estética muñiciana responde, pues, en gran medida, a la descompensación entre el soporte, oscuro y esperpéntico, y la materia dramática, a veces real, otras no.

De obras posteriores de Muñiz podemos hablar sólo a través de sus publicaciones, y no todas lo están, e incluso de originales mecanografiados, ya que sus representaciones son mucho más esporádicas, y siempre

(20) *Las viejas difíciles*, en "Carlos Muñiz", pág. 220. Estrenada en 1966 por el T. N. de Cámara y Ensayo, en el T. Beatriz (Madrid); dirección: Julio Diamante.

(21) "Historia del teatro español. Siglo XX", de Francisco Ruiz Ramón, Ed. Cátedra, Madrid, 1975, 2.^a ed., pág. 474.

(22) Ob. cit. pág. 257.

a nivel vocacional. De *La pirámide*, sólo sabemos unos datos por referencias, pues no ha sido editada. Carlos Pérez de Muniain dice en *Primer Acto* (n.º 63) que al leerla despertó gran entusiasmo en su grupo y un profundo deseo de llevarla a las tablas. Afirma que “el día que se estrene algo nuevo y maravilloso sacudirá al teatro español” (23). Ignoramos la línea estilística que lleva *La pirámide*, pero nada hace negar que sigamos en ese proceso realista-expresionista. Sí sabemos que a Muñiz le parece obra de interés, ya que no la dejó a los jóvenes del grupo de Pérez de Muniain porque no se atrevía, “es demasiado”, les dijo.

Sí les permitió representar otra, publicada en *Primer Acto* y estrenada por grupos vocacionales. El primero que lo hizo fue el TEU de la Escuela de Peritos Industriales de Madrid, que dirigía Carlos Pérez de Muniain. La obra se llama *El caballo del caballero*, pieza en un acto. Vuelve a denominarla como *farsa*, a la que añade *burguesa para una exposición de pintura*, términos que nos acercan a un formalismo dentro del absurdo. *El caballo...*, que sigue en la misma línea de agresividad, de fuerza, de rotundidad anteriores, amalgamando realismo y expresionismo, juega más baza absurdista. El protagonista, don Hermenegildo, lee un periódico que está al revés; una estampa gris del Monasterio de El Escorial que cuelga de la pared, está al revés; así como “un gato muerto y dos cornupias”. Junto a indudables aciertos dentro de este estilo, Muñiz plantea las dos formas de entender la vida, que al protagonista se le ofrecen de manera dicotómica. O elige al Señor Don..., signo del bienestar de la mesa, o al Hombre, continua lucha por su integridad, que no acata las normas preestablecidas. Veamos cómo se expresan ambos. Los dos surgen ante los ojos atómitos del matrimonio que forma don Hermenegildo y Teresa.

“HOMBRE.—¡El mundo está del revés, hermanos! ¡El mundo camina enloquecido hacia las antípodas sin atracción de la gravedad! ¡Pero eso no se puede consentir! Hay que hacer algo. ¡Somos hombres y tenemos la obligación de enderezarlo! (*Se sube encima de la mesa*). Descartes no pasó por el mundo para nada. ¡Ni sus abuelos tampoco! La comunidad humana empieza a evolucionar hacia el bienestar material y una misteriosa mano está decidida a impedirlo. ¡Tenemos que encontrar esa mano! ¡Y cercenarla de un tajo para que no estorbe! ¡Volvamos las cosas a su sitio, hermanos míos! ¡Sólo así podremos continuar nuestro camino hacia el progreso! ¡En las fábricas, las chimeneas echan humo sobre los obreros! En las minas, los mineros pierden la lámpara, en las casas, el repollo se sale de las cacerolas. ¿Por qué? ¡Por nuestra

(23) “Hallazgo de una obra comprometida”, por Carlos Pérez de Muniain, en *Primer Acto*, n.º 63, 1965, pág. 13.

culpa! Si nosotros no lo impedimos, tendremos que aceptar este mundo incomprendible en el que lo de abajo está arriba y lo de arriba está abajo". (24).

Poco después aparece Señor Don... y habla así:

"SEÑOR DON...— ...¿No eres feliz junto a tu esposa? ¿No tienes un sueldo decente que no te permite morirte de hambre? ¿No descansas los domingos y hasta paseas por las tardes? ¿Qué más quieres? ¿Carrozas y lacayos?

DON HERMENEGILDO.—¡Quiero tener el corazón y el hígado en su sitio!

SEÑOR DON...—Así sois los hombres. ¡Cuanto más se os da, más queréis! Malditos seáis, perros ambiciosos. Maldito sea vuestro destino. ¿Qué pretendéis? ¿Que las vacas sean más hermosas? Pues no lo verán vuestros ojos. Yo soy el señor importante. ¡Yo he decidido ser la mano justiciera que ponga las cosas en su sitio! Y no consiento indisciplinas. Elige, Hermenegildo. El mundo así y tu bienestar para siempre, o el mundo del derecho y mi persecución implacable." (25).

Evidentemente, en una pieza de un acto, una problemática importante corre el riesgo de quedar esquemática. En la presente, el autor tan sólo pretende poner una nota de disconformidad, sin grandes aspavientos dramáticos. Elige la forma farsesca —caras pintadas como Augustos de circo, risas estrepitosas, etc.— para despojar de aparente transcendencia su pieza, aunque inevitablemente aquélla surge más tarde o temprano. Don Hermenegildo y Teresa, obnubilados por las razones del Señor Don... van a seguirlo "al cine, al cabaret y a la juegra". El Hombre no lo puede consentir y mata con un cuchillo a Don Hermenegildo. Y la trascendencia, desajustada del contexto general de la pieza, muestra su peligrosa cara:

"HOMBRE.—(*Inclinado sobre el cuerpo de HERMENEGILDO.*) No quería hacerte daño, hermano. Yo sólo quería cortar la mano. ¡Esa mano blanca como la hipocresía!... Por qué me dejas solo con el blanco y el negro. Por qué todo lo que hay a nuestro alrededor es gris... Por qué tengo que consentir que el mundo siga del revés... ¡Corre, señor don... Corre como una liebre, que ya te cansarás! ¡Ya te cogeré! Y con tu mano pintaré los colores del arco iris. ¡Y volverán a mi alma un día los colorines y la paz!... ¡Quiero la paz andando y respirando hoy! ¡La paz!..." (26).

(24) *El caballo del caballero*, en la revista *Primer Acto* ant. cit. pág. 15-16. Estrenada en 1965 por el T.E.U. de la Escuela de Peritos Industriales de Madrid, en el T. Principal (Alicante); dirección: Carlos Pérez de Muniain.

(25) Ob. cit. pág. 16.

(26) Ob. cit. pág. 17.

En sus siguientes comedias, Carlos Muñiz continúa aproximadamente los caminos estéticos ya señalados. Abundan los motivos expresionistas, entendiéndose siempre por este término, al hablar del autor, ese conjunto realidad-irrealidad, con los pros y contras que conllevan. Por estos años, concretamente en 1965, encontramos un testimonio muy valioso del autor, publicado de nuevo en *Primer Acto*. Esa fecha era *el décimo aniversario* de él como autor dramático. Triste aniversario, según él, porque señala los escasos beneficios que trae consigo escribir teatro en España. Se queja de los "ríos de bilis" que ha tenido que tragar, y se pide paciencia ya que, apostilla, él seguirá escribiendo. El autor, lógicamente, no habla de la importancia de esa fecha en su evolución dramática porque él, menos que nadie, es consciente de la misma. Y, sin embargo, entendemos una estrecha relación entre esa dura vida de autor que testimonia y la violencia y desgarró que va tomando su teatro (27).

Miserere para medio fraile, nueva pieza en un acto, es un alegato a la libertad, al ansia renovadora, al deseo de evolucionar las cosas que hay establecidas en el mundo. Esta vez el protagonista, el rebelde, es el santo poeta Juan de la Cruz, cabeza de la reforma de la orden de los Carmelitas descalzos. La violencia característica del autor se manifiesta en el enfrentamiento dramático de los hermanos con Fray Juan, sublimada de nuevo al final con el azote colectivo de los frailes al santo. Muñiz introduce unos elementos distanciadores, según la nomenclatura de Brecht, que narran los acontecimientos históricos a modo de *cronistas*, tal es la denominación que utiliza el autor. Creemos que es la primera vez que lo hace Muñiz en su obra, quizá movido por la necesidad que un tema histórico requiere. Y son ellos los encargados de anunciar el triunfo de la reforma, que no los personajes de la comedia. Esta circunstancia da un matiz especial al *Miserere...*, ya que en ella se pierden mucho los tonos expresionistas del autor y, todavía más, los vaivenes realidad-irrealidad. Llega, pues, a una más sólida consideración del realismo, ya que, sin perder sus aspectos críticos, destaca hechos auténticamente veraces, manifestados con un mayor equilibrio en el lenguaje. Quizá la vía de la historia sirva a Muñiz para una definición de su esencia estética. No olvidemos que "la transposición histórica es una estética" (28), como dice Buero, y así se mantienen no pocas posturas de otros autores del teatro contemporáneo. Y el propio Muñiz repetirá el tratamiento histórico, como veremos enseguida.

(27) "En mi aniversario como autor dramático", por Carlos Muñiz, en *Primer Acto*, n.º 63 cit. pág. 12.

(28) Así lo dice también textualmente Buero Vallejo, notable investigador en este terreno, en su entrevista con Gonzalo Pérez de Olaguer, en "Buero y el realismo", *Revista Yorick*, n.º 46, marzo, 1971, pág. 8.

El autor no pierde la oportunidad de seguir buscando efectos no reales o, mejor, insistir en romper la realidad presentada en la obra como una acción distorsionada, pero no distinta. La forma en que los frailes desnudan y ponen un nuevo hábito a San Juan de la Cruz tiene muchos puntos en común con el bárbaro linchamiento del negro Sam en *Un solo de saxofón*. En ambos se intenta poner de manifiesto que en una pelea, en un asesinato a golpes, puede darse un tiempo y un ritmo propios e independientes de los de otras acciones. Tiempo y ritmo que nada tienen que ver con el real. Observemos:

En *Miserere*...

"Se hace un silencio impresionante. Fray Juan retrocede un paso. Los frailes le miran con expresión dura. Empieza a oírse una música estridente, moderna, concreta. Los frailes, haciendo movimientos bruscos, como exige la música, van aproximándose al pequeño fraile, que retrocede un paso. Los frailes se aproximan más a él. Fray Juan intenta huir, pero el fraile carcelero le sujeta por un brazo, por el cuello, por el alma. Los demás le rodean. Forcejean con él para quitarle la capilla y la capa y las sandalias. El fraile forcejea con fuerza sobrehumana para librarse de los otros. Pero ellos, no están dispuestos a dejarlo. Luchan con él. Lo derriban. Uno pone su rodilla en el pecho del frailecillo. Otros le van quitando las prendas. Y las sandalias. Luego le ponen las ropas del fraile grande. La música se va haciendo más estridente por momentos. Termina siendo una especie de alarido. Fray Juan, de rodillas, en el suelo, queda inmóvil, como deshecho y humillado.

Los frailes le contemplan y ríen.

Toda esta escena, muda, deberá montarse como una pantomina. Movimientos ágiles, rítmicos y en ciertos momentos estridentes." (29).

En *Un solo de saxofón*:

"JINKS.—... (A una señal del que parece cabecilla, los blancos se abalanzan sobre él.) ¡De prisa, chicos! ¡Liquidadle cuanto antes! El Sargento O'Hara está al caer. (Los compases del saxofón cesan, después de un desgarrado acorde final. Empieza a escucharse una música, casi infernal, a cuyo ritmo los hombres blancos danzan una especie de danza macabra. Patadas y puñetazos de los epilépticos danzantes van a dar en el paradójico blanco del hombre negro, caído en el suelo, abrazado fuertemente a su saxofón. Uno levanta al negro y lo arroja contra otro, que le recoge y repite el juego. Mientras, los demás golpean brutalmente a SAM. A medida que la música va siendo más rápida los golpes se hacen más frecuentes. En los últimos compases aquello parecerá una sinfonía de patadas y puñetazos. Interviniendo, gesticulando, en un momento de la danza.) ¡De prisa, chicos! ¡Duro! No hay tiempo que perder. El Sargento O'Hara va a llegar. ¡No quiero jaleos!" (30).

(29) *Miserere para medio fraile*, en el folleto publ. con el Número Extraordinario de *Cuadernos para el Diálogo* sobre el "Teatro Español", junio 1966, pág. 9.

(30) *Un solo de saxofón* (Taurus), pág. 186-7.

En 1968 Carlos Muñiz publica *Los infractores*, pieza breve que él denomina *obrita* escrita “de un tirón y con rabia” (31). *Los infractores* no supone ningún paso adelante en nuestra consideración estética, pues sus consabidos elementos los funde de nuevo, aunque esta vez esquemáticamente, no sabemos si producto de la brevedad de la pieza o de la temática propiamente dicha sacada de una escueta nota de periódico que aludía a determinada absurda injusticia. En esta obra aparecen funcionarios, secretarios, directores, personajes que, en cierto modo, nos recuerdan a los de *El tintero*. A excepción de algún detalle ambiental (el más sobresaliente, la tesis del protagonista de proponer el uso masificado del papel azul para preservar la vista), la obra es notoriamente más realista que *El tintero*. Si observamos que también *Miserere para medio fraile* lo era, podemos pensar en una mirada hacia el realismo dejando, por momentos, el tono expresionista. Sin embargo, el autor, dándose cuenta, pide en la nota aclaratoria previa a *Los infractores* que “si alguien decide ponerla en pie en un escenario, que tenga presente que es una obra que no puede enmarcarse ni *vestirse* en un ambiente naturalista”.

Consideramos que Muñiz, el primer autor sesentista que evoluciona hacia fuera del naturalismo es también quien antes reconsidera las ventajas e inconvenientes de salirse completamente de su trayectoria inicial. Esto, como hemos visto, se efectúa de manera coherente. No lo era la heterogeneidad de estilos en *Un solo de saxofón* o *Las viejas difíciles* sobre todo. Pero desde esas obras, e incluso desde *El tintero*, hay un proceso de selección de aquellos materiales valientemente lanzados por Muñiz, pero no siempre bien utilizados. La evolución en Muñiz, podríamos decir, es demasiado rápida, demasiado temprana para el resto del grupo y la situación verídica del teatro realista. Pero fue un revulsivo útil para el resto de compañeros del 60. En 1968, Monleón define a Muñiz como “autor que escribió un tipo de teatro muy cercano al naturalismo y, más tarde, ha hecho algunos intentos, plasmados principalmente en *El tintero* y *Las viejas difíciles*” (32), cita que ya en el 68 viene corta porque al surgir otras obras, aún siendo breves, se apunta claramente esa decantación de elementos expresionistas dentro de una normativa realista. Esto quiere decir, como así ha sido, que Muñiz iba a abocar a un teatro más auténtico, más suyo y cercano al esperpento. Y para corroborar esta impresión vamos a estudiar su última obra publicada, llamada *Tragico-*

(31) Nota previa a la publicación de *Los infractores*, explicando la génesis de la obra, en *Primer Acto*, n.º 106, marzo, 1969, pág. 22.

(32) *Coloquio sobre el naturalismo, el costumbrismo, el sainete y el futuro de nuestro teatro*, en *Primer Acto*, n.º 102, sep. 1968, pág. 21.

media del serenísimo príncipe don Carlos, presentada al Premio "Lope de Vega" de 1973, donde quedó finalista.

Con *Tragicomedia...*, Muñiz aborda de nuevo la historia como tema. Aprovecha un acontecimiento de la política española del siglo XVI (desgraciada existencia del príncipe don Carlos de Austria, primogénito del rey Felipe II, de extraña constitución física, muerto a los veintitrés años sin acceder a la corona) para trabajar una interesante idea aproximadora a cualquier situación parecida. El tratamiento es lo suficientemente lúcido como para no advertir estar presentes en una alegoría, sino en una auténtica situación histórica, cuya validez hace transportable la fábula. Es decir, nos encontramos en una línea de tratamiento de la historia cercana a la de Buero Vallejo o los nuevos ingleses (Osborne) pero con rasgos característicos y típicos de Muñiz, ya estudiados en sus obras anteriores. De ellos, lo que sobresale enseguida en esta obra es la coherencia entre los esperpénticos y los realistas, abandonando casi totalmente los absurdoexpresionistas. Viene a ser, pues, una ampliación, en calidad y cantidad, de *Miserere para medio fraile*. En *Tragicomedia...* no hay efectos señalados en las acotaciones, del tipo de los citados en otras piezas. El tono general es realista, pero estando siempre a punto de que un leve paso de rosca estilístico afronte seriamente perfiles negros, escatológicos, propios del esperpento. Aquí, el tratamiento esperpéntico tiene mucha más razón de ser que en cualquier obra de Muñiz, porque no hay deformación global de la fábula (la historia es nuestra historia, aunque vista desde una óptica determinada) sino exageración de los rasgos, visión real de unos personajes deformes que *parecen* (no lo hacen) deformar también su historia. En este sentido, hay una escena ejemplar con tonalidad goyesca. Es la VI de la primera parte. El autor resalta las características deformes de los dos personajes que en ella hablan, don Carlos y el bufón Estebanillo. Este dice concretamente:

"ESTEBANILLO.—...Vos y yo formamos la gran pareja de desventurados! Lo ridículo atrae a este pueblo ridículo, señor... Considerad nuevamente que podríamos ser la pareja de pícaros que mejor despertaría por doquier la hilaridad y la piedad... Nos haríamos de oro." (33)

La alusión a Goya se establece cuando los dos, uno encima del otro, tratan de oír y ver respectivamente a través de la cerradura de una puerta, qué habla el rey al otro lado:

(33) *Tragicomedia del serenísimo príncipe don Carlos*, copia a multicopista "Rex Rotary", fechada en 1972, pág. 46 de la 1.ª parte. Al terminar el análisis de este texto apareció la edición en *Cuadernos para el diálogo*, Colec. Libros de Teatro, n.º 46, Madrid, 1974. El estudio que efectuamos siempre se remitirá a la copia fechada dos años antes.

“ESTEBANILLO.—(*Contrariado.*) Por la rendija escucho hablar al rey con una dama.

DON CARLOS.—¿La reina?

ESTEBANILLO.—Ella habla suavemente, pero no logro adivinar quién puede ser. Se me ocurre una idea ¡Vos escuchais y yo miro!

DON CARLOS.—¿Cómo?

ESTEBANILLO.—Si quisiérais servir de burro yo podría empinar me y ver mientras vuestra Alteza con la oreja pegada a la rendija, oía lo que hablan.” (34).

La imagen de algún *Capricho* del pintor aragonés, como “Tú que no puedes”, nos viene enseguida a la memoria, por el paralelismo icónico de asno-sobre-hombre.

Este ejemplo resalta el tono esperpéntico general que, como sucede en Muñiz, es mucho más importante por el planteamiento que por la ejecución. Quizá el lenguaje literario siga sin corresponder al teatral, aunque esto no signifique en la actualidad demérito alguno, siempre que las aportaciones estéticas valgan. A propósito del texto, Muñiz lo carga de acotaciones quizá no fiándose de la posible puesta en escena. Insiste en ellas en una acción viva, cargada de significados, que en ningún momento lleva otro matiz que el realista. Pide objetos, vestuario, decorados realistas, aunque ese no querer encuadrarse en un realismo puro —quizá ese no saber expresar los tonos esperpénticos— lo lleva a confiar en una forma no realista. En la acotación primera de la escena III (2.^a parte), dice: “No obstante, dado el tono de la obra, no es recomendable que el artilugio (el autor se refiere a unas barras que sirven de cerrojo comunicado con un cordón junto a la cabecera de la cama de don Carlos para tratar de tenerla herméticamente cerrada) sea real, y basta, por tanto, que esté sugerido y que sus efectos se hagan notar por las acciones de los intérpretes”. Es la única vez que Muñiz advierte en el texto que su obra no es realista. Y, en efecto, como venimos diciendo, no lo es en verdad de su planteamiento en donde los personajes quedan deformados a la vista del espectador, pero los débitos al realismo no escapan en ningún momento al autor. Veamos, por ejemplo, la muerte de don Carlos, y la transcripción realista de una persona que va perdiendo el aliento ante su fin, detallada por Muñiz por el uso de los puntos suspensivos:

“DON CARLOS.—Mi padre... luego de recibirla, decreta la muerte de algún semejante... y piensa ir al cielo... ¡Jesús! cuánto tarda el final... (*Su respiración ahora es muy superficial, agobiante.*) Siempre que he esperado algo... que creía im...portante..., her...moso... ha tardado en llegar... o no... ha llegado... ja...más. ¿Querrá Dios castigarme... dejándome en es...te infierno... por... los si...glos de

(34) Ob. cit. pág. 47 de la 1.^a parte.

los... siglos... contemplan...do la mirada de... mi pa...dre? ¡Señor! Aparta... de mi... este...Cáliz... ¡Quiero la paz... eter...na... de la muerte... La libertad... de poder... escapar... de esta... cor...te... de fieras... tan piadosas... No quiero... seguir viendo tanta... mier... da..." (35).

Insistamos en los perfiles esperpénticos de esta *Tragicomedia*... La misma denominación de "tragicomedia" dice mucho de la pretensión estética del autor y de su alineación con la tradición esperpéntica. Son innumerables las escenas desarrolladas en base de proponer situaciones retorcidas, con indudable aire escatológico, que resalten esos tonos esperpénticos a los que estamos refiriéndonos. En la escena I (acto 1.º), el príncipe don Carlos no quiere evacuar una gran perla que se ha tragado. En la cámara del personaje citado hay olor a elefante ya que al príncipe le gusta jugar con ese regalo del rey de Portugal. Para curar a don Carlos (escena III, 1.ª parte), y ante la incapacidad de los médicos, recurren al cuerpo incorrupto de un fraile que tan sólo tocarlo cura de los peores males. El compartimento del cadáver y don Carlos del mismo lecho quizá sea una de las escenas más tétricas de nuestro teatro, sólo comparable a la de *Romance de lobos*, de Valle Inclán, con la profanación de la capilla donde está enterrado el cuerpo de doña María, mujer de don Juan Manuel Montenegro.

Escatología y humor se funden en la escena IV (1.ª parte), cuando el rey Felipe II ordena su colección de reliquias que limpia con inusitado afán:

"CARDENAL ESPINOSA.—¿No teneis nada de Santiago el Menor?

FELIPE II.—Nada, nada...

CARDENAL ESPINOSA.—Creo que lograré enviaros un canino.

FELIPE II.—¿De veras? Cardenal... os aseguro que me hareis el hombre más dichoso del mundo. Si vierais con qué Santa avaricia había buscado infructuosamente... si vierais cuántas cartas escritas implorando sin éxito... Si supierais cuántos caballos reventados en la estéril empresa...

CARDENAL ESPINOSA.—Nada prometo a Vuestra Majestad, mas...

FELIPE II.—Gracias, amigo mío. Esas reliquias son las que ayudan a gobernar rectamente, las que vuelven la salud a los míos, las que alientan y fortalecen más si cabe mi inquebrantable fe. ¡Corred! ¡No os demoréis! Que el triunfo os acompañe en tan Santa empresa! Cuándo creereis que...

CARDENAL ESPINOSA.—(*Gesto vago.*) Acaso años...

FELIPE II.—¡No importa! ¡Adelante!

CARDENAL ESPINOSA.—Majestad...

(35) Ob. cit. pág. 41 de la 2.ª parte.

(36) Ob. cit. pág. 33 de la 1.ª parte.

FELIPE II.—Cardenal... (*El CARDENAL que se había inclinado ceremoniosamente, sale. El rey habla entusiasmado.*) ¡Un camino de Santiago el Menor, Estebanico!

BUFON.—(*Gesto de complicidad.*) Qué bribón sois, señor. Sabéis que no existe en todo el mundo canino alguno de Santiago el Menor..." (36).

Otras escenas posteriores abundan en esta manía de Felipe II. Guarda brazos momificados, manos, ojos de Santa Rita de Casia, etc. En la escena I (2.^a parte), el Bufón limpia reliquias diciendo así una acotación: "El enano, canturreando, trajina y se afana en la limpieza de uñas, dedos y manos. Saca una mano sarmentosa y negra. La contempla.

"BUFON.—(*Estrechándola como si fuera mano de un visitante.*) Bienvenido, señor San Apolinar..."

Pero donde el autor consigue un gran efecto dramático es cuando el Bufón, en esa misma escena, anuncia a su rey la posibilidad de convertirse, con el tiempo, en objeto inventariable de su colección.

"BUFON.—...Así que estábais escuchando con una oreja a los Cielos y con la otra al bufón? Algún día vuestras regias orejas serán depositadas en este relicario y vuestro corazón se guardará en la Catedral de Gante y los demás menudillos se repartirán por las otras principales catedrales de Europa!" (37).

En la misma línea encontramos la venta de una muchacha para probar la virilidad del príncipe (escena VII, 1.^a parte), ante el beneficio económico de su madre. Posteriormente, el autor lleva ese efecto a su grado más espinoso, al manejar el príncipe como prueba la mancha en las sábanas de sangre virginal de su noche de amor.

Sucede que, en muchos casos, los tintes negros con que Muñiz insiste una y otra vez desembocan en ciertos aspectos del teatro de la crueldad artaudiana. No pocos ejemplos de diálogos cargados de crudeza salpican el texto. Cuando el Bufón habla así, por ejemplo:

"BUFON.—Majestad... una idea. ¡Geniel idea de vuestro genial bufón! ¿Por qué no ampliáis el relicario real y decidís incorporar también reliquias de soldados? ¡Piernas destrozadas por la artillería! Corazones deshilachados por los arcabuces, hígados, ojos, pulmones y otras vísceras atravesadas por espadas impías. Acaso los que luchan en vuestros ejércitos también sean santos sin canonizar, majestad." (38)

(37) Ob. cit. pág. 4 de la 2.^a parte.

(38) Ob. cit. pág. 2 de la 2.^a parte.

Pensamos de inmediato que el realismo se exagera quedando de nuevo dibujados los caminos del esperpento. Creemos que en esta ocasión la batalla se decide hacia lo esperpéntico. Los abundantes datos históricos con que ilustra la narración, por otra parte, también son buena prueba de un no querer salirse de su primer realismo, aunque el enfoque actual tenga suficiente peso específico para valorarlo según nueva perspectiva. Muñiz no parece desear un lenguaje literario que se aleje de ese realismo que seguimos vislumbrando. Hay unas formas pretendidamente clásicas.

"mas aun no sé si debo" (pág. 2, 2.^a parte)

"vos quedaréis aquí" (pág. 2, 2.^a parte)

"señor, alzaos" (pág. 44, 1.^a parte)

"dad al menos una canonjía a este pobre servidor" (pág. 33, 1.^a parte)

... ..

Y chistes de ingenio entremesístico: Al caérseles algunas reliquias al Bufón Estebanillo, se lamenta ante Felipe II:

"BUFON.—(*Recogiendo reliquias también.*) Disculpad, majestad, estaba tan absorto que se me fue el Santo al Cielo.

FELIPE II.—¡Al Cielo! Se te fue el Santo al Infierno. Dios mío..." (pág. 10, 2.^a parte).

Esta idea de afiliarse a un lenguaje de cierto realismo se ve matizada por los mejores momentos literarios de Muñiz, en donde parece que su pluma se deja llevar de un aliento poético de calidad, poco explotado por él. Reseñemos uno muy brillante de la escena III (2.^a parte):

"DON CARLOS.—...En Gante no. Dicen que aquel palacio es blanco, alegre y transparente. Y que la risa de un niño lanzada en un extremo, va recorriendo los claustros y las cámaras, atraviesa los muros y llega al otro extremo como si fueran el tintineo de una campana. (*Sombrio.*) Aquí eso nunca ocurre. Nadie ríe. (*Piensa un momento.*) Dicen que la risa es esperanza... ¿será cierto, don Juan? Si fuera así, ¿no os parece que debíamos reír? (*Intenta reír.*) No, no se puede... (*Coge por la ropa al TIO.*) ¡Decidme cómo puede reír nadie entre estas lóbregas paredes!".

El tratamiento estético que hace Muñiz de la figura de don Carlos llega incluso al mundo del color, justificando mediante una interesante tesis la negrura de los hábitos de quienes rodean al rey. Don Carlos repite la condición de *cucarachas* de los vasallos de Felipe II, el cual tras la muerte de su hijo, vestirá de luto para que quien gobierne a aquellos negros personajes sea, también un rey-cucaracha.

Muñiz nos da, pues, en *Tragicomedia del serenísimo Príncipe don Carlos*, el mejor dispositivo estético de su dramaturgia, si entendemos por tal, no donde con más intensidad sitúa sus rasgos estilísticos, sino donde con mayor sentido y mesura los ofrece. Su primer realismo naturalista, evolucionado con prisa hacia un realismo expresionista falto quizá de rigor y credulidad, está mucho más entroncado con el realismo crítico de ribetes esperpénticos, coherente con unas fuertes estéticas españolas, aun con acentos modernísimos. El actual es un planteamiento lúcido, rico en sugerencias, donde el creador teatral encuentra grandes posibilidades de expresión. Y no olvidemos que, de seguir en esa línea, Muñiz puede ser uno de los autores españoles mejores dotados para la estética del esperpento (39).

Una vez terminado este estudio sobre Muñiz, nos envía el autor una posterior obra, *Los condenados*, fechada la copia mecanografiada en 1974, en la que, sin entrar en análisis, apreciamos una vacilación hacia la estética más puramente realista, dentro de un marco tradicional que nos es conocido por sus obras iniciales.

(39) Dado que se está manejando el término de "esperpento" a lo largo de éste y los siguientes capítulos, nos parece indicado remitir a las diferencias expuestas entre esperpento y *esperpéntico* en "Antecedentes estéticos del esperpento". César Oliva, Cuadernos de la Cátedra de Teatro de la Universidad de Murcia, n.º 2, Ed. 23-27, Murcia, 1978.

2. LAURO OLMO.

Lauro Olmo es un autor que prácticamente con la primera obra consigue su más claro éxito. Dos piezas en un acto, inéditas ambas, llamadas *El milagro* y *El perchero*, dejan paso a *La camisa*, primera salida al escenario profesional del autor. De la redacción de aquéllas a ésta pasan siete largos años, en los cuales el autor prueba otros géneros, principalmente cuentos y novelas. Pero Olmo se centra definitivamente en el teatro, ya que cree que, de todos los géneros literarios, puede ser el más "efectivo". Dice: "El teatro me parece el medio de expresión más apto para poner en pie un tema social" (1). El tema social es lo que interesa al autor, y su exposición sencilla, entendible por parte de cualquier espectador, el vehículo formal que lo muestra. Así pues, en sus primeros pasos, Olmo persigue con especial preferencia un estilo llano, enraizado con nuestra tradición sainetesca, incluíble en el *realismo* español de los años 50-60. De ese realismo, Olmo profundiza hasta el naturalismo en gran parte de su obra dramática. Desde allí iniciará su evolución, pero siempre a partir de unos principios nítidamente realistas que señalarán sus pasos posteriores.

La camisa, estrenada con notable éxito en varios países, publicada en diversos idiomas, conocida mundialmente, es obra que inicia autor y, lógicamente, estilo. Con *La camisa*, Lauro Olmo asienta las bases de su incorporación al realismo. La llama *drama popular*, con lo que hay un pretendido salir de la terminología sainetesca. Pero el nivel estético está claro que intenta ser fiel exposición de la realidad suburbial madrileña. La descripción del decorado que abrazará siempre el ámbito escénico no ofrece lugar a dudas:

"Al alzarse el telón se ve una calle que, después de ocupar horizontalmente todo el primer término, tuerce por el extremo derecho y se pierde hacia el fondo. En segundo término, a la izquierda, y ocupando algo así como la tercera parte del escenario, se ve una humilde habitación de chabola. A la derecha, una puerta. Esta da a un solar. Dicho solar, menos por delante, está cercado por una valla. A la derecha del solar, la calle arriba citada. A la derecha de la calle, o sea, lateral derecha del escenario, se ve "Casa Paco", la tasca. Al perderse la calle hacia el fondo, va a dar contra la fachada de una casa popular de dos pisos. Cada piso tiene un corredor. El fondo de la calle corresponde con el portal de la casa. Hacia la derecha e izquierda de ésta figura cruzar otra

(1) "Entrevista con Lauro Olmo", por Francisco Jover, publ. en *Yorick*, n.º 2, abril, 1965, pág. 8.

calle. Las dos terceras partes del fondo, que es lo no ocupado por la fachada de la casa, es cielo raso. Naturalmente, todo lo anterior corresponde a un barrio extremo de Madrid. Durante los tres actos se mantiene la misma decoración" (2).

Esa calle tan detallada y que tan bien se sabía el autor de sus años de *golfo de bien* está descrita en sus mil elementos. La tasca, la casa popular de pisos, el solar, y los mismos hombres de entonces, aunque quizá aquellos no tuvieran inquietudes hacia la emigración.

No hay circunstancia que contradiga una total aceptación del naturalismo tradicional. Como si la estética sainetesca anclara en estos últimos años en el autor gallego. Sería un fenómeno paralelo al de Arniches, tres décadas antes, autor alicantino que testimonia como pocos una forma de ser y de mostrarse madrileña. El madrileñismo de escritores que no son de Madrid es un caso curioso, bien reflejado por Adolfo Prego en "Informaciones" (9 de marzo de 1962) a propósito de *La camisa*. Este naturalismo tradicional, que maneja Lauro Olmo en su primera obra larga, ha sido calificado por no pocos ensayistas como *poético*, por los continuos rasgos líricos que se desprenden precisamente de ese medio ciudadano tan mísero. Ya Alejandro Casona dijo que con esta obra se estaba creando algo nuevo: el sainete poético. Pero a semejanza de los sainetistas, no es en su poesía donde logran los mejores momentos sino en el humor. Lauro Olmo consigue, sin embargo, una interesante simbiosis lirismo-humorismo, con el positivo resultado de ofrecer un mayor contraste entre gentes sencillas y sus propias pretensiones. De esta forma queda patentizado el canto al pueblo pobre, el que ahoga sus esperanzas en "Casa Paco", el que sueña con una colocación que lo saque de aquellas ruinas, el que es feliz de encontrar en el Rastro, por catorce pesetas, una camisa sin cuello y espalda. Es lo que el propio autor dice al hablar de la estética de *La camisa*, donde alude a un "realismo que, cuando la acción lo requiere, llega a la exasperación, a la crispación, a lo hondamente emocionado: a lo poético-dramático" (3).

Para que el efecto estético de traslado de una realidad al escenario tenga un sentido, Olmo reelabora el lenguaje popular madrileño, como dice Monleón en "Lauro Olmo" (Taurus, El Mirlo Blanco). Y esto es evidente porque, en los años 60 al menos, el pueblo madrileño ya no hablaba así. No obstante, con esta forma sí funciona el lenguaje a nivel semántico en relación, por citar un ejemplo, a los sainetes de don Ramón de la

(2) *La camisa*, en "Lauro Olmo", Colec. "El mirlo blanco", Taurus Ed. Madrid, 1970, pág. 119. Estrenada por Dido, Pequeño Teatro, en el T. Goya (Madrid), en 1962; dirección: Alberto González Vergel.

(3) "Algunas puntualizaciones sobre *La camisa*", por Lauro Olmo, publ. en *Lauro Olmo*", pág. 80.

Cruz o, más cercanamente, a los de Carlos Arniches. Es decir, el público *entiende* perfectamente este lenguaje porque está habituado a él, al menos en el teatro. Otra cosa es la temática, como veremos. Voces como "na", "to", "garbeo", "embotellao", "matao", "pasao", "chalo", "tiés", "chavea", "desbandá", "estropicien", "leñe", "gachí", "¡Pal nene! ¡Pa la nena!", etc. (todas del primer acto de *La camisa*), dicen muy a las claras la línea estilística predominante. Olmo alude, en el artículo citado "Algunas puntualizaciones sobre *La camisa*", a que en representaciones de la obra cuyo público estaba formado por trabajadores el éxito era mayor. Su preocupación porque la estética fuera entendida se amplía perfectamente. Base para esa comprensión debía ser que el diálogo fuera realista "como premisa esencial", importándole al autor, no que "los personajes hablen como en la calle" sino "dar la impresión de que los personajes dialogan como en el teatro diario" (4). Olmo busca, pues, la palabra viva, "las que brotan de los labios de nuestra época". Veamos cómo narra un "gag" propio de la picaresca española:

AGUSTINILLO.—(*Tirándose al suelo y retorciéndose.*) ¡Ay, mamá, mamaita! ¡Socorro, ay, que me muero!

MUJER.—(*Corriendo a auxiliarle.*) ¿Qué te pasa, chico? ¿Qué tienes? (*La MUJER se agacha y trata de levantarlo. Entonces se le acerca rápidamente NACHO y le levanta las faldas. El SEÑOR PACO observa sin perder detalle. Los dos golfillos ante la indignación de la MUJER salen corriendo, uno por el lateral izquierdo y el otro por el fondo de la calle.*)

MUJER.—(*Alisándose las faldas, furiosa.*) ¡Sinvergüenzas! ¡Golfos!

SEÑOR PACO.—(*Que ha salido decidido de la tasca.*) ¡Granujas! ¡Ya os pillaré, ya!

MUJER.—(*Al SEÑOR PACO.*) Pero ¿usted se ha fijado?

SEÑOR PACO.—Sin querer, señorita: involuntariamente. Y permítame decirle, con to respeto, que no lo lamento.

MUJER.—¡Usted es un descarao!

SEÑOR PACO.—Y usted no está hecha: ¡usted está esculpida!

MUJER.—(*Muy digna y muy ofendida, sale por el fondo derecha, exclamando.*) ¡Gentuza!

SEÑOR PACO.—(*Siguiéndola un poco.*) ¡Qué gachí! (*Por el lateral izquierdo reaparece NACHO y, pícaro, llega hasta el tabernero y le dice:*)

NACHO.—Qué, señor Paco, ¿satisfecho?

SEÑOR PACO.—¡Qué más quisiera yo, chaval! (*Repeluzno.*) ¡Ayyy!

AGUSTINILLO.—(*Entra corriendo por el lateral izquierdo y le dice a NACHO.*) ¿Te ha dao el duro?

SEÑOR PACO.—¡Calma, chico! ¡Cálmate!

NACHO.—(*Amenazador.*) ¡Usted dijo un duro! (5).

(4) Citas tomadas del art. cit. "Algunas puntualizaciones..."

(5) *La camisa* (Taurus), pág. 121.

Tacos, giros populares, terminaciones sincopadas, son efectos buscados para conferir en toda su plenitud un sabor de calle, para dar mayor realidad.

Este *realismo* es tan puro que Lauro Olmo no precisa deformar para llegar a un sentimiento más directo y eficaz. El mismo lo confiesa. Expone que la realidad proporciona crudeza suficiente como para no necesitar de una subjetivación. “Creo que para dar claro humanismo, no era posible la deformación” (6). El autor cree que la clave está en lo que llama “realismo en profundidad”, y en la fuerza del ambiente, superior, a veces, a la de los personajes. Lo grotesco y lo esperpéntico, pues, nada han influido en la obra.

Monleón, sin embargo, sí ve rasgos esperpénticos en el Tío Maravillas, personaje muy discutido de *La camisa*. Lo llama “nota esperpéntica, un ¡viva! que salva y da sentido a gran parte de la escena” (7). Pero enseguida dice que en Lauro Olmo “falla a veces la relación entre el lirismo y el esperpento. Y esto es así porque el último exige cierta asepsia sentimental...” (8), que aplicado al propio caso del Tío Maravillas prueba sobradamente su incapacidad esperpéntica. El Tío Maravillas, vendedor ambulante de globos, es un personaje a punto siempre de melodramatizar la acción, cosa que tiene un enorme sentido en la obra. De sus tres salidas a escena, tomemos la última que podría ser la más grotesca, ya que las dos primeras son alegres, festivas y poéticas (en la segunda, borracho, dice cosas como “en todas partes cuecen globos”, o “¡viva la fantasía!”):

(Hace un instante que el TIO MARAVILLAS ha entrado por el fondo izquierda, vestido de riguroso luto, derrotado. Va a pasar de largo, sin ver a JUAN. Este le saluda.)

JUAN.—Buenas noches, tío Maravillas.

TIO.—*(Se para y se vuelve hacia JUAN. En tono grave, sentencioso, anormal, le dice:)* Malas y solas, Juan. ¡Malas y solas!

JUAN.—¿Le apetece un vasito?

TIO.—*(Grotesco y extraño.)* ¡Le apetece un vasito!... ¡Siempre lo mismo!

JUAN.—¿Y los globitos? Ya no...

TIO.—Ya no ¿qué? *(Ausente.)* ¡El arco iris es pura filfa! ¡No existe!

JUAN.—¿Qué dice usted?

TIO.—¡Soy un estafaor, Juan! ¡He estafao a tos los chaveas del barrio!... ¿Te has fijao en la mirá de un chavea cuando descubre por primera vez los globos? ¡Impresionante, Juan! Miran preñaos de fe los mocosos, como si en este puñetero mundo to estuviera bien hecho. Les bulle la alegría en los ojos y te hacen creer que...

(6) En “Algunas puntualizaciones...”, pág. 30.

(7) “Lauro Olmo o la denuncia cordial”, por José Monleón, en “Lauro Olmo”, pág. 27.

(8) Art. cit. pág. 27.

- ¡la madre que los parió! (*Ríe, nervioso, desquiciado.*) ¡Un estafaor! ¡Soy un estafaor!
- ABUELA.—(*Que ha salido de la chabola, atraída por la risa del TIO MARAVILLAS.*) ¿Se encuentra usted mal? ¿Necesita algo?
- TIO.—Asesinar los globos, abuela. ¡Asesinarlos!
- ABUELA.—Acompáñalo, Juan. Llévalo a casa.
- TIO.—¿Qué dice, abuela? ¿A qué casa? ¿Dónde está la casa?
- JUAN.—(*Cogiéndolo.*) Ande, vamos a dar una vuelta los dos.
- TIO.—(*Grotesco.*) Una vuelta, dos vueltas, ¡y vengan vueltas! (*Ríe, amargo.*) Y alrededor ¿de dónde?... (*Señalando el suelo.*) ¿Alrededor de aquí?
- JUAN.—Vamos, le acompaño a donde usted quiera.
- TIO.—Al mismo sitio, hermano. Pero quieto, quietecito, ¿o acaso crees que ahora estamos paraos? Los pies no dejan de caminar. Siéntate y es igual. Túmbate y es igual. Lo demás son globitos. (*Pregonando.*) ¡Pal nene! ¡Pa la nena! ¡Pal filósofo también! (*Cambiando de tono.*) No existe, ¡el arco iris es pura filfa! (*Yéndose con JUAN por el lateral derecho.*) Tos los globos del mundo son negros. ¡Negros! ¡Negros!" (9)

Nos reafirmamos en nuestra apreciación de que si en este personaje es donde únicamente puede haber rasgos esperpénticos en *La camisa*, la estética de la pieza nada tiene que ver con lo grotesco.

La resuelta aceptación de un realismo inclinado hacia el naturalismo poético, junto a la carga crítica que de la ideología del autor se desprende, es un punto conflictivo de interesante estudio. Monleón lo ha tratado con probada fortuna en el artículo citado "Lauro Olmo o la denuncia cordial". De aquella contradicción nos interesa la postura del autor, insistente durante muchas obras en una expresión teatral conocida, insistencia que se cimenta en un respeto total a las normas estilísticas burguesas, siendo un autor venido del pueblo. Esto da clara idea de que el primer deseo del autor fue rechazar esa idea que expone en sus "Opiniones al vuelo" (10) sobre el teatro: "espejo social con un azogue individual, que es el autor". Poco importa la estética. Cita en su "Carta a Pepe Monleón", a Dostoievsky para insistir en que "la preocupación estética es la primera señal de impotencia" (11).

Por supuesto que todo esto sucede en una primera etapa del autor. En un momento en que le interesaba, sobre todo, consolidar una posición de

(9) *La camisa* (Taurus), pág. 161.

(10) Pub. en "Lauro Olmo", pág. 67.

(11) *Idem.*, pág. 43. Entendemos que esta cita de Dostoievski viene por conducto de Camilo José Cela, y quizás, de memoria, puesto que no es del todo exacta. En la Nota Preliminar de *Pabellón de reposo*, primera colección, 1944, escribe Cela: "Decía Dostoievski— y esto me causa cierto temor— que la preocupación por la estética es la primera señal de impotencia. Es posible que sea verdad...". Es decir, se trata de la preocupación *por*, no de "la preocupación estética" que dice Olmo.

dramaturgo realista. Porque enseguida veremos que también él sufrió su preocupación estética correspondiente, siendo su teoría de gran interés para el conocimiento de su propia obra.

Posteriormente estrenó pronto *La pechuga de la sardina* (1962), de escasas innovaciones estéticas, si acaso, como dice Monleón, viéndose con más vigor determinadas raíces lorquianas. Pero, por lo demás, quizá una menor fluidez argumental que redundó en su escaso éxito. La novedad estética de más consideración es que se trata de la primera vez que habla el autor de esperpento, utilizando tal término en las acotaciones. Cuando habla de doña Elena, le llama “esperpento encamao”. También, en la escena en que se prueba diversas prendas interiores sobre sus hábitos negros, dice el autor: “Este momento de tan significativa debilidad de doña Elena —momento que la define como víctima— es el fundamental del personaje —y habría que añadir: y el fundamental del drama—. Pero en este caso los prejuicios, el miedo, vencen. Y doña Elena, en su tiránica reacción hacia lo esperpéntico, queda condenada definitivamente”. La obra, con todo, no es esperpéntica más que en ese personaje de doña Elena, como en *El cuerpo* lo será sólo por otro: don Víctor. Doña Elena parece sacada también de esa galería de “viejas difíciles” que pueblan nuestra literatura. Ella es la que da pie al ambiente que, pese a su realismo, “adquiere un poder asfixiante, desvitalizador”, como dice el autor en el prólogo de la obra.

Tras *La pechuga de la sardina* Olmo buscó enseguida nuevos caminos, escribiendo *La condecoración* (1963) y *La noticia* (1963). La primera, que a Monleón le parece que aún se mueve en una estética benaventina, aporta ya ciertos símbolos, el mayor de los cuales se expresa en el título. Igual sucede con *La noticia*, en donde desde una base absolutamente realista, incluso en la línea de *La camisa*, se construye una hermosa parábola. Cualquiera espectador empieza por sacar sus conclusiones sobre la noticia que va a vociferar el Vendedor:

“VENDEDOR.— ¡Acaso importa quiénes somos? Hombres, ¿no?

HOMBRE 2.º—Hombres asustados.

VENDEDOR.—Asustados o no, ¡hombres! Y las cosas tienen un límite. Y yo presiento que vocearé pase lo que pase. ¡Vocearé, sí! Las noticias son pa eso: pa vocearlas, y mi oficio es vocear. De eso como, vivo. Y viven los míos. Y no quiero, no soporto el seguir traicionando mi oficio. El otro día, jugándome el mal pal, voceé. Lo hice un poco a escondidas, lo sé. ¿O creen que no me duele? Pero ¡lo hice! Y me sonrieron mis lejanos diecinueve años, cuando la vida me brincaba dentro y me empujaba hacia adelante.” (12).

(12) *La noticia*, en “Lauro Olmo”, pág. 228. Estrenada en 1969 por el T.E.U. de Madrid, T. Ex-Enal (Parma); dirección: Enrique Centeno.

El lenguaje es realista. Las expresiones, giros, etc., dentro del campo de acción del autor. Las novedades estéticas no parecen surgir. Sólo el juego del doble sentido parece sostener el interés. Las referencias son claras. Los lectores no quieren que el Vendedor diga la noticia. Alguien habla de política.

"VENDEDOR.—¿Política? Bien, llámele usted así. Pero la cosa era muy gorda y no había huída. ¿Y sabe lo que le digo? Que si lo de ahora sigue así, nos la arman otra vez" (13).

Pero al final todo ha sido una ilusión, y las gentes no se preocupan de nada que les esté lejos.

"VENDEDOR.—¡El Sopro!

(*Instantaneamente los lectores de la valla bajan los periódicos y le disparan sus miradas. El VENDEDOR las sostiene un momento. Al fin, decidido, vocea:*)

"VENDEDOR.—¡Compre El Sopro con los resultados de los partidos!
 TODOS LOS LECTORES.— (*Con alivio y entusiasmo. ¿En qué página?*)

VENDEDOR.—(*Con desprecio.*) ¡Búsquenla!" (14).

Este juego sirve, sin embargo, para comprobar que con un lenguaje hasta naturalista se pueden conseguir determinados efectos estéticos nuevos. Pienso en Ionesco —pese a la lejanía en que se hallan ambos autores— y en sus efectos finales. A partir de ahí, y entrando en el campo de la puesta en escena, *La noticia* tiene montaje anti-naturalista, consiguiendo así unos resultados globales superiores.

Tras estas piezas breves, Olmo escribe *El cuerpo*, otra obra larga que se alinea con *La camisa* y *La pechuga*... No obstante, la llama ya *trágico-media*, indicio de que en el autor empieza a pesar la preocupación estética, y su deseo de abocar a una línea más expresiva.

Vamos a entrar detenidamente en *El cuerpo* (1965), por cuanto es ejemplo de la confluencia de los dos estilos que en él conviven en ese momento, que algunos lo han condensado bajo la denominación de "contradicciones estilísticas".

Por un lado se puede observar el punto de partida realista de la pieza. La decoración, el lenguaje, los personajes de carne y hueso. Hay incluso una incorporación de palabras de moda (de la moda del año 65) que ofrecen un tono íntimo a la pieza, aunque el paso del tiempo en nada beneficie. Voces como "ye-yé", "baby", "astronauta", "bitlea", "beivis", "mondí" o "niki" aparecieron con frecuencia en labios de los personajes. En ge-

(13) Ob. cit. pág. 229.

(14) Ob. cit. pág. 231-2.

neral, parece dominar ese realismo popular que antes insinuáramos dentro de la obra de Lauro Olmo.

Pero en *El cuerpo*, hay una clara simbología que, paradójicamente, oculta una crítica política de forma ambigua. Según Monleón, el autor sustituye condecoraciones de su pieza anterior por trofeos o plusmarcas. Así, el personaje central de esta comedia, punto de mira de la crítica de Lauro Olmo, viene a ser ese hombre que vive del pasado, que todo es fachada, que se intenta conservar siempre *en forma*. El autor le da un pasado atlético, como se lo pudo dar político. En cualquier caso la crítica se ofrece al "personaje alienado y arruinado en su vida por una mitología irracional", que señala el director del estreno, Julio Diamante. Cuando narra la habitación en donde vive don Víctor, el protagonista del que hablamos, resume la descripción diciendo que "en la casa vive un forzado que, más que sugerir un aire olímpico, hace pensar en exhibicionismo de caseta de feria, de machismo".

El humor sigue siendo el denominador común de la expresión literaria. Hay chistes de todas clases, en donde sobresalen los de ingenio:

“DOÑA CEÑO.—...(*Avanzando hacia él.*) Pero, ¿qué veo? ¿Se te han vuelto los ojos socialistas? ¡Los tienes rojos! (*Seria.*) ¿Has llorado?”

DON VICTOR.—¿Me concibes llorando?”

DOÑA CEÑO.—¿Concebirte yo? No. Eso tu mamá.” (Acto II).

“FRED.—¡Pues usted es la “hache”!” (Acto II).

Como en los sainetes, hay momentos en que los personajes se ponen serios.

“CUQUINA.—(*Jovial, tratando de cambiar el tono reinante.*) Pero si aún no he nacido, tía. ¡Me faltan dos años para terminar mis estudios!”

DOÑA CEÑO.—Ten cuidado, Cuquina. Ten cuidado.

CUQUINA.—Por favor, tristezas no. Salen arrugas.

DOÑA CEÑO.—También salen con la risa.

CUQUINA.—Pero es un precio más simpático.

DOÑA CEÑO.—¿Tú crees?”

CUQUINA.—No me hagas creer nada, tía. Todavía no. Hoy por hoy, no quiero que mis preocupaciones pasen del temor a los posibles dolores de estómago.

DOÑA CEÑO.—¡De vientre, querrás decir!”

CUQUINA.—De estómago. Me vuelve loca el pensar que en algún momento puede olerme el aliento.

DOÑA CEÑO.—Di halitosis, que es más fino.” (15)

(15) *El cuerpo*, en “Lauro Olmo”, pág. 194-5. Estrenada en el T. Goya (Madrid) en 1966; dirección: Julio Diamante.

Junto a la cantidad de detalles que hacen pensar que esta pieza es un drama crítico a partir del sainete, se pueden observar los rasgos esperpénticos más acentuados del autor hasta el momento. El principal es don Víctor, el personaje más criticado, más en fuera de juego del contexto. Don Víctor, como los esperpentos, no tiene conciencia de la falsedad que representa. El vive en su realidad, trágica, de la cual no lo aparta ni las críticas de su sobrina Cuquita, ni los jóvenes Quique o Fred. Hacia el final de la obra, el autor no escatima medios para el subrayado esperpéntico:

"Bajo el dintel de la puerta, hace ahora su repentina aparición DON VICTOR. Lleva un slip de baño o un exiguo pantalón de luchador. Esta aparición debe ser efectista. Como en el primer acto, y siempre con algo de forzado de feria, sostiene en alto una gran bola que simula ser de hierro y que recuerda, un poco vagamente, a un globo terráqueo." (16).

Esa repetición de forzado de feria acerca el drama a unas coordenadas irreales, de teatro menos naturalista y más grotesco. El autor termina por reconocerlo:

"DON VICTOR.—(...Habla a QUIQUE.) ¡Mírame! Mírame bien! (Se yergue, forzado como nunca.) He desbravao a tios con más agallas! (Altisonante.) ¡Soy más macho que tú! (Con pasos de forzado en funciones —pasos cercanos a la gran caricatura esperpéntica— regresa DON VICTOR al lado del "Podio". Aspira una gran bocanada de aire, se dobla hacia adelante y, al coger de nuevo la gran bola, se oye un redoble circense de tambor. DON VICTOR, en su máxima expresión, la levanta en dos tiempos: del suelo a su cintura y de ésta a lo alto. Por cada tiempo, se oye un redoble. Cuando está a punto de terminar el segundo tiempo, QUIQUE, que se le ha acercado de nuevo, le echa su última y definitiva bocanada de humo. La tos impide que DON VICTOR levante del todo la gran bola, que se le queda a la altura de la cabeza. Y aquí, atlélico, seguro de sí mismo, se la quita QUIQUE que, con una sola mano, la alza vencedor. Luego, antes de irse bola en alto, mira un instante a DON VICTOR, que se debate entre toses. Al fin, QUIQUE suelta una carcajada un poco cruel y, olímpico, bola en alto, hace mutis por la puerta del fondo. Le sigue, cabizbaja, NATALIA. Detrás, sumándose a su carcajada, FRED con el tocadiscos. CUQUINA contempla a su tío. Del interior, bulliciosas, vienen ahora unas estruendosas carcajadas que, por su volumen, van más allá de las posibilidades físicas de NATALIA, QUIQUE y FRED. DON VICTOR, como loco, se lanza hacia un sillón y trata de alzarlo, exclamando:

mando:) ¡Esperad! ¡Volved aquí! ¡Os demostraré quién soy! (Alza el sillón un poco, pero al fin cae rendido sobre él. CUQUINA le quita la peluca y la tira hacia un rincón. Perdiéndose en la distancia, vienen otra vez las carcajadas.” (17).

El personaje acaba naturalizado; el esperpento (fuerza, griterío y bisoné) vuelve a la racionalizada presencia de don Víctor.

Por otra parte nunca se propone Lauro Olmo hacer un esperpento. La totalidad de tratamiento no lo es, a excepción del destacado rasgo de don Víctor. Pero todos lo ven como un marginado, mitad infeliz, mitad acabado. Los otros personajes, muy naturales, hablan de él con evidente ironía:

- “CUQUINA.—¿Qué quieres que te diga? ¿Que me parece un parásito? (Breve pausa. DOÑA CEÑO ha hecho intención de darle una bofetada.) Perdona, tía. Le quiero casi tanto como a tí, pero...
 DOÑA CEÑO.—(Honda.) Yo no sabría qué hacer sin él. (Sincera.) Pero más de una vez me he preguntado a mí misma que si mi madre no me hubiera dejado esas tierras...
 CUQUINA.—Pero, ¿aún te quedan? Papá dice que... Vaya, me estoy metiendo en lo que no me importa.
 DOÑA CEÑO.—Sí, hija. Ya sólo me queda el prado grande y la huerta. Dentro de poco, no sé qué va a ser de mí.
 CUQUINA.—También te queda tío Víctor.
 DOÑA CEÑO.—(Sarcástica.) ¡Ah, claro! El prado grande, la huerta y tío Víctor... (Se miran un instante. De pronto DOÑA CEÑO exclama:) ¡Debías haber nacido chico!

En este punto, conviene sacar a la luz la teoría del autor acerca de la utilización actual del esperpento. “Valle Inclán —dice— le ha creado una situación límite al teatro español, una situación que no tiene más allá” (19), lo cual es una excelente impresión, honrada, en consonancia con sus postulados. Para él, el mérito de esperpentizar es huir de sensiblerías y melodramas, zonas en donde confiesa haber caído en más de una ocasión.

“Yo siento un gran pudor ante mi “tango personal” que, a veces, me ha hecho caer en sensiblerías o cierto ternurismo que, si humanamente me parece muy respetable, literariamente no me lo parece tanto. Hay lágrimas destructivas y las hay constructivas. Estas son las que importan, las del “dolorido sentir”, las que, por contraste, incitan a lo más importante que se nos ha concedido: la vida. A mí, en más de una ocasión, me han hecho meditar en falso. Y ahora, que

(17) Ob. cit. pág. 215

(18) Ob. cit. pág. 194.

(19) “Carta a Pepe Monleón”, por Lauro Olmo, en “Lauro Olmo”, pág. 45.

estoy más que nunca al lado de mis convivencias, trato de reafirmarme en muchos momentos en que mi estatura ha tenido su auténtica y horizontal medida." (20).

Hemos de advertir que estas últimas impresiones son más recientes, exactamente de 1970, cuando el autor había iniciado nuevos caminos estéticos, cosa que nada invalida la anterior idea de estar más cercano a lo grotesco que a lo esperpéntico. La apreciación: "Lo grotesco y lo esperpéntico son la cara y la cruz de la moneda en circulación más valiosa del teatro español contemporáneo" (21) se complementa con esta otra: "Ojo: lo estético, a secas, nos descarna; lo sentimental, a secas, nos pudre; pero estas dos dimensiones animadas por la poética —dimensión totalizadora— se hacen portadoras del espíritu vivo: del sentido humano pleno" (22), aunque estas dos dimensiones que cita necesitan, según el autor, de otra, totalizadora, la poética-dramática, que se halla y ejemplifica en *La Celestina*. ¿Qué diferencias hay entre lo grotesco y lo esperpéntico? Sigamos oyendo al autor: "Por el peor extremo de lo grotesco caeríamos en el melodrama, en el folletín sensiblero y llorón. Y por el peor extremo de lo esperpéntico, caeríamos en una caricatura esquemática y sin vida. Para no perderme en estos distingos de la cara y la cruz de nuestra moneda teatral actual, me he dicho a mí mismo: lo grotesco pertenece a la carne, y lo esperpéntico, al esqueleto. Los dos unidos, obedeciendo al mandato de mutua y vital atracción, o sea: a su ley, forman ese ente fabuloso y apasionado que es España vista a través de los deformantes o en situaciones límite de lo cotidiano. Algo que por su extremosidad debe andar muy cerca de la tragedia, o del sentido trágico de lo español" (23).

En lo grotesco, o mejor, en la poética-dramática se sitúa la estética de *El cuerpo*, como hemos ido viendo. Algunos críticos han hablado de comedia de figurón (Juan Emilio Aragonés. *La Estafeta Literaria*, 21 de mayo de 1966), advirtiéndose con ello la proporción grotesca del personaje don Víctor. García Pavón lo emparenta con un *lindo don Diego* "en muy masculino" (*Arriba*, 5 de mayo de 1966). Terminando con la obra, se intuye en ella como una filosofía del tiempo pasado ("es mejor bailar agarrado que suelto") que en el autor resulta paradójica. La visión de lo moderno es un tanto reaccionaria. Hay como un guiño a la clase media acomodada sobre algunos prejuicios de la vida moderna: el pelo largo, la música ye-yé, el bikini, etc. No obstante, no quiere decir esto que la obra sea reaccionaria. Pero el ambiente en que se desarrolla, esos personajes en

(20) "Opiniones al vuelo", por Lauro Olmo, en "Lauro Olmo", pág. 69.

(21) Idem. pág. 70.

(22) Idem. pág. 70.

(23) Idem. pág. 70-1.

cierto modo representativos de nuestra clase media, representan también sus contradicciones, son indicios de su propio conservadurismo.

Al tiempo que *El cuerpo*, Lauro escribía por 1965 otras piezas en donde su deseo de búsqueda de nuevos caminos para su estética tuvieran mayor acogida. Con esas piezas compone su retablo dramático que llama *El cuarto poder*, auténtica ruptura con su estilística anterior y verdadero ejercicio de huida del naturalismo. Veamos qué quiere decir con ese título:

“*El cuarto poder* es una especie de caleidoscopio tragicómico articulado en piezas cortas. Por la diversidad de su juego expresivo, no anda lejos del espectáculo teatral total. Las piezas que lo articulan no sólo van unidas por un eje temático común, la prensa, sino que alcanzan su consistencia estructural por medio del montaje escénico. Entre pieza y pieza, un grupo de voceadores “de prensa” irrumpe en la sala con noticias alusivas al tema que se va a tratar. Constantemente, y como fondo, el ciclorama estará cubierto por periódicos de todo el mundo, de los cuales algunos se verán tachados por aspas negras.

Si un periódico es multicolor y sus secciones son dispares, lo cual supone que la expresión puede ser multiforme, *El cuarto poder* trata de conseguir esto recurriendo a diversos modos expresivos: la nota realista, la farsa, el gran guiñol, el mimo, la charanga popular y los sones del romance de ciegos, los efectos escénicos; toda una gama expresiva que se agita en la representación para dar vida a este caleidoscopio.

Las piezas que lo componen poseen también vida propia, y más de una se ha estrenado con notable éxito dentro y fuera de España... Salvo *La noticia*, que fue escrita en 1963, y *El mercadillo utópico*, que data de 1967, las demás se escribieron en 1965. En total componen *El cuarto poder* cinco piezas cortas y dos suplentes. La idea original que me movió a organizar todo este tingladillo escénico era —y es— la de lograr una especie de prensa teatral viviente que, en caso de funcionar, iría sustituyendo sus piezas por otras de distintos autores invitados a teatralizar la realidad, tanto nacional como internacional. Pero, hasta ahora, todo se ha quedado en proyecto”. (24).

Aunque hable el autor de cinco piezas, son seis las piezas titulares que han quedado: *La noticia*, *La niña y el pelele*, *Ceros a la izquierda*, *Metamorfosis de un hombre vestido de gris*, *Nuevo retablo de las maravillas y olé* y *El mercadillo utópico*; y una suplente: *El tonto útil*. La diversidad estética que en ese momento encontramos en Olmo es precisamente esa variedad de “modos expresivos” que cita, esa subtitulación del espectáculo como *caleidoscopio tragicómico*. Vamos a ver cómo se ajustan esas referencias a las piezas en cuestión.

La “nota realista” se da con frecuencia. Es el punto de partida. Recor-

(24) “Una palabra sobre *El cuarto poder*”, por Lauro Olmo, en “Lauro Olmo”, pág. 223-4.

demos cuanto hemos dicho de *La noticia*, de la que hablamos con anterioridad, ya que su inclusión como pieza de *El cuarto poder* fue posterior. Realista es el tratamiento general de *Metamorfosis de un hombre vestido de gris*, que Monleón llama "de trazo naturalista". Y realistas son los personajes del Viejo Campesino y su Hijo de *Nuevo retablo de las maravillas*..., contrapunto efectivo entre ellos y el tono farsesco de la narración total. El autor, sin embargo, viste de época al Padre (Viejo Campesino), y no al Hijo, pero el tono del diálogo sigue pareciéndonos conocido en Lauro Olmo:

"CAMPESINO.—(Saludando al entrar.) ¡A la paz de Dios! (Los demás, atentos a los que llegan, no le hacen caso. Padre e hijo se sientan en un extremo del primer término. Y sacando de unas alforjas tomates, sal y navaja, se ponen a comer despreocupados también de lo que les rodea.) Echarás de menos estos tomates, hijo.

MUCHACHO.—¡Esta miseria!

CAMPESINO.—No dejes de escribir. Tu madre...

MUCHACHO.—(Ensimismado.) ¡Esta miseria!

CAMPESINO.—Dicen que donde vas no hay sol, pero...

MUCHACHO.—(Cortando.) El sol es la muerte. padre.

CAMPESINO.—¿Qué dices, muchacho?

MUCHACHO.—(Explotando.) ¡Yo me cago en el sol!, ¿me oye usted? (Gritando.) ¡Me cago en el sol! (Todos miran hacia el muchacho y parecen no ver ni a éste ni al padre.)" (25).

El tema aquí sigue siendo el de *La camisa*, por lo que no hay motivo para que la estética cambie.

La "farsa" se percibe en casi todo el conjunto. Todo cuanto sucede en el *Nuevo retablo*... tiene tintes farsescos; también *El mercadillo utópico*; y, sobre todo, *Ceros a la izquierda*, en donde el ambiente de oficina nos recuerda el de *El tintero*, con notas incluso expresionistas.

También *La niña y el pelele* puede ser considerada una farsa, pero por sus características la acercaríamos más al "gran guiñol". Las canciones infantiles grotescas, esos tres personajes simbólicos, Don Severo, don Pum-Crak y Don Humo, que volverá a utilizar el autor en *Nuevo retablo*..., y el tono general de teatrillo con peleles, coloca la pieza entre la farsa deshumanizada y el guiñol grotesco. Entrada a escena de gran guiñol hacen los tres personajes citados en *Nuevo retablo de las maravillas y olé*:

(25) *Nuevo retablo de las maravillas y olé*, en "Lauro Olmo", pág. 249. Otras conexiones de este texto y, sobre todo, su relación con el entremés cervantino pueden verse en mi artículo De "El retablo de las maravillas" de Cervantes al de Lauro Olmo, en "Estudios dedicados al profesor Mariano Baquero Goyanes", Murcia, 1974, pág. 367-373.

“*Entran en escena DON SEVERO, con su maza, DON PUM-CRAK, con su sable, y DON HUMO, con su incensario.*”

LOS TRES.—¡Viva Montiel!

TODOS.—(*Menos campesino e hijo.*) ¡Viva!

(*Cantan:*)

Tres eran tres
los autoritarios,
tres eran tres
y los tres eran...” (26).

Y en la misma línea situaríamos la propuesta del cómico Montiel:

“Yo, señores míos, soy Montiel, el que trae el Retablo de las Maravillas, que viene a ser llamado así por las maravillosas cosas que en él se enseñan y muestran, el cual fabricó y compuso el sabio Tontonelo debajo de tales paralelos, rumbos, astros y estrellas, con tales puntos, caracteres y observaciones, que ninguno puede ver las cosas que en él se muestran que tenga algún ribete de católico progresista, socialista o comunista o no sea habido y procreado de sus padres de legítimo matrimonio. Y el que fuere contagiado destas tan usadas enfermedades, despidase de ver las cosas, jamás vistas ni oídas de mi retablo.” (27).

En donde el autor entrecomilla, como procedente del entremés cervantino, una frase que quizá debió sacar de allí. Así, pone “ribete de católico progresista, socialista o comunista” por “raza de confeso” que dice Cervantes.

“El mimo” lo insinúa el autor en diversos momentos. Aunque ello quede a criterio del director de escena, la posición en que leen los hombres *El Soplo* tiene mucho de acción mimada. También, la colocación del Hombre Limpión en *El mercadillo utópico*, que no habla hasta el final de la obra sino que actúa: “una a una, irá sacando piezas de dentro del saco a través de toda la escena y, ya limpias, las irá escondiendo debajo de la manta... Actuará en silencio, como si fuese mudo”. En la misma pieza, hay otro personaje que llama el autor así, Mimo. Esta es su acción: “El Mimo se halla al frente de un muestrario de máscaras. En una de sus manos sostiene una calavera y juega a ir poniéndole máscaras o caretas como para comprobar cuál le sienta mejor. Es mudo, y sus pasos son de “ballet”.

Muchos otros aspectos de la variedad estética que dijera Olmo se siguen viendo en *El cuarto poder*. La “charanga popular” y “los sones de los romances de ciego” se advierten igualmente. El Viejo de *El mercadillo utópico* es descrito así: “Viejo y Ciego Juglar que, acompañándose de

(26) Ob. cit. pág. 251.

(27) Ob. cit. pág. 253.

bombo y platillo, cantará de vez en cuando un extraño romance". Ofreciendo este soniquete en donde se confunden letra y onomatopeyas:

"En los viejos tiempos,
pum-pum-chin,
tiempos del estruendo,
pum-pum-chin:
¡Pum!

Tiempos del estruendo,
pum-pum-chin,
que ahora son recuerdos,
pum-pum-chin:
¡Pum!

Que ahora son recuerdos.
pum-pum-chin,
de tiempos guerreros,
pum-pum-chin:
¡Pum!

De tiempos guerreros,
pum-pum-chin,
soldados y clérigos,
pum-pum-chin:
¡Pum! (28)

El tono general de *El mercadillo...* lleva ese marchamo. Así lo advierte el autor: "Todo se dirá y se accionará con tonos y actitudes de pregón popular y callejero, desgarrado a veces. El aire será de gran guiñol, y el juego de tonos en los pregones, constante." (29)

En *Nuevo retablo...* hace alusión a lo mismo: "Entra en escena una charanga —bombo y trompeta— interpretando el pasodoble. Se sitúa a un lado, pero enfrente de los CURIOSOS..." (30).

También hay "efectos escénicos" que lo separan de su primera posición naturalista: El final ya citado de *La noticia*, el monstruo bélico en que queda formado el Maniquí de *El mercadillo...*, derrumbado con sólo una pelota de papel de periódico en la que se lee la palabra PAZ, y, sobre todo, la aparición del Retablo de las Maravillas al final de la pieza:

"MONTIEL.—Atención, señores, que comienzo: "Oh tú, quien quiera que fuiste, que fabricaste este Retablo con tu maravilloso artificio, que alcanzó renombre de las maravillas: por la virtud que en él

(28) *El mercadillo utópico*, en "Lauro Olmo", pág. 234. Estrenada junto a *La noticia* (véase nota 12).

(29) Ob. cit. pág. 233.

(30) Ob. cit. pág. 252.

encierra, te conjuro, apremio y mando que luego incontinenti muestres a estos señores algunas de las tus maravillosas maravillas, para que se regocijen y tomen placer, sin escándalo alguno!" (Al REDACTOR, cambiando el tono.) Sánchez: ¡la cortinilla!

(El REDACTOR tira del cordón de la cortinilla del guiñol que, abriéndose, deja al descubierto un periódico titulado "El cuarto poder" —letras grandes, de pintura luminosa iluminadas por un foco—. DON PUM-CRAK se sitúa al lado del guiñol y, sable desenvainado, presenta armas. DON HUMO, ceremonioso y con el incensario en funciones, le echa al periódico incienso. DON SEVERO vigila con la maza dispuesta. Los curiosos, que han estirado sus cabezas para mejor ver el portento, aplauden a continuación, aunque tímidamente al principio.)" (31).

El tono realista llega incluso hasta efectos surrealistas, en la pieza suplente de *El cuarto poder*, *El tonto útil*. Pero el conjunto de este retablo es el de un aguafuerte pintoresco, desequilibrado estéticamente si se quiere, pero en donde se ofrecen los más sugerentes contrastes. La enorme dosis de novedades expresivas que incorpora Lauro Olmo para este espectáculo, se desenvuelven, sin embargo, en la plaza típica que abraza la esquemática decoración. Todo un moderno romance de ciego, publicable a cinco columnas y huecograbado, en donde el símbolo olmano se expresa en toda su dimensión.

Estamos en plena curva de inflexión estética del autor. Monleón lo expresa certeramente cuando dice: "Con *El Cuarto Poder* hace crisis, definitivamente, la imagen de Lauro Olmo como autor de *La camisa*, obligado a perpetuar sus principios estéticos y culturales a través de nuevos temas. La tensión entre naturalismo y expresionismo se resuelve, en alguna de las obras, en una explosión violenta que supera decididamente las contradicciones estilísticas latentes" (32). Veamos al respecto las opiniones de Lauro Olmo en su evolución estética. Una vez superados los complejos naturalistas, analiza así su teatro: "Yo veo en mi teatro una línea tragicómica enraizada en las calles de nuestro país y realizado con las mismas apoyaturas convencionales. Trato con él de inquietar o remover conciencias, incluyendo la mía, naturalmente. Se ha dicho que uno está en los demás, que uno solo no es nadie. El teatro debe ayudar a entender esto." (33)

La línea tragicómica tiene amplia repercusión en nuestra historia del teatro. Recordemos la preferencia del autor por la gran tragicomedia de la literatura española, *La Celestina*. Todo ello no se aparta, sino todo lo contrario, al autor de la línea realista, pero ésta tiene ya más que ver con

(31) Ob. cit. pág. 254.

(32) "Lauro Olmo o la denuncia cordial", art. cit. pág. 36.

(33) "Opiniones al vuelo", art. cit. pág. 67.

nuestra tradición. De su forma de resolver el hecho teatral dice: "En mi caso... ando en busca de un realismo revelador y que me parece que el camino para conseguirlo es el de la recreación imaginativa de la realidad observando los distintos trozos del espejo roto, considerando este-rilizador, no sólo el hecho de pensar que existe censura, sino ese meca-nismo psicológico-inconsciente, ese reflejo que, ya por inercia, nos predis-pone a los españoles a la autocensura." (34) De nuevo nos sitúa ante las posibilidades del esperpento. Olmo desea ver la realidad a través de los "distintos trozos del espejo roto", o, podríamos decir nosotros, del espejo cóncavo. Pero, ¿se puede hoy día resolver un problema estético como lo hiciera Valle en su día? Ya hemos visto antes esa "situación" límite que dice Olmo colocó a nuestra escena el autor de los esperpentos. "La apor-tación de Valle Inclán al teatro universal es crear el modo expresivo es-perpéntico, justo y preciso medio para la escenificación y denuncia de los sucesos exorbitantes del mundo" (35), señala Lauro Olmo. Pero el autor de hoy debe buscar, en esa línea, pero por medios de expresión distintos. Se pregunta: "¿No podríamos decir que el *distanciamiento* a la española ocurre cuando, en vez de personajes, manejamos muñecos, títeres, carica-turas, siluetas?". En efecto. Esa es la distanciaci3n que logra Valle con *La reina castiza*, *La cabeza del Bautista* o *La rosa de papel*.

Lauro Olmo va a iniciar la aventura de la experimentaci3n en su 3tica sobre todo a partir de *El cuarto poder*. Justo es reconocer que aunque ahora sus pasos est3n m3s lejos del naturalismo, la pretensi3n inicial de hacer un teatro popular sigue en pie: "Cuando en la vena del teatro nues-tro no late el pulso, el pueblo se aleja. La palabra *escenario* no es entra-ñable en España. La que nos roe por dentro con un viento apasionado y vivo es la de ruedo" (36). El autor no olvidará esta opini3n suya pues per-sigue un interesante proyecto de obra, que "todavía... no ha pasado de las notas", cuyo título, harto significativo, será el de *Los enanos del ruedo macabrántico*.

Pero vamos a continuar en el momento dramático que sigue a *El cuarto poder*. *Mare Nostrum S. A.* y *Plaza Menor* son dos obras redactadas, respectivamente, en 1966 y 1967. Todavía se conservan inéditas y, por supuesto, sin estrenar. Con todo, es preciso decir que en ambas confluyen elementos naturalistas y elementos nuevos. *Mare Nostrum S. A.* lo llama el autor *espectáculo tragicómico*, y su relaci3n clara con esa simbología que antes manejaba la establece el mismo cuando dice, nada más indicar la lista de personajes, lo siguiente: "Los personajes de esta tragicomedia,

(34) Ponencia de Lauro Olmo al III Congreso Nacional de Teatro Nuevo (Ta-ragona, 1970). Extracto publicado en *Yorick*, n.º 40, mayo-junio, 1970, pág. 51-57.

(35) "Opiniones al vuelo", art.º cit. pág. 69.

(36) Idem., pág. 68.

más que obedecer a una psicología individualista, son movidos por un aire intrahistórico. Esto le da una ley especial al lenguaje. Naturalmente, no andan lejos los prototipos y los símbolos." En *Plaza Menor*, el alejamiento del naturalismo es manifiesto, pero más en la forma que en el lenguaje. Pese a los bailes y canciones que parecen buscar un moderno enfoque, el tono anterior se sigue advirtiendo. Cabe pensar que al autor influyó, al cabo del éxito de *La camisa*, las opiniones de la crítica en contra de su estética. Ello le indujo a una evolución (*El cuarto poder*) paulatina y magistral que cohabita con un autor de corte y raíz predispuetas al naturalismo.

De esa manera, surge otra aproximación a su primera estética con *English Spoken* (1968). Esa especie de vuelta al naturalismo podría explicarse por la propia necesidad de estrenar del autor. Dado que las anteriores experiencias, bien por sus novedades, bien por los problemas que cara a la censura pudieron encontrar, no vieron los escenarios de forma inmediata, es posible que Olmo insistiera en su anterior trayectoria, en sus personajes conocidos, en su mundo pseudo-sainetesco. Porque en *English Spoken* vuelven los tipos de *La camisa* a Madrid tras su experiencia migratoria. Y a partir de aquí confeccionan un nuevo entramado argumental, aún inmerso en un casi idéntico panorama ambiental. Veamos el paralelismo que tiene con el decorado de *La camisa*:

"Al alzarse el telón se ve, al fondo, la fachada de una taberna y parte del interior de ésta. Encima, un piso y un corredor popular con puertas a derecha e izquierda. Esta da a una escalera que baja y termina en otra puerta situada en el extremo izquierdo de la taberna. Todo es de trazo irregular y, por las partes convenientes, se ve un tejadillo de tejas que sobresale en un alero gracioso y ambientador. Delante de la taberna se ven dos o tres mesas con alguna banqueta o taburete alrededor. Adosados a la pared, se ven también dos o tres banquitos de madera, todo con un aire muy popular, aunque algo adulterado por retoques que pretenden acentuar su tipismo. A izquierda y derecha, dos callejones con un pibote de piedra en medio cada uno, cercan el escenario dándole aspecto casi de plazuela, de íntimo rincón. En conjunto, todo resulta muy humanizado, con mucho tiempo encima." (37).

Monleón se pregunta el porqué de esa vuelta al naturalismo, no convenciéndole ninguna razón. "¿Vale la pena sostener esa raíz arnichesca, esa óptica del género chico? ¿Por qué ese condicionamiento del naturalismo costumbrista? ¿No debemos abandonar ya el drama de las honestidades personalistas para dramatizar las fuerzas sociales? ¿Y no habría que variar el ángulo de observación a fin de que los personajes aparecie-

(37) *English Spoken*, publ. en *Primer Acto*, n.º 102, sept. 1968, pág. 45. Estrenada en 1968. T. Cómico (Madrid); dirección: Alberto González Vergel.

ran enriquecidos referidos a una problemática más amplia?" (38). Y conste que cuando el crítico plantea esta cuestión lo hace generalizando como problema a resolver en nuestra escena, ya que, junto a Olmo, intuye semejante desfase en Gala (*Noviembre y un poco de yerba*) y Buero (*El tragaluz*).

González Vergel no cree que el género chico esté presente en *English Spoken*. La estética de la obra dice estar "en la del realismo tradicional ibérico, con toda su honda y penetrante carga expresiva. Un realismo que va desde Fernando de Rojas a Quevedo, Goya y don Ramón de la Cruz" (39).

Como elemento nuevo que el autor maneja para paliar los resortes realistas, tenemos las apariciones del Hermano de Basilio. Basilio, propietario de la taberna que está presente en el decorado, denunció a su hermano. Este se cita en la obra como muerto o desaparecido. Pero algo pasó entre ambos que atormenta a Basilio, responsable desde entonces de la viuda y su hijo. El Hermano "aparece" dos veces para hablar con Basilio. Son dos salidas de tono, dos escenas que no suceden en la realidad, pero que el espectador debe ver en la imaginación de Basilio. Técnica que procede de autores como Arthur Miller, y que aquí se adapta incluso dentro de estos ambientes suburbiales. Olmo soluciona así la primera salida:

"BASILIO, solo en escena, permanece un instante agarrado y mirándose la mano dolorida. Se halla dando la espalda al lateral derecho, según el espectador. Se oyen unos acordes musicales adecuados a la situación que empieza y, al mismo tiempo, se efectúa un cambio de luz. Por el lateral mencionado hace su "aparición" el HERMANO. Se queda a unos pasos de BASILIO, que permanece de espaldas. Todo es como una escena que se produce "realmente" en la imaginación de BASILIO.)

HERMANO.—No, no fue la tortura la que te obligó al soplo.

BASILIO.—(Sin volverse.) ¿Soplón yo?

HERMANO.—Volviste sin un rasguño.

BASILIO.—(Volviéndose.) ¡Repite eso y...! (Al encontrarse enfrente con el HERMANO hace como que empuña una pistola.)

HERMANO.—(Como cobrando vida.) ¿Qué vas a hacer, Basilio? ¡Aparta esa pistola!

.....

BASILIO.—Puede que desde allá arriba nos esté escuchando nuestra madre. No la entristezcas. ¡Me largo de tu lao, hermanito! (Retrocediendo.) La vida está ahí, a la vuelta de la esquina. ¡Salud, héroe! Te llevaré flores: ¡geranios populares!

(38) "Comienzo de temporada", por José Monleón, en *Primer Acto*, n.º 102, cit. pág. 5.

(39) "Cuatro preguntas a Alberto González Vergel", en *Primer Acto* cit. pág. 32.

(Con nuevos acordes musicales el HERMANO desaparece por el mismo lateral que entró. BASILIO vuelve a quedarse en la postura de mirarse y agarrarse la mordida mano...) (40)

Evidentemente, la obra parte del sainete, pero se introduce enseñada en unos terrenos de enorme compromiso y riesgo. La temática que aborda tiene mucho que ver con la realidad del país en su momento. Si la solución estética no es otra no cabe exigirla al autor porque es absolutamente coherente con él, con su historia y con la forma de objetivar la acción. Así, estamos de acuerdo con Angel Fernández Santos cuando le parece válida la obra aunque no tenga “apenas relación alguna con las más modernas tendencias del teatro europeo” (41). No cree el crítico que haya que subvalorarla “porque no se parece a...”, análisis intelectual falto de rigor. En su originalidad está el camino de su postura, no en que sea distinta a determinados aciertos del teatro europeo. Olmo, en la misma entrevista, defiende su postura diciendo: “Uno trata de ser europeo con apellidos españoles”.

Su realismo le lleva a potenciar muchas escenas con un tono histórico que nada tiene que ver con la cordialidad de sus primeras obras. Son chispazos altisonantes, frases chirriantes, voces broncas, que facilitan el camino hacia la crueldad. Por supuesto que momentos como el que a continuación vamos a destacar no se dan en los sainetes anteriores:

CHELO.—...; No! ¡Aceitunas negras! ¡Gredos! ¡La capra hispánica!
 (A BASILIO.) Garçon: De Sevilla, “s’il vous plaît”. No negras. No.
 (Imitando a una cebra.) ¡Meeeee!
 BASILIO.—(Agarrando violentamente a CHELO.) Oye, rica, tu mamá...
 CHELO.—(Violenta también.) ¿Mi madre, qué?
 LUISA.—¡Chelo!
 BASILIO.—¡Tu madre es una...!
 CHELO.—(Cortándole violentísima.) ¿Qué?
 LUISA.—¡Basi!
 CARLOS.—(A BASILIO.) ¡No seas bestia! (Sentando a CHELO.) ¡Tú, siéntate!
 BASILIO.—(Mordiente.) ¡No tiene ni media bofetá, y mira cómo se engalla la muy...! (Rotundo.) ¡Enana!
 CHELO.—(Furiosísima, lanzándose sobre BASILIO.) ¿Enana yo? ¡Me cago en su padre!
 CARLOS.—(Sujetando a BASILIO.) ¡Vamos, ya está bien!
 LUISA.—(Sujetando a CHELO.) ¡Déjalo, Chelo!
 BASILIO.—(A CARLOS.) ¡Suéltame y la piso!
 CHELO.—(A CARLOS, llevando tras sí a LUISA, que la sujeta.) ¡Anda, dale suelta!

(40) *English Spoken (Primer Acto)*, pág. 66.

(41) “Entrevista con Lauro Olmo”, por Angel Fernández-Santos, en *Primer Acto*, n.º 102, cit. pág. 39.

CARLOS.—¡Ya está bien, Basi. ¡Déjala!

(BASILIO, llevado a la fuerza por CARLOS hacia el interior de la taberna, entra en ésta exclamando:)

BASILIO.—¡Puñetero adefesio!" (42)

Observemos, dentro de este nivel realista, terminaciones sincopadas, modismos castizos y, sobre todo, un lenguaje españolizado de frases y palabras extranjeras que estudian algunos personajes de la comedia. Se encuentran voces como: "arrevuar", "sil-vu-plé", "deló" o "güis pitin-guis", junto a las conocidas "nos han copao", "guipado", "chócala macho" o "pelanduscas".

Que el autor siga aferrado a su disciplina estética, conllevando su punto de arranque realista con determinado tipo de innovaciones, nos parece lógico y de acuerdo con su personalidad. El ha dicho, a propósito de *English Spoken* que "si hay instantes en que pudiera parecer que el naturalismo asoma la oreja, piensen que lo que yo he buscado es el fresco popular" (43). Insiste en la licitud de usar recursos del género chico, pues él busca abiertamente lo popular. Este es su tema estético principal. Y a él subordina cualquier planteamiento novedoso. Lo popular, que va siempre impregnado de tonos grotescos, puesto que así su capacidad de recepción aumenta. "Los dos aciertos máximos del teatro español de hoy: lo grotesco y lo esperpéntico. O sea: la cara y cruz de nuestro expresionismo realista" (44). Ahí es donde intenta moverse Lauro Olmo.

Tras *English Spoken*, Olmo escribe una farsa tragicómica sobre el honor que llama *Cronicón del medioevo* (1968), separándose de nuevo, de forma radical, de su tono realista anterior. Es una "reflexión sobre el lenguaje teatral", como bien dice Carlos Benito González a propósito de su estreno (45). Hay partes escritas en verso, otras en prosa. Aquel irónico y caricaturesco, recuerda al de Muñoz Seca de *La venganza de don Mendo*. Y de manera tan próxima que el mismo autor subtítulo la pieza como *La venganza de don Lauro*. En esa línea paródica, ingeniosa y desenfadada, es donde el autor se introduce aquí: teatro de "gran guiñol", predispuesto a montajes que potencien el gran caudal de posibilidades que ofrece Olmo.

Con *Cronicón del medioevo* o *Historia de un pechicidío*, el autor aco-

(42) Ob. cit. pág. 49.

(43) "Lauro Olmo, víctima de la necesidad del mito", por Lauro Olmo, en *Yorick*, n.º 28, nov. 1968, pág. 48-47.

(44) Idem., pág. 48.

(45) Crítica de *Cronicón del medioevo*, en *Primer Acto*, n.º 167, pág. 58. Debemos tener en cuenta que esta crítica se refiere al montaje del Grupo Cizalla que, bajo la dirección de Enrique Centeno, dieron a conocer en la temporada 73-74 (Salamanca). En agosto de 1974, la compañía de Carlos Ballesteros, con dirección del mismo, la estrenó comercialmente en el Teatro de la Comedia (Madrid), con el título de *Historia de un pechicidío*.

mete la historia desde una vertiente desmitificadora. Juega con unos personajes-cómicos que interpretan algunos papeles con los que, a veces, se identifican. Es un proceso singular en el autor, movido a él por las nuevas tendencias que van apareciendo en nuestra escena. Teatro sumamente expresivo, pero dentro de unas formas españolas, como persiguen todos los miembros del grupo del 60. Dice el autor en la nota que aparece en el programa: "He recurrido a vías expresivas muy nuestras —el desenfado, la zumba, el desparpajo— aunque utilizadas de un modo muy peculiar" (46). Así, se pone en el camino de esperpentizar algunas escenas "según las propuestas más afortunadas del teatro actual". Es decir, pretende Olmo la conveniencia de su peculiar tono realista con las nuevas aportaciones. Es consciente de los peligros que esto encierra, pero no le importa confesar que ha procurado "hacer las cosas *a la española*".

Los peligros, sin embargo, terminan por aparecer, porque esa mezcla de criterios estéticos no podían llevar a un resultado coherente. A la joven crítica, por ejemplo, no satisface en absoluto, porque consideran que las aportaciones que puede hacer Lauro Olmo en el nuevo teatro español están todavía en el "teatro dentro del teatro", y la idea de *participación* en el espectáculo se limita a la de un actor, que llama "joven espectador" (47).

La última obra publicada por Lauro Olmo es *José García* (1973), pieza breve que resume admirablemente los presupuestos estéticos ideales del autor. De un lenguaje realista desemboca en una situación original y nueva. No podemos negar aquel punto de partida:

"En varias mesas de café, varias gentes charlan y beben".

Pero esas charlas no serán las habituales de un café, ni las gentes las que normalmente vemos en ellos. Todos son José García, y a todos oprime un algo que los iguala. Nuevamente la alegoría del autor nos ofrece la *opresión* de unos pantalones o calzoncillos que, aunque nos vengam pequeños, nuestras mujeres se empeñan en lo contrario. Pero esta vez, la alegoría es feliz, da pie a un extraño sentido del humor que nunca encubre la amargura de los José García. La obra parece acudir al terreno del absurdo, ya que, pese a que la situación central no lo sea, el manejo de los personajes-parroquianos ofrece ciertas posibilidades. Veamos algunas:

(46) Programa de *Cronicón del medioevo* para su estreno en el Aula Juan del Enzina en la Universidad de Salamanca, 23 de octubre de 1973.

(47) Crítica de Miguel Verdú en *Pipirijaina*, Madrid, mayo, 1974, n.º 3.

"CAMARERO.—José García. Lllaman a José García. (*Varios parroquianos se levantan dispuestos a acudir a la llamada. Uno de ellos exclama como explicándoles a los otros:*)

PARROQUIANO 1.—José García soy yo.

PARROQUIANO 2.—Y yo.

PARROQUIANO 3.—Y yo.

PARROQUIANO 4.—Y yo.

PARROQUIANO 1.—(*Al CAMARERO, alzando la voz.*) ¿José García qué?" (48).

.....

"CAMARERO.—...(*A todos.*) ¡Yo también me llamo José García! (*A José García, suplicante.*) Deme el teléfono de su mujer, señor. Hay que evitar que venga. (*Descolgando el auricular, como esperando que José García le de el número.*) Por favor, ¿qué número es?

PARROQUIANO 3.—(*A José García.*) ¿A qué espera? ¡Dele el número!

PARROQUIANO 1.—(*Al CAMARERO.*) ¿Le vale el de mi mujer?

PARROQUIANO 2.—Marque el de la mía: cuatro, cinco, siete...

CAMARERO.—(*Firme.*) ¡Llamaré a la mía!" (49).

.....

"JOSE GARCIA.—(*Desabrochándose uno o dos botones del pantalón, como si le apretara la cintura.*) A mí, café, por favor.

CAMARERO.—¿Con o sin...?

JOSE GARCIA.—Sin aspirina, naturalmente.

CAMARERO.—Con o sin leche, quiero decir.

JOSE GARCIA.—Con, con leche.

PARROQUIANO 4.—¡Es curioso lo de la leche!

PARROQUIANO 3.—¿A qué leche se refiere usted?

PARROQUIANO 2.—¿Es que hay más de una?

PARROQUIANO 1.—¡Hombre, según se mire! Existe la buena y...
¡Una simple cuestión de principios!" (50)

Lauro Olmo sabe el riesgo del absurdo, y lo lleva a ironizar sobre sí mismo:

"CAMARERO".—(*Con firmeza.*) Al otro lado del teléfono estamos nosotros. Y aquí, ¡aquí mismo!, tiene que haber alguien. Alguien que nos está escuchando. Alguien visible, palpable, real. Alguien que está entre nosotros, ¡aquí, sí! (*Apartándose de la mesa del PA-*

(48) José García, publ. en *Cuadernos para el diálogo*, marzo, 1973, pág. 55. Es-trenada por T.U. de Murcia, en 1975, en la facultad de Filosofía y Letras de la Uni-versidad; dirección: Vicente Bastida.

(49) Ob. cit. pág. 56.

(50) Ob. cit. pág. 57.

RROQUIANO X. *donde se queda el auricular.*) ;En esta cafetería!
(A todos.) ¿O es que todavía alguno de ustedes cree en el absurdo?"

El autor no creo. Por eso su obra es límpida. El hombre gris intenta salir de la opresión de sus pantalones, aquéllos con los que su esposa lo somete. Pero cuando llega ella, él se abraza a su única solución, triste solución, de pervivencia. Y calla. Y sale unido a ella.

Verdaderamente el tono de esta obrita, su equilibrio entreformas y soluciones escénicas nuevas —que se prestan a montaje antinaturalistas— nos parece espléndido. Y frente a ella, como un reto a quienes no creen en la viabilidad de un teatro nuevo a partir de postulados realistas, una significativa dedicatoria:

"A mis compañeros de la llamada
generación realista.
Con mucho respeto." (51)

En junio de 1974 dice el autor tener "a punto de terminarla" una nueva obra que llamará *Las mesas*. Junto a ella, los proyectos. El ya citado de *Los enanos del ruedo macabro*, y *El pendón de Castilla*. Cualquiera que sea el camino que siga con ellas, la postura del autor ha quedado suficientemente clarificada. Como en el caso de Muñiz, no parece haber prosperado definitivamente las posturas simplemente innovadoras. Han servido, sí, para salir de un naturalismo que les hubiera forzado a huir de toda renovación. Pero no se han consolidado en la medida de tener que servir tributos al logro conseguido, insistiendo más en las nuevas aportaciones. Olmo, antes Muñiz, tiene unas bases estéticas realistas procedentes del momento que le toca vivir y de sus gestaciones como autor. Lo importante en ambos es que las adopciones estéticas supongan una curva ascendente en su dramaturgia. Curva que coincide con la consideración de lo grotesco como base de enlace con una tradición estilística española (52).

(51) Ob. cit. pág. 55.

(52) En 1976 estuvo a punto de prepararse *Spot de identidad* para un teatro de Madrid, obra de la que no había noticias pero, a lo que parece, surge de materiales elaborados para *Las mesas*, asimismo inédita.

3. JOSE MARIA RODRIGUEZ MENDEZ.

Quizá el autor sesentista de mayor número de obras *realistas* sea José María Rodríguez Méndez. No fue rápida la evolución de este dramaturgo hacia otras esferas estilísticas. Su vida en el realismo naturalista se va a prolongar más allá de diez años. Veamos una auténtica defensa del mismo: "Quiero recordar ahora el gran interés y casi entusiasmo que comprobé un día en un bar del suburbio de Barcelona —un bar de peones y braceros— cuando en la televisión se proyectaba el drama *Tío Vanía*. La manera como aquellas auténticas masas acogieron el drama de Chejov, sus comentarios tan acertados, me hicieron ver claramente que el camino de un teatro en que se apoye la cultura y la sociedad de nuestro tiempo está más cerca del drama realista de Chejov que de los juegos arriesgados de Brecht, cuyos espectáculos han sido hasta ahora en Occidente patrimonio de *snob*. Del teatro de Chejov, pasando por el de los jóvenes airados de la Gran Bretaña y con las aportaciones de un Pirandello y los instrumentos auxiliares de un Dürrenmatt, por ejemplo, pudieran tal vez partirse para crear un teatro de nuestro tiempo..." (1).

En ese *realismo* construye su primera pieza, *El milagro del pan y los peces* (1953), obra "inédita y perdida", según dice el propio autor. Tenemos una referencia de Enrique Sordo en el número 22 de *Primer Acto* que habla de "uso de recursos convencionales tal vez excesivos" (2), al considerar la pieza en su forma. Ni concede a ella los mismos elogios que a su densa materia. Esta obra, escrita en la fecha indicada, fue revisada y estrenada en 1960, de donde procede el comentario de Enrique Sordo.

La primera obra de fama de Rodríguez Méndez es *Vagones de madera* (1958), con estructuración clásica en tres actos, lenguaje directo, realista, y un embrión temático que desarrollará más ampliamente en futuras piezas: la crítica de nuestra historia, una idea que procede del aprecio y consideración del 98 por este autor. La acción se señala en 1921, durante nuestra guerra de Africa, y toda transcurre en el interior de un vagón de mercancías en donde unos soldados viajan desde la meseta a un puerto que los lleve a la batalla.

(1) "El teatro como expresión social y cultural", por José María Rodríguez Méndez. Ponencia leída por el autor en las Conversaciones Nacionales desarrolladas en Córdoba, otoño 1965, publ. en *Primer Acto*, n.º 71, 1966, y recopilada en "José María Rodríguez Méndez", Colec. "El mirlo blanco", Taurus Ed., Madrid, 1968, pág. 91.

(2) "El teatro de Rodríguez Méndez", por Enrique Sordo, en *Primer Acto*, n.º 22, abril 1961, pág. 56.

Pese a la cita que figura al frente de la comedia, ésta se desenvuelve en un marco realista. Copia el autor los versos de García Lorca que dicen :

“Aquí pasó lo de siempre:
han muerto cuatro romanos
y cinco cartagineses.”

Y la única referencia a la estrofa es el auténtico derramamiento de sangre que sucede al final del acto segundo. Veámoslo :

“(ALVAR se lanza con la navaja contra él y el TORERO, al interponerse, recibe la puñalada en el brazo.)

ALVAR.—¡Toma, cerdo...!

TORERO.—¡Ay, me has cortado...!

(Se sujeta el brazo y acuden los otros.)

ALVAR.—¡Apartarse que os acuchillo!

(Está como loco. Se lanza otra vez contra NAVAJA y los otros atienden al TORERO.)

VALENCIA.—¡Detente, Alvar!

NAVAJA.—¡Asesino...!

VALENCIA.—¡Quieto, lobo, quieto...!

(Forcejean él y ALVAR.)

PABLO.—(Va hacia VALENCIA.) ¡Cuidado, cuidado... Valencia!

(Grito ahogado de Valencia. La navaja de ALVAR se ha clavado en su costado. Se lleva las manos a la herida.)

VALENCIA.—¡Ay!... ¡Ay!... ¡sujetadle!... Alvar, amigo mío... ¿Por qué lo has hecho?... ¿Por qué te has vuelto loco, hermano mío?

(ALVAR tira horrorizado el cuchillo.)

PABLO.—(Sosteniendo a VALENCIA. Los otros sostienen al TORERO.

NAVAJA tiene la cabeza entre las manos y ALVAR mira estúpidamente.) ¿Qué tienes?

VALENCIA.—Nada..., no es nada..., no preocuparse... La mala suerte...

Seguid unidos... hasta el final... unidos... No ha pasado nada...

No os preocupéis... camaradas... (Inclina la cabeza y suelta las manos que sujetaban la herida.)” (3).

Esta es la connotación lorquiana: “no ha pasado nada” o “pasó lo de siempre”, qué más da. Es el absurdo de la guerra. Esa situación, no buscada por ellos, desemboca en una muerte inútil y sin sentido.

Pero junto a ese realismo descarnado y seco, como el paisaje manchego que atraviesan los vagones al principio de la pieza, hay referencias poéticas:

(3) *Vagones de madera*, publ. en Primer Acto, n.º 45, 1963, pág. 50. Estrenada por el T.E.U. de Barcelona, en 1959, T. Candilejas (Barcelona); dirección: José María Loperena.

"Por las junturas de la puerta del vagón, luz de plata".

"Paisaje cadavérico de lomas iluminadas por la luna."

"Un cielo azul amaneciente y una gran lámina de mar".

Estas sólo figuran en las acotaciones, ya que los diálogos están desprovistos casi de toda retórica. Son terriblemente evidentes y sinceros. Y dichos por una serie de personajes copiados de la realidad ya que todos se identifican, de algún modo, con esos compañeros de vida militar que hemos tenido a nuestro lado. Parece claro que el pasado militar de Rodríguez Méndez se refleja generosamente en esta pieza. Las voces de Torero, Navaja, Valencia, son reales, auténticas. Sus disputas, sus chistes, sus peleas, nos hacen revivir un momento que pudimos haber pasado nosotros. No falta la guitarra, el chispazo melodramático :

L. TRIANA.—Pues ya es de noche.

NAVAJA.—Como boca de lobo.

PABLO DIAZ.—Y empieza a hacer frío.

TORERO.—(*Que sigue con la bota en la mano.*) No temas, chaval. Aquí hay calor.

VALENCIA.—Pero se está acabando.

ESTRELLA.—La llenamos en el primer pueblo. Yo me encargo.

L. TRIANA.—Es la primera noche que pasa uno fuera de su tierra.

FERNANDILLO.—No os pongais sentimentales. Pablo, dale a la guitarra.

P. DIAZ.—Dale tú. Yo no tengo ganas.

NAVAJA.—¿Por dónde andaremos ahora?

TORERO.—Acabamos de pasar por un pueblo que le dicen Manzanares. Estamos en la Mancha.

P. DIAZ.—¡Pues vaya un frío que hace en la Mancha!" (4)

Pero siempre dentro de una terrible sinceridad. La idea de combatir no tiene un principio nacionalista o heroico. Están allí porque sí. El enemigo, para ellos, es un enemigo invisible que nada les importa su condición. Han salido del pueblo "para degollar moros", pero a ellos no les interesa "matar moros, ni ser matón". Hay otro que dice: "A mí me importa un pito el Abd-El-Krim ése". Verdaderamente, son "unos cuantos hombres arrastrados en un vagón de madera". Los "quintos de 1921" están allí como todos, para matar, sin que por un momento se plantee el absurdo de una situación bélica. Están allí porque sí.

Todo lo que de realismo descarnado y directo hay en *Vagones de madera* se torna farsesco en su obra siguiente, *El auto de la donosa tabernera*, llamado también *La tabernera y las tinajas* (1959). Rodríguez Mén-

(4) Ob. cit. pág. 40.

dez abandona por un momento su vena realista para hacer una farsa en un acto, sencilla y hasta simplista. Detengámonos un momento en este importante punto respecto a la evolución del autor. Tras *La tabernera...*, Rodríguez Méndez hará *Los inocentes de la Moncloa*, identificada estéticamente con *Vagones de madera*. ¿Qué significa este islote farsesco que es *La tabernera y las tinajas*? La explicación que encontramos se refiere al quehacer práctico teatral del autor. Este, con un desarrollo claro en el realismo, se vio influenciado por las representaciones de *La Pipironda* en barrios populares de Barcelona. Un salón parroquial, un comercio, una plaza, una taberna, eran lugares aptos para la representación del grupo barcelonés. Imaginamos a Rodríguez Méndez pensando en la pieza idónea para *La Pipironda*, en la obrita popular, moralista, jocosa y placentera a la vez. Y, como cualquier autor del grupo, volvió a inspirarse en la tradición española: el entremés y el sainete. Dirigido a *La Pipironda*, Rodríguez Méndez concibe y escribe *La tabernera...*, que no es más que un entremés del siglo XX, y en cuya envoltura estética hay procedencias de la vieja *Farsa de la tinaja*, que viene de la tradición medieval francesa, de *La zapatera prodigiosa* de García Lorca, e incluso de la tradición popular que inspira a Pedro Antonio de Alarcón *El sombrero de tres picos*. En este sentido, es un importante avance del cambio estilístico que experimentará con el tiempo el autor. No es que se produzca aquí, pero sí que los gérmenes quedarán lanzados a partir de este momento. Rodríguez Méndez maneja esta estética como los entremesistas, con conciencia de teatro menor, poniendo a su servicio todo tipo de recursos populistas. Pero en ese momento, no era su auténtica poética la que se manifestaba, sino la puesta al servicio de un juego dramático, cercano al juguete cómico, para hacer un ejercicio escénico.

Como todo sainete, *La tabernera...* tiene un claro poso moralista. Pero la curiosa moralidad que Rodríguez Méndez confiere a la pieza es que no la hay, que en un pueblo regido por los principios espirituales básicos, la moral brilla por su ausencia. No tenemos más remedio que hacer sucinto resumen de la pieza para comprender dónde está la ética de ese pueblo. El Alcalde, su Secretario, el Cura y un cacique llamado don Guido, fuerzas vivas del pueblo, señalan, tras succulenta comida, el alto estado de espiritualidad de su comunidad. Sólo una pequeña mancha, una mota de polvo, enturbia aquella paz: la dudosa reputación de una tabernera. La solución es desterrarla del pueblo. Sin embargo, y traicionándose en sus principios —que no deben ser tales—, el Alcalde, su Secretario, don Guido y el Cura, respectivamente, van a avisar a la tabernera de que “los otros” han decidido tal atrocidad, ya que, de esa

manera, se harán con la confianza de tan hermosa mujer. Así, le dice el Secretario :

"...Ponte en mis brazos, querida tabernera, que yo evitaré que en este maldito pueblo, de gente soez y labriega, se atente contra la viva belleza de tu estampa..."

La tabernera, advertida del juego, los va ocultando uno a uno en una tinaja. El último en llegar, el Cura :

"TABERNERA.—¿Dice usted que han sido el señor Guido, el señor Secretario y el señor Alcalde?

CURA.—Sí, hija.

TABERNERA.—¿Y los tres lo han decidido en su casa?

CURA.—Sí, hija. Y fue inútil que los disuadiera. Están empecinados. Me costó enfadarme con ellos.

TABERNERA.—Usted no miente, porque es cristiano, ¿verdad?

CURA.—¿Y cómo crees que te iba a mentir?

TABERNERA.—¿Todo por mantener la moral en el pueblo?

CURA.—Lo que ellos entienden por moral y pureza, hija mía.

TABERNERA.—¿Sí?

CURA.—Sí, hija. Ya sabes que hasta los más santos se vieron calumniados.

TABERNERA.—¿Conque la moral? La pureza, ¿eh? ¿La moral y la pureza?

CURA.—Hija, serénate. ¿Por qué te pones así?

TABERNERA.—Pues ahora verá usted dónde está la moral..." (5).

Y golpeando las tinajas, y rompiéndolas, "la moral" surge en forma de escondidos y camuflados Alcalde, Secretario y don Guido, ante los atónitos ojos del Cura.

Este moralismo se complementa perfectamente con las salidas de tono en el lenguaje, no menos acordes con el ambiente sainetesco. Los mozos aluden a la "delantera" de la tabernera; aunque no proliferan en exceso este tipo de chistes, porque el centro de la acción de la breve pieza son los cuatro personajes y la tabernera, "viuda de Tamayo".

El clima de género menor no equivale a que hayan determinados perfiles negros o esperpénticos. Ya hemos dejado señalada la procedencia realista del autor. De esta manera, el sainete también es realista. No hay ninguna indicación que lo contradiga o que proponga un alejamiento de la realidad. La casa del señor Cura, en el primer cuadro, ni siquiera se describe. Igual pasa con la taberna del segundo. Sólo la denominación de

(5) *La tabernera y las tinajas*, en "José María Rodríguez Méndez (Taurus), pág. 128-9. Estrenada como *Auto de la donosa tabernera*, en 1960, por el Grupo de Teatro Popular "La Pipironda", T. Candilejas (Barcelona); dirección: José María Loperena.

“farsa popular”, que reza tras el título, nos dice algo del tono farsesco, pero el estilo general no se aparta del que el autor de *El sombrero de tres picos* dio en la segunda mitad del XIX, en pleno apogeo del Realismo español. De esta manera, nada quiebra la línea de Rodríguez Méndez que no sea la voluntariedad de experimentar una pieza menor, de personajes populares, aunque de estética tradicional y nada renovadora.

La obra siguiente, *Los inocentes de la Moncloa* (1960), es uno de los ejemplos más significativos del realismo, no ya en Rodríguez Méndez sino en toda la llamada *generación realista*. De ella podemos extraer ejemplos del tono sainetesco, naturalista, de personajes copiados de la vida misma, de temática social y transcendente. *Los inocentes de la Moncloa*, para nuestra consideración, tiene el gran interés de que pareciendo una comedieta de estudiantes al estilo de *La casa de la Troya* de Pérez Lugín, resulta ser un drama amargo y desesperanzado. La envoltura es perfectamente naturalista, llena de tópicos al uso y con un lenguaje mediocre, utilizado adrede como veremos enseguida. Analicemos esa envoltura.

El primer acto es una mera exposición. José Luis prepara una oposición alentado, durante muchos años ya, por su novia Ana Mari. Dos contrapuntos importantes aparecen, casi a media voz: uno, fundamental, el muchacho enfermo que entra a dormir en un camastro de la habitación, y otro, Santana, el opositor triunfante, aunque sea por recomendación. Ese clima, también vivido por Rodríguez Méndez en sus tiempos de opositor, se da en su descripción más llana. Se habla de comer en el SEU, de tomar aspirinas y, sobre todo, de repasar el Civil y el Procesal.

En el segundo acto, lo prosaico aparece en toda su fuerza. Los novios discuten. Ana Mari sale con otro compañero, Paco Ruiz. Interviene “la chica aparatosa”, Sofi, también estudiante. La tuna va al balcón de la pensión, precisamente cuando el enfermo, joven de Córdoba, se muere. Todo cuanto hasta el momento sucedía es de comedieta estudiantil, pero a partir de ese punto cobra inusitado carácter.

El muchacho está muerto en el tercer acto. En el “Momento primero”, nada se habla de la oposición de José Luis. El dolor que produce aquel fallecimiento destaca sobre todo. En el “Momento segundo” sigue el ambiente enrarecido. Vuelve la tuna, pero Sofi les propone que callen. José Luis regresa de la oposición, con el primer ejercicio aprobado. Su reconciliación con Ana Mari es inmediata. El “happy end” parece conseguirse. Pero ninguno se adapta a ese final.

Estamos ante una obra con personaje circunstancial (el estudiante de Córdoba) que resulta tener más importancia que la propia obra. Sin él, la comedia estudiantil sería un hecho. Con él, la intencionalidad gira noventa grados. Rodríguez Méndez convence, en primera instancia, al

público con una historia típica y vulgar. Convince a un espectador dado sólo a ese tipo de teatro. Pero una vez que lo tiene dentro, la narración que le suelta es terriblemente amarga: ¿qué significa una oposición tan deshumanizada?, ¿merece la pena morir por ella?, ¿se arreglan todos los problemas una vez superados los ejercicios?

Este contrapunto, evolución y muerte del muchacho cordobés, matiza a cada momento una historia a punto de ser trivial. En cualquier caso, el argumento es absolutamente realista, abocado, por mejor decir, al naturalismo. Veamos estas expresiones:

—Enhorabuena, macho.
 —He aprobado.
 —Más acobardao está...
 —No sueltes ahora el rollo...
 —Mala bestia.
 —Placeao, como los toreros de cartel..."

Enrique Sordo llama a este realismo "de la mejor ley, aunque a muchos les duela que la realidad... sea así, *hic et nunc*, tal como la pinta Rodríguez Méndez". Y este realismo es el que da que un opositor repase un tema de la siguiente forma:

"JOSE LUIS.—Ya no sé por dónde iba... Ya me he perdido otra vez. Maldita sea. ¿Qué estaba diciendo? ¡Ah, ya! Servidumbres, servidumbres... Bueno. Empezaremos otra vez. Con calma, ¿eh?, con calma, Pepe Luis. A ver, vamos a ver. Servidumbre. Historia. En Roma se definían las servidumbres como el derecho real por cuya virtud se obliga al dueño de una cosa..., al dueño de una cosa..., a no ejercer en ella o a tolerar que se ejerza una actividad prefijada..., una actividad prefijada... (*Sacude la cabeza rabioso.*) Ya, ya me he puesto nervioso. Ya me ha puesto nervioso esa mujer. No lo dejan a uno tranquilo en esta casa. Así no hay quien haga nada útil. No te pongas nervioso, ¿eh? Nada de ponerse nervioso, sobre todo. Voy a tomar una pastilla..." (6).

Repaso que se produce en una habitación como la que pinta así el autor:

"Habitación de una pensión del barrio de Argüelles, de Madrid. Dos camas. Una de ellas, impecable; la otra, revuelta. Un gran armario de luna anticuado y muebles del mismo estilo, ajados y deteriorados. Balcón a mano izquierda, por el que llega, amortiguado, el ruido de la calle. Junto al balcón, una mesa camilla llena de papeles." (7).

(6) *Los inocentes de la Moncloa*, en "José María Rodríguez Méndez", pág. 135. Estrenada en 1961, Compañía de Artistas de Barcelona, en el T. Candilejas; dirección: Ramiro Bascompte.

(7) Ob. cit. pág. 133.

Y que hace revivir, de nuevo, un ambiente pasado por Rodríguez Méndez. Es curioso cómo en estas obras, influyen tanto las vivencias del autor. Vivencias que enmarcan determinadas realidades hasta hacerlas asfixiantes. La densidad del clima que se respira en esta habitación es relacionable con la de *Vagones de madera*, otra obra de clima cerrado. Y se relacionará más tarde con *La vendimia de Francia*.

El próximo paso de Rodríguez Méndez será la primera investigación rigurosa en un nuevo estilo, la primera propuesta lúcida sobre el tono esperpéntico, la primera salida del naturalismo. La obra: *El círculo de tiza de Cartagena* (1960). A juicio de Monleón, hay "cierta desproporción entre sus planteamientos y la obra finalmente conseguida" (8), y es que, en efecto, la propuesta de una visión españolizada del tema del *círculo de tiza* entrañaba no pocos riesgos. Rodríguez Méndez acomete, a la vez, una temática de alto interés, relacionada con la historia de España, y un nuevo estudio de su lenguaje escénico.

Estamos ante una objetivación del tema. El juez, Excelentísimo Señor don Justiniano Fernández, ex-ministro de Hacienda de su Católica Majestad, mejor conocido por el apodo de Bulería, es el encargado de dictaminar en un juicio sumarísimo que tiene lugar en Cartagena, en el año del Cantón 187... Ello sucede en la Segunda Parte de la pieza, puesto que la Primera es un mero preparativo de esta escena, aunque en aquella se cuenten los prolegómenos de la revolución y su estallido. Deberán someterse al juicio de Dios, Antonio y Filigranas, para ver cuál de los dos es culpable de una grave acusación sobre determinada conjuración. Paralelamente, actúa la prueba del círculo de tiza sobre una maternidad —de Rosita o de Charito—, circunstancia que se enmarca de forma clara en el tema de la obra. Veamos su resolución :

"BULERIA.—Al Padre Eterno que nos está mirando agradezco que venga a mis manos juicio tan semejante al de Salomón. Dios será otra vez quien decida el fallo, no nosotros, servidores de su Justicia.

ROSITA.—Capaz soy de someterme a las pruebas más duras. Puedo andar sobre los leños encendidos para probar la legitimidad de mi linaje. (Al oír la palabra "linaje" la señora Gobernadora despertó súbitamente.)

CHARITO.—¿Qué dice esa mujer? ¿Ha dicho linaje? ¿A qué linaje perteneces tú, hija del pueblo...? Yo soy la que puedo hablar de linaje, que desciendo en línea recta de los Barones de la Regla.

BULERIA.—Lamentamos mucho, querida señora, someterla a juicio con esta mujer, pero ante la justicia de Dios, tan criatura sois una como la otra...

(8) "Teatro popular: la respuesta de Rodríguez Méndez", por José Monleón, en "José María Rodríguez Méndez", pág. 44.

.....
 ¡Al círculo con las dos!

(Los guardias se acercan y pretenden tomar al niño de brazos de ROSITA.)

ROSITA.—¡No...! ¡No lo soltaré! ¡Antes acabareis conmigo!

BULERIA.—¿Será posible que mezeleis al inocente en vuestra discusión? ¡Por Dios vivo, os diré que siento vergüenza de ser Juez en tan monstruosa demanda...! Creíamos que los tiempos de Salomón habían desaparecido en el tumulto de la historia... ¡Qué tremenda equivocación!

CHARITO.—Si quiere luchar con la criatura, que luche. ¡Ella misma labra su ruina! Ha de tener su brazo inutilizado...

BULERIA.—¡Dejadla! Ella misma inclina con el peso de su naturaleza, el platillo de la justicia... No hace falta juicio. (A ROSITA.) Mujer, estás libre: ese es tu hijo.

CHARITO.—¡Injusticia! ¡Tremenda injusticia...!

JUEZ.—No puede titularse madre la que pretende aprovecharse de su hijo para salir victoriosa.

CHARITO.—¿Yo me aproveché?

BULERIA.—Tú misma dijiste hace un momento que dejaran en brazos de la madre al pequeño para que sus brazos estuvieran inutilizados Y ella, aceptaba... Ella es su madre y tú eres una impostora." (9).

Pero más que esa justificación para utilizar el *círculo de tiza*, lo que nos importa es el nuevo tono general de esta obra. Por primera vez hace uso de una galería de tipos que tienen que ver con nuestro género chico. Llama ya *Bulería* a un personaje, precedente de su gusto por bautizar así a determinadas figuras claves de su dramaturgia: veremos posteriormente que la *Fandanga* será una de sus heroínas predilectas. Pero, además, Rodríguez Méndez hace gala de unas lecturas profundas de la obra de don Ramón del Valle Inclán. Galopines, mambises, surgen en sus escenas; se cita la "manigua cubana", hablan por lo "bajini", etc. La aproximación hacia lo popular se realiza con perfecta coherencia, aunque, de momento, no pase de aproximación. Esta es una nota que va a calificar posteriores obras del autor. Y para llegar a un teatro popular, la primera característica es sacar a escena gentes populares, que manejen un habla popular que no importa transcribir con sus propios errores y cuya temática también sea de exaltación de las virtudes del pueblo llano. Este es el pensamiento de Rodríguez Méndez, y lo que sucede en *El círculo de tiza de Cartagena*, cuyo Juez, borrachín que aprovecha cualquier aparte para echarse un "buen lingotazo", ama la injusticia popular más que la justicia que viene de arriba.

(9) *El círculo de tiza de Cartagena*, publicado parcialmente en *Primer Acto*, n.º 64, 1965, pág. 41. Estrenada por la Compañía Santacrau-Lucena, en 1963, en T. Guimerá (Barcelona); dirección: Carlos Lucena.

Relaciona Ruiz Ramón el manejo del juicio salomónico por parte del autor no sólo con el modelo brechtiano, sino con “el entremés cervantino... *El juez de los divorcios*, *Los alcaldes de Daganzo* y *El retablo de las maravillas*” (10), fina apreciación pues de sobra es conocida la afición de Rodríguez Méndez por el género menor.

Tras *El círculo...*, Rodríguez Méndez escribe otra obra inmersa en el realismo, *La vendimia de Francia* (1961). Junto con *Los inocentes de la Moncloa*, las piezas más típicamente realistas del autor. Un nuevo tema vivo sale a la palestra: la emigración. Y con él, el drama de las dos Españas. Rodríguez Méndez vuelve a meter a sus personajes en un ambiente cerrado, sin posibilidad de escapar de él. Aquí es:

“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...” (11)

Hay un planteamiento vital y desgarrado de seres que han de emigrar temporalmente por conseguir un dinero que en su país no encuentran. Pero el eje no está sólo en el sentido social; el auténtico drama está en ellos, en el hastío, en la soledad, en la inhibición voluntaria de todos, en la sensualidad de sus pasiones. El tratamiento de estos personajes deja en segundo plano el problema social de un pueblo que necesita “trabajo extra”. El es, sin embargo, el desencadenante de estos vicios que destaca Rodríguez Méndez. Las personas que viven en régimen nómada están impregnadas de un cierto carácter de soledad, predispuestos al enfurecimiento fácil, hipersensibilizadas. Y en ese ámbito se reactualiza la lucha entre los españoles. Así, Monleón indica que González y Márquez viven “a escala individual un episodio de la guerra civil” (12), lo cual dice bien a las claras las transparencias a que dan lugar las rivalidades que muestra el autor.

Como en *Los inocentes...*, hay aquí una forma pretendidamente anticuada. Incide de nuevo el autor en el naturalismo, no dando ninguna posibilidad al espectador de conocer el drama por otra parte que no sea a través de su subjetivación. El planteamiento social es un tanto anecdótico. Pero las pasiones son “de verdad”. Al menos, eso es lo que se desprende de su lectura. González y el Tralla han ido a la vendimia de Francia con sus esposas, la Candelas y la Matilde. La Candelas ama al Márquez, obrero del mismo pueblo que se exilió tras la guerra en aquel país, con el que

(10) “Historia del teatro español. Siglo XX”, ob. cit. pág. 489.

(11) *La vendimia de Francia*, en *Yorick*, n.º 2, abril, 1965, suplemento de la “Biblioteca Teatral”, pág. 5. Estrenada por el Grupo Bambolinas, 1964, en el T. de la Capilla Francesa (Barcelona); dirección: Pablo Zabalbeascoa.

(12) “Teatro popular: la respuesta de Rodríguez Méndez”, art. cit. pág. 45.

tiene relaciones sexuales en el Segundo Acto. La inevitable lucha con navajas del Acto Tercero concluye con la huída del Márquez, tras la que sale, en primera instancia, la Candelas. El Tralla, Matilde y González regresan a España en el carro. Aparece al final la Candelas, corriendo tras aquéllos porque prefiere volver a su pueblo humillada que no quedarse en el extranjero. En este final es donde más claro se ve el único símbolo que hay en la obra: ese personaje semioculto que hay en los dramas de Rodríguez Méndez, que parece no tener gran importancia, pero que en definitiva es quien motiva los desenlaces. En *Los inocentes...* era el muchacho de Córdoba; aquí es la Vieja Francesa, mendiga que vive con los cuatro protagonistas, en el mismo cuchitril, que apenas habla, y, cuando lo hace, es para llamarlos sucios. Es claro indicio del símbolo su último diálogo con la Candelas:

"La CANDELAS... se apoya en el marco de la puerta y mira a lo lejos donde el carro se aleja. Parece a punto de gritar, pero cae derrregada llorando. De pronto se yergue y grita dirigiéndose hacia fuera:)"

CANDELAS.—No... No te acerques... Vete... Maldita... Vete... Tú, tú tienes la culpa de todo... Tú...

(Sin embargo retrocede lentamente. En la puerta ha aparecido la vieja francesa que audazmente la mira riéndose. La CANDELAS se tapa la cara con las manos.)

VIEJA.—Ils sont salauds... salauds... salauds espagnols...

CANDELAS.—*(Horrorizada sale de la casa y se lanza gritando.)*No... no me dejéis aquí... No me dejéis aquí...

(Se alejan los gritos. La vieja francesa atraviesa la estancia y se dirige hacia el compartimiento de la derecha donde apareció en el primer acto.)

VIEJA.—L'Espagne...

(Escupe y se deja caer en un jergón...)" (13).

La Candelas habla no a la Vieja sino a esa Francia que acoge a españoles necesitados, y cuyo cuerno de oro es capaz de frustrar cualquiera de sus apetencias.

Rodríguez Méndez sigue en esta obra con la línea purista de su naturalismo. Veamos esta serie de expresiones, todas del primer acto:

"...pero pa ir por agua..."

"...te lo he conta'o mil veces..."

"...¡leche con la loca!"

"...está guillá".

"...estaba ya aquí cuando lleguemos..."

"...que chamullas un poco..."

"...lo vamos a pasar fetén..."

"...pa tí pa toda la vida..."

Idea que se podría remachar con cualquier escena significativa, sobre todo con la pelea González-Márquez. Navajas, odios, violaciones, derramamiento de sangre, toda la aparatosidad del género, que no deja de ser una forma de truculencia. *La vendimia de Francia* será la última incursión en una estilística tan abiertamente naturalista, aunque, justo es decirlo, de tan excelentes resultados dentro de su terreno.

En el mismo año, Rodríguez Méndez aborda de nuevo un espectáculo cuyo destinatario sería el grupo *La Pipironda*. *La batalla del Verdún* (1961), fue estrenada cuatro años después, por el citado grupo, y con dirección de Angel Carmona. Como sucediera con *La tabernera y las tinajas*, Rodríguez Méndez aborda un ambiente popular que confiere a la comedia una gracia y sabor inigualables. El autor insiste una vez más en su poética, clara y abiertamente, aunque los detalles ambientales vayan ganando cada vez mayor intensidad. Según explica en el prólogo a la edición de "El Sombrero de Dantón", la base estilística de la obra tiene aspectos documentalísticos, ya que está influenciada por la observación directa de la realidad. Copiemos parte del interesante prólogo, que dice mucho de la posición estética del autor:

"En este barrio singular, encaramado frente al mar, cuya alegría se manifiesta no sólo en el talante de sus pobladores, sino en cierta dinámica constructiva que va desde la improvisada barraca al bloque de casas construido por "empresas sociales"... situó la acción de mi "sainete suburbial en tres estampas". Lo de la "batalla del Verdún" es una pobre ironía alusiva a la batalla diaria de estas gentes por salir adelante a base de destajos, horas extras y chapuzas...

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 *diquelar* un poco de la cuestión y pergeñar el sainetillo..." (14).

La filiación sainetesca está de sobra reconocida en el subtítulo y su realización, tan solo un año después de *La camisa*, dice mucho del gusto de estos autores por el sainete. Ya hemos hablado antes del tema, y visto incluso la defensa que se ha hecho de él, del que Rodríguez Méndez investigó sus orígenes situándolos alrededor del poeta cordobés Aben Guzmán. Las relaciones con *La camisa* van más allá del espectador temático (dura vida en el suburbio, emigraciones, localismos —madrileñismo o andalucismo—, etc.) ya que abordan los lindes estilísticos. Pese a que los antiguos héroes de los sainetes no son ya éstos, ansiosos de mejoras sociales, el lenguaje con que se expresan ha de ser el

(14) "Teatro popular: la respuesta de Rodríguez Méndez", en donde se recoge el citado prólogo, art. cit. pág. 46-47.

mismos, dicen los sesentistas, ya que será el que mejor conozcan sus destinatarios.

Aquí habría que hacer un paréntesis a una nota que nos parece importante en Rodríguez Méndez: su aspecto periodístico. El autor recorrió países de corresponsal y tuvo a su cargo durante mucho tiempo una columna en cierto rotativo barcelonés. Estas primeras obras que venimos considerando son, en cierto modo, testimonios más o menos apasionados de cuanto rodea al autor. El fue soldado de vagón, opositor, ha conocido de cerca el problema de la emigración y todavía más el barrio del Verdún. *La batalla...*, pues, nos recuerda bastante esas obras del cine italiano, en donde hay "accattones", "mammias romas" y una galería de personajes que ven la gran ciudad desde las basuras de las ramblas. Ese efecto periodístico va acompañado, lógicamente, de un lenguaje directo, que tan bien domina el autor. Lenguaje alabado por Ricard Salvat, que lo llama "terriblemente utilitario" (15).

También en 1961 escribe Rodríguez Méndez un prólogo para la *Fuenteovejuna* lopesca, que puso en escena *La Pipironda*. Este prólogo, que se conserva inédito, insistía en los aspectos populares del drama, acercándolo a un ambiente más próximo. De la misma forma, adaptará, un año después, siempre para *La Pipironda*, *El hospital de los podridos*, atribuido a Cervantes. Estas versiones refuerzan la idea de tratar con un autor de profundo amor a los clásicos, cuyas aportaciones al género menor son muy estudiadas y analizadas.

Después, en 1962, Rodríguez Méndez compone una especie de entremés moderno que llamó *Historia de forzados*, basado en un "hecho real sucedido en una fábrica", y por supuesto inédito. Un poco antes, había escrito la obra larga *La trampa*, nueva insistencia en su línea naturalista. Drama donde sigue pretendiendo hacer vivir realmente a unos personajes, y cuya temática ayuda bien poco a lograrlo, puesto que el argumento es más increíble que los de anteriores obras. Nuevamente son seres que inmigran a una gran ciudad, ahora Madrid, y que la difícil situación social los forzaría a la prostitución.

En 1963, el autor sigue manteniéndose cercano al realismo, pero una incursión en la historia va a comenzar a remover su posición frente a la vieja estética. En efecto, aparte de la segunda versión de *El milagro del pan y de los peces*, que llama ahora *La puerta de las tinieblas*, y otra pieza corta para *La Pipironda*, *Defensa atómica*, concibe y escribe *El vano ayer*, expresión machadiana que carga de significación la obra. Ya en *El círculo de tiza...* había mirado hacia nuestro siglo XIX. En

(15) *La batalla del Verdún*, crítica de Ricard Salvat en *Primer Acto*, n.º 66, 1965, pág. 49.

El vano ayer, cuenta la historia de otro falso golpe revolucionario. El medio en donde mueve sus personajes es la Restauración, parte de nuestra historia que va a ser motivo de su crítica. Su mirada atrás se va a consolidar y justificar por estos puntos: 1) por los obstáculos que puede hallar al escribir un teatro de tiempo presente, siempre, claro está, cara a su posible representación; 2) por las líneas claramente relacionables de aquel pasado con nuestro presente; 3) por cierta idea de distanciación que se puede empezar a tener en cuenta.

Si la historia es una forma estética, Rodríguez Méndez va a insistir en ella durante algunas obras. Bien vimos los excelentes resultados que dio a Carlos Muñoz su *Historia del serenísimo...* Pero éste es un título de 1972, y *El vano ayer*, la escribió Rodríguez Méndez nueve años antes, lo que quiere decir que las desproporciones entre idea argumental —donde late el análisis político pretendido— y la forma en que aquélla se da puede entrañar determinados choques. Recordamos el estreno de la obra (16), y en el coloquio que tuvo lugar tras él, el principal problema que se suscitó fue el parecer una buena obra pero teatralmente vieja. Al margen de una serie de consideraciones, fundamentales en el seno de la pieza, como es la pretendida transparencia de su crítica política y el esquematismo del tratamiento del autor, al margen de estas consideraciones, digo, nos importa resaltar que las buenas intenciones de Rodríguez Méndez no se vieron correspondidas por su poética, adocenada en esa insistencia de trasplantar la realidad. Aún no había buscado nuevas posibilidades de expresión en donde sus temas tuvieran ancha acogida, y, si lo había hecho, no reparaba en cuál era la línea justa para su mejor desenvolvimiento. Inmediatamente comprobó que no era otra que la de sus salidas al género menor, o, por mejor decir, cuando la estética de este género invade temas de altos vuelos. A los dos años de *El vano ayer*, vuelve a hacer un análisis histórico de nuestra realidad remontándose no ya a la Restauración, sino al 98. Y es en el 98 donde adoptará su base ideológica y estética. Nunca como entonces sus obras se ven en las de Valle. De las referencias machadianas (poéticas, no dramáticas) pasará a las valleinclanescas (teatrales, no poéticas). Es el tiempo de *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga* (1965). Rodríguez Méndez había iniciado con fuerza inusitada la evolución que le llevaba de sus primeras propuestas naturalistas a las primeras propuestas esperpénticas (17).

(16) En el Teatro Lope de Vega (Valladolid), con motivo del I Congreso Nacional de Teatro Nuevo, octubre 1966. Compañía A.R.A. de Málaga; dirección: José María Rodríguez Méndez.

(17) Entre *El vano ayer* y *Bodas que fueron famosas...* Rodríguez Méndez escribe dos comedias. *María Slodowska o la aventura del "radium"* y *El "gheto" o la irresistible ascensión de Manuel Contreras*, ambas sin publicar, aunque estrenada la segunda por La Pipironda. *María Slodowska* es un "libreto para una ópera

Antes de entrar a tan importante obra, cara a la evolución del autor, conviene ver cómo en aquella época, y aun antes, Rodríguez Méndez había enfocado el problema de su nueva estética. En un artículo que publica en *El Noticiero Universal* (Barcelona, 24 de enero de 1964) alaba el realismo comprometido de un Giraudoux o de un Audiberti o de un Ghelderode, realismos que ya el autor admite con fórmulas estéticas agostadas. El cree que el realismo que se propugna en ese año es de "acento absoluto". Añade: "No es un realismo naturalista que nos trajo un positivismo en el que el impulso animal aparecía orlado de la belleza heroica del primitivismo —que tendría fatales consecuencias en los movimientos racistas—, ni un realismo costumbrista que limitaba su ámbito al modo de hacer del individuo antes que al modo de ser". Vemos ya que ese realismo en el que hasta entonces estaba inmerso empieza a decantarse. No admite fórmulas en la línea del naturalismo, pero, a pesar de proceder a utilizar de espléndida forma sus nuevos métodos estéticos, todavía en 1968 se resiste a "abandonar el pesado lastre del realismo" e insiste en sus objetivaciones iniciales. Desde el punto de vista *realista* ve nuestra miseria y "nuestro constante regresismo". El teatro —dice— "está dirigido primordialmente a esa primera clase, mientras que la segunda tiene como diversiones: triscar por los campos, jugar al tejo, etc." (o sus equivalentes: fútbol o televisión) (18).

Veamos ese punto de inflexión estético que supone *Bodas que fueron famosas del Pindango y la Fandanga*. Con ella comienza una etapa de obras con envoltura inspirada en nuestro género menor, pero con una temática densa y comprometida, un estudio del lenguaje de alto grado de eficacia y una serie de personajes de la mejor talla dentro de nuestra dramaturgia. Desde el punto de vista estético, que es el que más nos interesa ahora, el paso adelante de Rodríguez Méndez consiste en mezclar, de forma coherente, el mundo sainetesco de don Ramón de la Cruz con el desgarrado esperpéntico de las obras de Valle Inclán. Si hay que buscar fuentes inspiradoras ahí están: De la Cruz y Valle Inclán, y esa amplia galería de autores de zarzuelas, pasos, astracanes, todo un género de ínfima consideración literaria que Valle, primero, dignificó desde sus *Luces de bohemia* y que Rodríguez Méndez, ahora, insiste en el mismo camino.

moderna", *El "gheto"* la titulaba "sátira en tres actos". En ella actuó Rodríguez Méndez en "el papel de chulo de barrio... un Don Juan de vía estrecha que seduce a la mujer del jurado de empresa con baratijas femeninas" ("José María Rodríguez Méndez", pág. 72). Al parecer, seguimos estando en ambientes no distantes a los ya conocidos, en lo sainetesco, que, a fuerza de insistencia, puede presagiar la salida, potente y con carácter propio, de *Bodas que fueron famosas*...

(18) "Sobre la necesidad de un teatro nacional popular", por José Mara Rodríguez Méndez, publ. en *Yorick*, n.º 29, dic. 1968, pág. 7-8.

No importa al autor, como veremos, conseguir grandes caracteres para su drama. Si los logra es a pesar de él, ya que su pretensión es hacer desfilar ante los ojos del espectador la misma galería de tipos que le son conocidos: desde los petimetres y castañeras, hasta los chulos y modistillas de *La verbena de la paloma*. Es lo que sucede a esos personajes lo que tiene nueva e inusitada transcendencia. Se trata, en definitiva, de aprovechar la pequeña tradición teatral española que nuestro espectador pudiera tener, y contarle historias que vayan más allá de un simple enredo amoroso o disputa entre vecinos.

La relación de personajes de la obra dice mucho ya de la intención del autor. El Pingajo es un “soldado repatriado de Cuba”, pariente cercano de Juanito Ventolera. En la acotación de la “Estampa Primera” dice Rodríguez Méndez que es “sorche de rayadillo”. El Petate, “expresidario”, se transparenta con el Tío Matute del *Manolo*, aunque aquí no nos falte también la figura del tabernero, llamado el Tuerto. Tanto los compañeros del Manolo como los de Ventolera respiran idénticas expresiones que el Salamanca o los soldados del “zaguán del cuartel”. Y no digamos los coros de gentes que pululan por el escenario; veamos sus condiciones: barquillero, sargento, soldados, cesantes, empleados, guajas y mozalbetes, niños y niñas, etc.

Ese ambiente del Madrid de finales de siglo está servido con un aparente tono zarzuelero que valdrá no más que para situar la acción, ya que ésta irá a parar a derroteros dramáticos de más altura. Así, de una prevista boda entre el Pingajo y la Fandanga, desemboca en la muerte por fusilamiento del Pingajo y del tío Petate. El ambiente de los arrabales madrileños lo consigue el autor sólo con la copla popular que figura al frente de la pieza:

“ De bellotas y cascajo
se va a armar la bullaranga,
que se casa el tío Pingajo
con su novia la Fandanga.

La madrina será la Cibeles,
el padrino el Viaducto será;
los asilos del Pardo, testigos,
y la iglesia, la Puert'Alcalá.”

Ella nos introduce en un paisaje de “casuchas, barracas y aduares gigantescos”, de “ropa tendida y oreada por el viento de la meseta”, que dice la acotación de la “Estampa Primera”. Pero es en la “Estampa Cuarta” donde se respira en toda su dimensión el ambiente de zarzuela:

"Tarde primaveral en el Retiro. Barquilleros, mozas y soldados. Un músico ambulante y melencólico desparrama desde su violín acordes de "La Marcha de Cádiz". En los bancos dormitan los cesantes o dejan vagar su mirada por el estanque, donde guajas y mozalbetes bogan a bordo de las barcas nuevas y recién pintadas. Algunas damiselas, envueltas todavía en sus pieles, pescan lentamente, dejándose acunar por las recién leídas rimas de Baudelaire. El organillo hace la competencia al violinista bohemio. Se entremezclan las notas de unos y otros formando una sinfonía agreste y bullanguera..." (19).

Entre estas dos estampas citadas, otras tantas que aproximan la obra a derroteros no tan coloristas y bonitos. La Segunda, virada en tonos grises, "interior de la cueva" en donde vive el tío Petate, su mujer y su hija, la Fandanga.

"Paja y jergones. Sartenes y cacerolas... tufo de gallinejas fritas... estampas de la Virgen del Carmen y Lagartijo."

La Tercera, de tono ámbar propio de daguerrotipo, el cuartel donde vive el Pingajo.

"La luz sucia de las paredes agiganta sus siluetas. En el cuerpo de guardia, el señor Teniente, arrellanado en la butaca, se ha quedado dormido. El sable, como un rayo de plata, cae hacia un costado. En el regazo las hojas abiertas del novelón de Luis de Val. Sólo sus bigotes tiemblan al unísono de los ronquidos". (20).

Evidentelente, no estamos ni ante un sainete, ni ante una zarzuela, ni ante una obrita menor. Se trata, repetimos, de una amplia valoración de estos conocidos ambientes para dar una lúcida visión de los años del derrumbamiento colonial español. Porque ni colorista ni bonito es el tono en que se expresan el Pingajo y su Teniente en esa "Estampa Cuarta":

TENIENTE.— ... ¿De dónde vienes a estas horas, pimpollo?

PINGAJO.—(Señalando el brazo en cabestrillo y con voz llorosa). M'han vuelto a partir el brazo...

TENIENTE.— ¡Pos ahora te voy a quebrar yo el otro, sinvergüenza, golfante!... ¿A tí te parece bonito abandonarme estando de servicio pá marcharte por ahí de naja, como si fués el general?

(19) *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga*, copia mecanografiada fechada, a mano, en 1965. Pág. 27. Una vez realizado el presente trabajo apareció publicada en *El teatro y su Crítica* (Reunión de Málaga, 1973), Diputación de Málaga. Nuestras referencias siempre serán al texto mecanografiado. Frustrado una y otra vez su estreno en Madrid, se logró poner en Barcelona, 1976, a cargo de la Asamblea de Actores y Directores de Cataluña, Teatro Griego.

(20) Ob. cit. pág. 19.

- PINGAJO.—(*Al ver cómo el TENIENTE se remanga lentamente.*) La culpa de too la tien las mujeres, mi teniente...
- TENIENTE.—(*Interesado.*) ¿Las mujeres? ¿Así te has andao de zorreo por ahí, so guaja? (*Pausa.*) ¿Y cómo estaba la prójima?
- PINGAJO.—(*Relamiéndose.*) De rechupete, mi teniente...
- TENIENTE.—Pos ya me poías haber traío un peazo pa probarla, so egoista.
- PINGAJO.—(*Arrastrándose a esa tabla de salvación.*) Se la traigo mañana. Trece abril, mi teniente...
- TENIENTE.—(*Que se ha aplacado lentamente, se sienta.*) ¡Qué puñetero!... Cuenta, cuenta...
- PINGAJO.—Apretaíta de carnes, apretaíta, mi teniente, que da gusto verla... Intazta, pero intazta...
- TENIENTE.—(*Vuelve a montar en cólera.*) ¿Y no te da vergüenza suministrarte d'una chavaliya así, granujón?
- PINGAJO.—Si me la da su padre...
- TENIENTE.—(*Asombrado.*) ¿Que te la da su...?
- PINGAJO.—(*Con orgullo.*) Me la gané jugando a la rana...
- TENIENTE.—(*Totalmente enfurecido.*) ¿Será trolero el tío?... Y la jamera que trae, y entoavía me toma por tonto y yo me lo voy a creer... ¡Te voy a eslomar!...
- PINGAJO.—(*Retrocediendo.*) ¡No!... ¡no!... que mañana la ve usted. Se lo juro por toos mis muertos... Que mañana se la traigo...
- TENIENTE.—Es que si mañana no me la traes, doy parte por escrito pa que t'afusilen por desertor. Mía éste...
- PINGAJO.—Mañana la tié usted en su casa, como me llamo...
- TENIENTE.—(*Interrumpiéndole y con sorna.*) ¡Pingajo...!" (21)

Tras esta primera toma de contacto con el lenguaje de Rodríguez Méndez en *El Pingajo*, vemos que la envoltura literaria mantiene la línea indicada de Ramón de la Cruz, Ricardo de la Vega, o cualquier libretista de zarzuela. Hay, empero, unos intentos de búsqueda de nuevo lenguaje, siempre a partir de aquél, con un manejo de léxico que vuelve a recordar al Valle de los esperpentos.

Sin hacer pasear a los personajes por el Callejón del Gato, sin tratar con especial interés esta estética deformante, no cabe duda que las connotaciones esperpénticas se dan por la misma fórmula de forzar y romper los moldes zarzueleros. Si en las escenas primeras el tono no parece apartarse de Ramón de la Cruz, ya en la del cuartel, los tintes se cargan de significaciones especiales. Recordamos *Los cuernos de don Friolera*. El Pingajo llega "ajumao", los bigotes del teniente "tiemblan al unísono de los ronquidos", los soldados dicen: "¡La madre que me parió!", etc. También la descripción del paseo del Pingajo y la Fandanga por el Retiro madrileño está cercana a la idea esperpéntica de dos "héroes clásicos", pero de zarzuela:

(21) Ob. cit. pág. 21-22.

"(Muy contentos el PINGAJO y la FANDANGA se apoyan en el barandal para contemplar las barcas, mientras comen los barquillos.)

PINGAJO.—A ver si te van a hacer daño...

FANDANGA.—(Comiendo vorazmente.) No, no... más, más... Dame más...

PINGAJO.—Toma... pero que no te hagan daño... Están ricos, ¿eh?

Mira, mira las barquitas... ¿Quiés que montemos?

FANDANGA.—(Luego de mirar.) No.

PINGAJO.—¿Por qué?

FANDANGA.—Me da mieo...

PINGAJO.—(Metiéndole una mano por el escote y haciéndole cosquillas.)

Cobardica... cobardica... cobardica... (La chicuela se retuerce de risa.)

FANDANGA.—No me hagas cosquiillas...

PINGAJO.—Dime, oye: ¿Verdad que ya no tiés miedo de mi?

FANDANGA.— No... Dame un bechito..." (22).

Este tono va y viene a lo largo de la pieza, pero siempre guardando una unidad caracterizadora. En la "Estampa Siete", misma decoración que la primera, asistimos a una escena propia de apoteosis teatral: la comida campestre de todos los invitados a la boda. Se citan "cadenetas y flores de papel" para decorar, "humo de fritanga de churros", "larga mesa capaz de servir a buen número de comensales", "marmitones con grandes poellas", "pellejos de vino", "parece —dice el autor— como si la verbena de San Isidro hubiese trasladado sus reales desde la Pradera del Corregidor a aquellos andurriales de la miseria". El recuerdo, más que de la *Pradera de San Isidro* goyesca, sería de los momentos anteriores a *La riña en la venta* del pintor aragonés. Celebran las bodas con el dinero robado de un elegante Casino (Estampas Cinco y Seis). El tono popular cobra sus momentos más lúcidos cuando todos comienzan a cantar y bailar la "Jerigonza", con fondo de lejanos organillos. Ese "que lo baile, que lo baile" de todos, da paso a que cada uno de los presentes salga al corro y "lo baile". La gracia y sarcasmo del autor se manifiesta al situar en medio de la fiesta a los Polis de la Secreta que se ven forzados a intervenir en ella, sin prejuicios de ninguna clase. Comen, beben, y hasta bailan de esta manera:

"El POLI, que ha salido a regañadientes, tiene que bailar su número. Al ver aquel tipo extraño, el CORO dice:

El señor barbitas
ha entrao en el baile,
que lo baile
que lo baile.

El POLI, terminado el sofoco y para vengarse de sus compañeros, que se rien, saca a otro de ellos. El CORO, aludiendo a las gafas del nuevo introducido:

El señor cuatroojos
ha entrao en el baile, etc.

Este, a su vez, saca al TERCER POLI, que por cierto, como único rasgo distintivo lleva un flamante sombrero hongo:

El tío del hongo
ha entrao en el baile, etc." (23)

La aparición de estos polis en la fiesta tiene un paralelo significado al del joven cordobés de *Los inocentes*... o la vieja francesa de *La vendimia*..., sólo que irónico. Algo va a pasar allí, motivado por los policías, que trastocará la alegría de la fiesta. Los tricornios aparecerán al fin, y el convite se transformará en carreras, voces, detenciones... Todo acaba en la detención de los culpables del robo.

En ese vaivén sainete-esperpento acaba de vencer este último en un epílogo trágico, anunciado por el autor con estas palabras introductorias: "Suaves y tétricas lomas castellanas. Agrietado cielo de amanecer. Un corro de mujeres envueltas en mantones se agrupa alrededor de una hoguera". El Pingajo muere "afusilao" en un nuevo Calvario sin relumbrón, un Calvario miserable con soldados romanos de rayadillo y marías de voces aguardentosas. A Lázaro Carreter, la postrera procesión del Pingajo muerto, envuelto por la bandera española, le recuerda "a un Hamlet popular y grotesco" (24). Nosotros vemos más una inspiración evangélica, reforzada por el coro de mujeres envueltas en mantones, la presencia de la madre política del ajusticiado, su novia la Fandanga, de la que una mujer dice que "mismamente paeces la Dolorosa", la Madre Martina, chivata de la policía que es llamada también "Júas Iscariota", y esa frase lapidaria que éste mismo personaje dice:

"Al probe Pingajo lo ajustician entre dos ladrones (se refiere al tío Petate y al Salamanca), como a Cristo Nuestro Señor. Venturoso él..."

Bodas que fueron famosas... abre claramente la posibilidad hacia un realismo esperpéntico, alejado de todo hálito naturalista. Las notas fotográficas, que abundan desde luego, no indican más que un deseo de no salirse de las coordenadas conocidas por el espectador. Pero el desarrollo estético de la pieza aboca ya con decisión en nuevos terrenos de expresión.

(23) Ob. cit. pág. 46.

(24) Crítica "Teatro y Vida", por Fernando Lázaro Carreter, en "Gaceta Ilustrada", oct. 1972.

Esta importante obra, aún sin estrenar en Madrid, con largo tiempo de permanencia entre las prohibiciones de censura, tardó ocho años en ver la luz de la impresión. Y como ella, todas las escritas por Rodríguez Méndez hasta nuestros días. Ello impide seguir con regularidad el proceso evolutivo en el autor, de no ser por las copias mecanografiadas que, aún con dificultad, se pueden conseguir. Una única pieza, *La Andalucía de los Quinteros* (1966), se ha publicado en ese período (25). Obra en un acto, sumamente interesante por cuanto su lenguaje es a los Quinteros lo que el del *Pingajo* es a los sainetistas madrileños. Toma de aquéllos sus mismas palabras, e incluso personajes. Así, oímos voces como "vazito e zee", "jozú", "dólare", "¿Pero ezto qué é?", etc., etc.

Un grupo de señoritos andaluces, que viven en un pueblo de tan significativo nombre como Puebla de la Sosería, toman, "en la terraza del Casinillo", un chato. Junto a ellos, un nuevo personaje: el emigrante que regresa con dinero fresco. Este es atendido con mayor interés que los parroquianos de siempre que, aunque señoritos, bien sabe el camarero que son venidos a menos. En un plano, pues, consigue Rodríguez Méndez hacer convivir en nuestros días a los señoritos con sus asalariados de otros tiempos que, vueltos de Alemania, lo hacen con la cartera más repleta que la de sus antiguos amos. Más que de convivencia, hablaríamos de enfrentamiento, aunque éste no se produzca dialécticamente. Pero entre ambos grupos sociales, las fuerzas chocan con amarga y aparente pasividad.

La pieza es, en definitiva, una sesión crítica de los tópicos quinteronianos. Es como una obra de los famosos hermanos dramaturgos —mismo decorado, semejantes personajes— sólo que diciendo cosas muy distintas esos similares términos.

Del mismo año tenemos otra obra inédita, *Los alegres consumidores* (1966) y del anterior, también sin publicar, *La mano negra* (1965), escrita entre *El pingajo* y *La Andalucía de los Quinteros*. Ninguna de aquéllas del interés de *Los quinquis de Madriz* (1967), al menos desde el punto de vista de evolución estética. En esta obra, hasta el título lleva implícito el deseo de retratar la forma expresiva de los personajes que dicen "Madriz" en vez de "Madrid". El autor llama a la obra "reportaje dramático", cosa que nos vuelve a recordar su condición periodística. Los nuevos personajes que incorpora al ambiente tradicional son tan sociológicamente importantes como esos "quinquis" protagonistas. El lenguaje sigue el camino de *El Pingajo*, convencido el autor, a nuestro juicio, de que

(25) En *Yorick*, n.º 29, dic. 1968. Pág. 19 a 24. Esta obra se estrenó en Murcia, 1975, por el T.U. de su Universidad, Facultad de Filosofía y Letras; dirección: César Bernad.

el espectador tomará contacto con la escena de forma directa. Monleón lo califica, sin embargo, como "cierta retórica populista", método que lo emparenta al utilizado por Arniches: "Sustitución de la realidad por su visión, un poco al modo de Arniches, desde *arriba*" (26). Hay en la pieza un paso adelante en la concepción esperpéntica del autor. Dentro de su aparente lenguaje naturalista, el trazo grueso comienza a tener gran significado, sobre todo en el manejo de los medios de expresión puestos al servicio del presente "reportaje". La frivolidad con que en televisión se abordan los problemas de la delincuencia, a final de la obra, acentúa los rasgos críticos del drama.

Con esta pieza, Rodríguez Méndez insiste en un teatro no representable en la estructura social en que nace, por problemas de censura, naturalmente. Ya, con motivo de *El Pingajo*, enarbola Monleón una interesante teoría sobre cómo el esperpento surge paralelamente a una idea de prohibición, o sea, de dificultad para mostrarlo ante un público. Dice textualmente: "El *esperpento* tiene esa oscura ley: ha de nacer a contramano, fuera del *teatro que se estrena*, porque si el autor pudiese llegar al público, sería señal de que vive integrado en los procesos e ideales de su sociedad, y, en ese caso, ya no escribiría esperpentos. El *esperpento* es, pues, como una bomba lanzada contra un edificio que ocupa el lugar de nuestra causa. Es un teatro demolidor y no reformista. El grito de quien ni puede ni quiere sostener un determinado diálogo". Parece, pues, que ese escribir vuelto de espaldas a las posibilidades de representar de los autores sesentistas ayuda a moverse con más soltura en medios esperpénticos (27).

Podemos citar dos nuevas obras inéditas de Rodríguez Méndez, *Comedia clásica* (1970) y *En las esquinas banderas* (1971), y, entre ellas, otra, tampoco publicada, *Historia de unos cuantos* (1971) digna de destacarse por cuanto supone el punto final en la consideración estética de la recreación ambiental de sainetes y zarzuelas de principios de siglo. Conviene detenerse en ella, ya que su importancia tiene mucho que ver con el análisis estético que seguimos.

Decíamos a propósito de *El Pingajo* que la novedad de Rodríguez Méndez está en utilizar ámbitos conocidos para desarrollar nuevos temas. Pero, lenguaje, decorado, vestuario, todo lo que entra por vía ocular, será idéntico a los viejos sainetes. En *Historia de unos cuantos*, el autor va más allá. Repite envoltura, pero también personajes, personajes sumamente conocidos del espectador español.

El autor vuelve a situar la acción en 1898 durante la Primera escena.

(26) "Teatro popular: la respuesta de Rodríguez Méndez", art. cit. pág. 53.

(27) La cita de Monleón corresponde al art. "Teatro popular...", pág. 52-3.

Y estamos de nuevo "en un barrio de los madriles". El primer personaje que vemos en el "Momento Primero" es el Julián de *La verbena de la paloma*, del que sabemos, por la habilidad expositiva de Rodríguez Méndez, que no es un joven cualquiera. Este Julián es un obrero anarquista, en cuya habitación vemos fotos de "Pablo Iglesias, maestro del pueblo" y un cartel que dice: "Los obreros del ramo de la imprenta al mitín de Vallecas. Acudid todos". Las voces que se oyen a esta hora de la siesta son las de cualquier sainete: horchateros que pregonan su mercancía, el viejo organillo que suena lejos aquella melodía de

"Dónde vas con mantón de Manila..."

Enseguida entra en escena la Señá Rita, madre del Julián, y, al poco, el Felipe de *La Revoltosa* que viene a contar a Julián lo mal que le va con la Mari-Pepa. La escena no parece traspasar los límites de la parodia. Se dice:

"JULIAN.—(Atusándose con el espejo las guías del bigote.) Sí, sí... tanto con "la del manojito de rosas, la de la falda de céfiro y el vestido e percal..."

Los personajes hablan de huelgas, de paros, que indudablemente influyen en sus vidas. Ya no son pequeños héroes de zarzuela, sino víctimas de una situación social. Pero el marco estético sí es pretendidamente el mismo que en aquellas piezas. La primera escena, sumamente representativa de lo que será la obra, acaba con la irrupción de la Mari-Pepa que arrastra al Felipe de la habitación del Julián, mientras la Señá Rita dice:

"SEÑA RITA.—De que tiés madre, Julián..."

JULIAN.—Ya lo sé, señá Ritaa... (La SEÑA RITA le mira fijamente casi embriujándolo. Al punto de salir.) Ya lo seeee..." (28)

De este "Momento Primero" al "Décimo" somos testigos de la historia de estos personajes claves de nuestro género menor, de la "historia de unos cuantos". De un Julián anarquista de finales del XIX, pasaremos al anciano prepotente del 40, con "haiga" y chófer. Un Felipe sin demasiada conciencia política en el 98, morirá a manos de pistoleros allá por el 36. Y la joven y lozana Revoltosa, "la de la falda de céfiro", venderá

(28) *Historia de unos cuantos*, fotocopia del ejemplar de la "Biblioteca Universitaria. Salamanca", a su vez fotocopiado —por sello en la primera página— de la "Biblioteca del Museo de Arte Escénico de Barcelona". Pág. 9. Estrenada en 1976, por la Compañía Morgan, en T. Alfíl (Madrid); dirección: Angel García Moreno.

tabaco en una calle cualquiera, cuando su cabellera se torna cana, al tiempo que rechaza la ayuda del voluble Julián. A través del género chico, pues, seremos testigos de la historia de la primera mitad del siglo XX. Y siempre sin abandonar la estética propia del género.

En el “Momento Segundo” han pasado ocho años del 98, es decir, estamos en 1906. Los hijos y preocupaciones han encanecido al Felipe. Una paella en la Casa de Campo se ve frustrada por la noticia del atentado a los reyes. Sabemos de un hecho histórico por personajes de último rango. El guarda, que no es otro que Serafín el Pinturero, acoge a la familia de Felipe hasta que pase el lío.

En el “Momento Tercero”, “Don Julián” confiesa cuarenta y cuatro años, y es un industrial de la imprenta al servicio del partido. El Felipe le pide ayuda económica y lo que consigue es poder repartir propaganda. Por el diálogo sabemos que el hijo menor del Felipe es el Pichi. Los datos históricos se siguen suministrando a través de los personajes:

“...mientras dure Maura la ruina.”

En el “Momento Quinto” —tras saber por el “Cuarto” que el hijo mayor del Felipe ha caído en Africa—, éste, limpiabotas, saca brillo a los zapatos del Pichi. De la caja de “Limpia” surge su propaganda ilegal, y es detenido, tras riña con un húsar.

El “Momento Sexto” se abre con una explosión de alegría: es el 14 de abril de 1931, se celebra la proclamación de la Segunda República. El entusiasmo del viejo Felipe tiene correspondencia con el del barrio que recibe al Concejal Republicano: el Julián. Sólo un “Momento” después, el “Séptimo”, se cuenta el asesinato del Felipe mientras su hijo, el Pichi, baila con unas maulas en la “Bombí”.

Y en el “Octavo”, ya en 1936, vemos a la Mari-Pepa viuda, con el Pichi desaparecido, aunque dejara el recuerdo de un bebé con su madre, la Margot. En este desolado paisaje se advierte cómo el inculto pueblo republicano se lamenta de su propia condición:

“MARI-PEPA.—Lo que es a mí la República m’ha traído más desgracias que toas las monarquías juntas...”

El “Momento Noveno” coincide con el 18 de julio de 1936. El Pichi es un miliciano, y la Margot, también miliciana, lo acompaña “a quemar iglesias”. Al quedarse la Mari-Pepa sola con su nieto aparece el Julián, que pide lo esconda en su casa.

Es terrible el itinerario que muestra Rodríguez Méndez de nuestra historia más tabú, cerrándose con el no menos terrible “Momento Décimo”.

mo", en donde la gloriosa Mari-Pepa rechaza toda ayuda del *aprovechón* Julián:

"JULIAN.—(Ante la absoluta resolución de MARI-PEPA.) Adiós, gran mujer... (Antes de entrar en el coche). Adiós, 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 la última nota de dolor.) Tabaco... tabaco... tabaco rubio y negro... tabaco..." (29)

Consideramos esta *Historia de unos cuantos* como interesante drama inscrito entre los que tratan nuestra historia contemporánea. Todos los problemas que a nivel estético puede plantear una aparente mimesis de la tradición sainetesca se resuelven al seguir el desarrollo de la obra gracias a la utilización intencionada de aquella estética. Su estreno en el teatro comercial provocó comentarios encontrados sobre la mayor o menor calidad de la pieza. El teatro ofrece siempre una serie de sorpresas en el camino que va del texto a la representación. Hemos de reconocer que los juicios que acabamos de emitir a partir de las páginas de *Historia*... parecen otorgar una consideración superior a la que dio de sí en los escenarios. Pero insistiré en que la representación escénica se ve sometida a avatares que por supuesto condicionan la calidad de la pieza: adecuada puesta en escena, interpretación, escenografía, etc.

A partir de *Historia de unos cuantos* parece como si el autor posibilitara nuevas formas expresivas, como indica su obra siguiente, *Flor de Otoño* (1973). En *Flor de Otoño* no hay inspiración sainetesca, sino que surge tras una profunda decantación de las aportaciones anteriores. Rodríguez Méndez se ve beneficiado en ello al situar la acción en Barcelona, en ambientes no menos conocidos por él, pero cuya personalidad se aleja obviamente del madrileñismo de sus últimas obras. El suburbio, los personajes arquetípicos, que proceden del género chico, no se hace olvidar tampoco en esta obra, como enseguida veremos.

En el censo de personajes aparece, junto a los conocidos ganapanes (ahora llamados de mil diversas formas), maulas, policías, etc., la "Familia Serracant", de la acomodada burguesía catalana, de la cual Lluiset, hijo de doña Nuria de Cañellas, tiene una sugestiva doble vida, relacionable con la del doctor Jekyll. Mientras que la familia conoce al Lluiset abogado prestigioso, modelo de virtud, al Lluiset "de día", hay otro Lluiset "de noche", homosexual, figura de Paralelo, donde canta con el seudónimo de *Flor de Otoño*. Todo un mundo de perversión, de truhanes y pistoleros, de busconas y maricas, sale a la palestra con fondo ambiental

(29) Ob. cit. pág. 62.

de los años 30 barceloneses. Un pequeño Chicago baña nuestros ojos, en donde las luces del Bataclán pestañean con guiños que invitan al "Pasen, señores, pasen". Rodríguez Méndez aboca, con esta obra, a la creación de una atmósfera nueva y original para él, salpicada de crímenes, perversiones y venganzas, en donde el "travestí" Lluiset de día-Lluiset de noche se convierte en eje por donde gira la "tragicomedia documental" que llama el autor. Es tragicomedia porque, siguiendo el gusto de Rodríguez Méndez, hay elementos cómicos y dramáticos que terminan en derramamiento de sangre; y es documental porque, también en la línea del autor, nunca se pierde ese aire periodístico, de testigo apasionado de los hechos, que caracteriza su dramaturgia. Aquí realza esa nota al solucionar a lo largo de la obra los cambios de escenas con proyecciones de diapositivas, que son trozos de páginas de periódicos, en donde se pueden leer títulos así: "Espantoso crimen en el barrio chino", "Wagons Lits Cook", "Peca-Cura"...

No cabe duda que junto a un continuar en el realismo (diálogos, decorados, situaciones...) Rodríguez Méndez da posibilidad con esta obra a la evolución estética. Pese a la minuciosidad con que plantea las primeras escenas en casa de doña Nuria, hay otras, acto seguido, que requieren soluciones estéticas nuevas, lejanas al Oscuro o Cortinas. El Lluiset habla con su enamorado Ricard en "un rincón de la escena" donde doña Nuria ha reunido a la familia momentos antes. De la puerta del "Bataclán", donde actúa Flor de Otoño, se pasa al interior tan sólo con una canción. Ese "y ya tenemos en escena a la hermosa estrella" indica, por parte del autor, un rápido cambio exterior-interior que nunca se produce sustituyendo todo un decorado. Hay posibilidades de huir del diseño realista, yendo hacia soluciones plásticas más actuales, con posibilidades hacia el teatro-cabaret, por ejemplo.

Tampoco se puede hablar, en absoluto, de un intento de salir del realismo. Muy al contrario, caracteriza de forma singular el diálogo de esta pieza haciendo hablar a los personajes en los dos idiomas que se manejan en Barcelona, y con la espontaneidad que allí se produce. Veamos un ejemplo de los muchos que se dan en la obra:

"FLOR DE OTOÑO.—¿Habeu vist com jo no m'achantu?

RICARD.—Dons escolta, nena, nò fasis boigeries, porque están els de la bofia...

SURRCCA.—(Con cierta sorna.) I els del Sindicat Lliure...

FLOR DE OTOÑO.—(Con flamenquería.) Pus a mi que me registren... (En la pista han empezado a bailar las parejas. FLOR DE OTOÑO enciende un cigarrillo largo, turco, que ha puesto en una larga boquilla.)

RICARD.—No et precipitis, que hi ha molta feina...

FLOR DE OTOÑO.—La noche e jovencísima... (Llamando al CAMARERO.) Grasón, garsón...
CAMARERO.—(Acercándose.) Digas, tesoro de la casa...
FLOR DE OTOÑO.—Convida en esa mesa (Señala la del "VIUDO") que están mu sequeitos los pobres...
CAMARERO.—(Al retirarse.) La mare que la va a parir...
RICARD.—No seas loca, nena...
FLOR DE OTOÑO.—Me da la gana, pa eso es mi debut, pinxu. Y no te pongas feo..." (30).

Todo el ambiente de la huida de "Flor de Otoño" con los suyos de la policía, y su paso por el cuartel, del bar de la cooperativa del "Poble Nou" o la "lóbrega sala del castillo de Montjuïc" en donde el protagonista morirá ajusticiado, como antes hiciera el Pingajo, recuerda a los ambientes ya estudiados en el autor. Pero su crítica llega a niveles estéticos tradicionales en todo lo referido a la familia Serracant. El detallismo de la estancia donde vive Nuria ("chimenea de mármol blanco", "alfombra persa", "cornucopias y dorados", "piano", "afiligranado farol", etc.) que parece sacada de un cuadro de Santiago Rusiñol, como dice el propio autor en la página 34: Doña Nuria "a la luz crepuscular tamizada por los visillos, parece una dama pintada por Santiago Rusiñol". La misma escenografía puede recordar en estas escenas a las utilizadas por la alta comedia catalana de un Guimerà o un Rusiñol.

Donde más cómoda se mueve la pluma de Rodríguez Méndez es al contar la evolución de sus personajes fugitivos. En el autor, siempre hay una última parte en donde los acontecimientos alcanzan caracteres de extraña época. Se respira una esperada tragedia contra la cual luchan los personajes a sabiendas de que les espera la peor parte. Como el Pingajo, tras el asalto al Casino, como los "quinquis", como el Felipe limpiabotas, "Flor de Otoño" y los suyos se erigen en cabecillas del golpe ácrata del "Poble Nou": Nuevamente hay una escena final de ajusticiamiento, aunque esta vez no veremos morir al protagonista. El comandante pacta con doña Nuria en hablar no de ejecución sino de "viaje a Méjico" del Lluïset. Ella sabe que cuando su hijo salga de allí irá a Méjico... y, al tiempo que las sirenas de los barcos al zarpar, oye "el estampido de las descargas desde los fosos".

De nuevo lo problemas de estrenar le tienen sin cuidado al autor que, gracias a esa indiferencia, arrecia en profundidad, fuerza y dramatismo. Tan se nota su falta de ilusión por el estreno que las acotaciones se agrandan de manera espectacular en esta pieza, matizando con ellas

(30) *Flor de otoño*, fotocopia fechada en 1973. Pág. 21-22. También después de terminar este análisis apareció publicada en la revista *Primer Acto*, n.º 173, 1974. Cabe citar en este punto la realización en cine de esta obra (1977), aún sin estrenar en teatro, filmación dirigida por Pedro Olea.

los deseos teatrales del autor. Sucede algo así como con Valle en los esperpentos, convencido de sus "limitaciones" teatrales, hace toda clase de lujos expresivos. Pero volviendo a su forma de redacción, de espaldas a una posible e inminente puesta en escena, habrá que decir, con Lázaro Carreter, que "el gran arte español ha sacado sus frutos más durables de sus pesquisas por este mundo que repele a la gente discreta, pero que, contemplando con ojos naturales o piadosos, revela la existencia de hombres, de dramas, de angustias que siguen aguardando redención" (31).

Paso a paso, Rodríguez Méndez ha ido evolucionando su forma de expresión realista hasta demostrarnos poner llegar a derroteros tan complejos como los de *Flor de Otoño*. No creemos que se trate de una renuncia al género del que salieron obras tan importantes como *El Pingajo* e *Historia de unos cuantos*, sino de un lúcido camino del sainetismo al esperpentismo, sin perder nunca el punto de mira realista. Valle está presente no sólo en *El Pingajo* sino en *El círculo de tiza de Cartagena*; por lo que su presencia en *Flor de Otoño* a nadie puede extrañar. Pero lo que sí conviene subrayar, a la hora de considerar la estética de Rodríguez Méndez, es que sólo el amor a unas formas genuinamente españolas, y la insistencia en determinados modelos clásicos, va a proporcionar el nuevo Rodríguez Méndez, evolucionado, que únicamente desde *Bodas que fueron famosas...* hasta *Flor de Otoño* escribe las mejores páginas de nuestro teatro contemporáneo.

(31) "Teatro y vida", por Fernando Lázaro Carreter, en "Gaceta Ilustrada", 20 de septiembre de 1973.

4. JOSE MARTIN RECUERDA.

Si en los tres casos anteriores hemos visto a autores que desde unos principios *realistas* evolucionan hacia otras esferas estilísticas, no totalmente distantes de la anterior pero sí diferenciables, Martín Recuerda va a ser uno de los ejemplos en que con mayor contundencia se dé el fenómeno señalado. Entre el Martín Recuerda de *La llanura* y el de *El engaño*, la dramaturgia del autor granadino ha sufrido cambios muy apreciables.

Verdaderamente, Martín Recuerda no inició sus pasos en el teatro dentro de ese *realismo* que venimos señalando en Lauro Olmo o Rodríguez Méndez. Quizá el determinismo geográfico influya a la hora del nacimiento del Recuerda autor dramático, ya que en su primera obra late el espíritu de otro famoso autor granadino: Federico García Lorca. *La llanura* (1948) (1) es obra de claras influencias del autor de *Bernarda Alba*, aunque Martín Recuerda confiese que no le hacían falta pues el pueblo que saca a escena es el que ve en su país. Aquellas influencias, que se prolongarán durante otras obras de Martín Recuerda, no son nunca de carácter negativo, puesto que proceden de sensibilidades parecidas, aunque las diferencias sean profundas. Benigno Vaquero Cid hizo un interesante artículo en el libro de Taurus dedicado al autor, llamado "De Lorca a Recuerda". En él, tras hablar del paralelismo entre ambos dramaturgos, señala como fundamental diferencia "el carácter y clima ambiental del tiempo en que uno y otro teatro han sido concebidos y escritos. García Lorca vivió en plenitud creadora el tiempo de la anteguerra; Martín Recuerda, los tiempos posteriores a la guerra" (2). También tenemos otra opinión sobre las diferencias entre el teatro de Lorca y Recuerda debida a Monleón. "Lorca —dice— se ocupa de personajes en descomposición, de gentes que cuidan aún su fachada, mientras que Recuerda se asoma a una realidad decididamente agónica y ruinoso" (3).

(1) No es *La llanura* la primera obra teatral de José Martín Recuerda. En 1944 tenía escritas una serie de piezas, perdidas en su mayoría y que el autor apenas considera de interés. Sus títulos son: *Caminos*, *La garduña*, *La reina soñada*, *Dauro*, *Ella y los barcos*, *Ricito de oro...*

(2) "De Lorca a Recuerda", por Benigno Vaquero Cid, publ. en "José Martín Recuerda", Colec. "El mirlo blanco", Taurus E. Madrid 1969, pág. 28.

(3) "Martín Recuerda o la otra Andalucía", por José Monleón, en "José Martín Recuerda", pág. 12.

Pero los débitos lorquianos no son pocos, como iremos viendo. Sobre todo en los caracteres femeninos, que ambos dominan perfectamente.

El autor cuenta las relaciones entre tema y forma, en *La llanura*, en su conferencia "Creación, arranque y evolución de un autor subterráneo". Dice así:

"El tema de *La llanura* surge de una dura realidad española: el fusilamiento de un hombre que sin motivos, es denunciado por su propio hermano, en los comienzos de la Guerra Civil española. El tema se va reflejando en la estructura de la forma. Una forma escueta, seca, tan dura como el tema, rotunda; pero creo que impregnada no de un desamparo realista, sino de una poesía funcional, muy dramática, como se da en todo el arte hispano que se precie de tal. En los últimos años, el concepto de realismo ha sido muy desvirtuado. Desvirtuación marcada adrede por unos cuantos. Parece que los estudiosos del teatro y de la Literatura olvidan que el verdadero realismo español no existe si no es impregnado de una profunda espiritualidad y poesía. Si analizamos *La llanura*, tanto en su fondo como en su forma, creo que se encuentra ese entronque de realismo poético, que muchos de nuestros críticos descubrieron en la tradición de la Literatura hispana. La construcción de *La llanura* se va deslizando como un lamento de cante jondo, y cuando se estudia su estructura, la observamos fragmentada con la técnica de una soleá, de un martinete o de una petenera. Escribo, como otros muchos, a golpes de sangre, pero meditando bastante cualquier palabra, que en armoniosa estructura, se encadene en la frase." (4)

La llanura, pues, dispone de una estética andaluza, cargada de significados, próxima a las últimas formas conseguidas por esta dramaturgia, como pueden ser los espectáculos *Oratorio* y *Quejío*, de tanta influencia en las recientes temporadas teatrales. Obra en donde el cante es una nueva estética que convive con la realidad de una mujer, la Madre, que todos los días va a la llanura con un jarro de lata vacío. En aquella llanura mataron a los hombres durante la guerra. Y allí los dejaron sin enterrar. Ella venera toda la llanura porque no sabe exactamente dónde estarán los restos de su marido.

"LA MADRE.—...Dolor es no poderle llevar una cruz a su tumba. Dolor es no poderle llevar una flor porque no sé ni dónde está muerto."

Entre estos seres resentidos, que se acuerdan con dolor del pasado, que sufren una cruel post-guerra, las voces de los cantaores rompen el tedio:

(4) "Creación, arranque y evolución de un autor subterráneo", por José Martín Recuerda, conferencia pronunciada en la Facultad de Filosofía y Letras de Murcia (18-II-74). Fotocopia de la misma. Pág. 6-7.

"Que florecieron.
Las tierras del secano ya florecieron,
y en ellas se enrearon
matas de pelo.
Mire usted que milagro
vino del cielo.
¿Cómo es posible que las matas descubran
al que yo quiero?
Vaya reliquia de mis quererres :
peazos de su chaqueta
entre las matas que tanto hieren,
y entre el romero,
los rizos encrespaos de sus cabellos." (5)

Al ser obra primera, se echa en falta una unidad estilística. De haber seguido, por ejemplo, la línea del cante, pudo convertirse en insólito hallazgo de aquellos años. Martín Recuerda combina, con las primitivas pero limpias pasiones, una historia contada confusamente. El adelanto que para aquel tiempo supone trocear una narración por medio de repetidos "flash-back", no es, en este caso, más que vaivenes formales. Los personajes asoman a escena porque sí, porque deben decir cosas que, de otra manera, no sabríamos. Así, la Segunda Parte resulta mucho más desequilibrada que la Primera. A partir de una misa a la que asisten los protagonistas, éstos hablarán en voz alta, ofreciendo auténticos monólogos interiores. El tiempo se detiene para contarnos datos sobre los personajes. De esta forma, no sólo veremos a La Madre con el marido posteriormente asesinado, sino a los padres de ella, felices en su noche de bodas, sólo para manifestar el cariño y cuidado que pondrán en la crianza de su hija, ya que ésta "será siempre, aunque llegue a vieja, una novia enamorada del hombre que quiere".

Eliminando connotaciones argumentales, que proporcionan cierto lirismo ingenuo, el drama queda en su desgarró de planteamiento. Son las historias colaterales las que determinan la complejidad del desenlace, con suicidio de la hija, como le sucediera a Bernarda Alba, en donde se manifiesta una vez más la entereza de la Madre :

"MADRE.—Yo sola, sí, yo sola... Sin nadie... ¡Sin nadie!"

Mientras la voz del cantaor desgarró sus últimas notas con estas letras :

(5) *La llanura*, fotocopia fechada en Granada, 1948. Pág. 3. Después, mucho después, se ha publicado en la revista *Estreno*, Universidad de Cincinnati, Vol. III, n.º 1, primavera, 1977. Estrenada en 1954, por el T.E.U. de Granada, T. Isabel la Católica (Granada); dirección del autor.

“Ay.
 Solita y como una reina,
 va la del jarro vacío,
 despertando cuando pudo
 y soñando con sentío.
 Ay,
 paredones testigos.
 Ay,
 piedras ensangrentás.
 Ay,
 enemigas traiciones.
 Ay,
 tierras de los secanos.
 Ay,
 hermanos contra hermanos.
 Tomad lo que yo os doy :
 mis lágrimas y mis manos.
 Mis lágrimas y mis manos.” (6)

Podríamos definir como *realismo poético* el camino iniciado por Martín Recuerda con *La llanura*. A voces copiadas de la realidad (“marío”, “ropica”, “querío”...), aunque pocas, acompaña siempre la invención lírica, la solución, el acento humano. No nos extraña la confesión del autor sobre su forma de escribir. En él vive —dice— la frase de Valdés en *El diálogo de la lengua* de “escribo como hablo”. Y antes de pasar a seguir considerando la estética del autor, y su evolución, podemos detenernos ante el cómo se gestan las obras en Recuerda y cómo se escriben. Ayudará mucho a comprender su poética.

Martín Recuerda es un autor intuitivo. Hace sus obras a golpe de corazonada. Nadie mejor que Benigno Vaquero Cid para conocer de cerca el proceso de creación. Escribe “desde la impresión causada por un determinado hecho, la sensación experimentada ante un suceso. La elección del tema, en el que Recuerda, al compenetrarse y entrañarse perfectamente con la parcela de vida que se propone recrear, resulta, en grado eminente, ser elector al par que elegido. El planteamiento del problema, asunto y argumento, su acopio de datos, notas e informaciones y, así, todo lo concerniente a la concepción y laboriosa gestación de la obra. Es sumamente curioso e interesante seguir el trabajo de nuestro autor, cómo va elaborando su obra, con qué honradez, con qué rigor, con qué verdad. Cómo huye de todo lo que sospecha que no es auténtico o que pueda no parecerlo, cómo le repele hacer la menor trampa en el juego dramático, cómo le subleva forzar la realidad o la naturaleza de los seres y de las cosas por conveniencias estructurales del comediógrafo,

(6) Ob. cit. pág. 40.

cómo reacciona contra toda clase de convencionalismos bastardos y contra todo lo que es meramente efectista o solamente espectacular. Con qué amor y dolor se vuelca sobre sus obras, con qué seriedad, formalidad y limpieza las trabaja. Y, después, sus podas y automutilaciones son constantes, decididas y hasta dolorosas, su propósito es despejar el camino, dejar en carne viva lo esencial despojándolo de toda clase de hojarasca. Y, por último, esa especie de taumaturgia dolorida que en nuestro autor supone la plasmación y expresión definitiva de la obra con la frescura y lozanía de un alba recién nacida" (7). Este proceso, amén de lo anecdótico que pueda encerrar, muestra bien a las claras el punto de partida *realista* que adopta ante sus obras, *Realismo* con el que se siente plenamente identificado. Cita a Dámaso Alonso al hablar precisamente de su estética realista: "El español, cuando quiere hacer realismo, ahonda tanto que, sin querer, está idealizando todo, porque llega a la raíz del alma humana". Toda esta primera parte de su obra gira alrededor de unas formas realistas escuetas, que proporcionan un teatro testimonial de gran interés para el estudio de la personalidad del autor, ya que se autoriza en el trato de sus criaturas de ficción.

Tras *La llanura*, Martín Recuerda insiste en el tema de la postguerra con *Los átridas*, en donde, a juicio de Monleón, las resonancias lorquianas cobran acentos más profundos, sobre todo en relación con *La Casa de Bernarda Alba* y su desenlace. Si recordamos el de *La llanura*, no dudaremos en señalar la enorme influencia que esa realidad poética inventada por Lorca produjo en Recuerda. Vaquero Cid cuenta, en su artículo de Taurus, la génesis de *Los átridas*. En ella deja huella la realidad que rodea al autor, como en cualquier obra de primera época sucede. "En la vida y el clima de su propia familia se inspiró este autor para escribir *Los átridas*, título en sí bastante significativo, salvando en la comparación lo argumental" (8). Vuelven a aparecer personajes rotos por un gran acontecimiento, personajes frustrados, deseosos de huir. Uno de ellos es también el protagonista de su tercera obra, *El payaso y los pueblos del Sur* (1951), en donde el realismo poético hace una detallada incursión en el mundo propio del autor. Martín Recuerda gusta de mostrar a sus seres desmoralizados, en una etapa de su vida en donde el grito carece de sentido y sí la divagación masoquista sobre las causas del fracaso. Esta línea temática no la perderá el autor con los años, pese a que evolucione hacia formas más nuevas.

Este *payaso* de Recuerda, enamorado de la joven bailarina a la que en-

(7) "La garra de un dramaturgo", por Benigno Baquero Cid, art. mecanografiado, inédito, preparado para una frustrada edición de *Obras Escogidas* de Martín Recuerda por Escelicer pág. 14-15.

(8) "De Lorca a Recuerda", art. cit. pág. 27.

seña el oficio, es un insólito precedente del Calvero chapliniano y su bailarina que compusieron el patético cuadro de *Candilejas* (1952). Y decimos precedente porque justamente la redacción de la pieza teatral fue un año anterior al rodaje del filme de Chaplin.

El payaso abandona el circo, después de intentar suicidarse. En el Tercer Acto vive con dos viejecitas, tía y prima de él, en una ciudad portuaria, con la ventana a la huída siempre abierta. La decadencia de este momento en el protagonista la acentúa el autor en la caracterización de los personajes que lo rodean. Los familiares son “vieja 1.ª” y “vieja 2.ª”, el criado de la casa es un “viejecillo”, un hombre que entra a hablar con el payaso es “el hombre viejo”. Todo es caduco. Nadie tiene ganas de levantar la cabeza. El mismo autor termina la pieza con un velado melodramatismo. El payaso confiesa a su prima sus sentimientos:

“PAYASO.—¿Tenía yo acaso derecho a quedarme en el circo? ¿Tenía derecho este payaso viejo al amor de una niña, a destrozar una vida? Abandoné el circo, prima, porque la quiero, porque siento que no es digna del amor de un hombre que tiene cercana la muerte, del amor de un payaso que ha muerto para siempre.” (9)

Situaciones de hastío, de cansancio espiritual, se producen a cada momento. Ello determina un exceso de texto que insiste en acciones ya conocidas. El crítico de “Ideal” señalaba precisamente, y con motivo de su estreno, que la obra “ganaría mucho, para mantener una mayor tensión e interés en el público, si fueran reducidos algunos pasajes” (10).

Sigue al *Payaso*, cronológicamente, *Las ilusiones de las hermanas viajeras* (1955), única pieza en un acto del autor. La obra, compuesta con la mejor gracia y ternura, va a ser un precedente clarísimo de *El teatrillo de don Ramón*, con la que conseguirá el Premio Lope de Vega en 1959. *Las hermanas viajeras* son tres, María, Isabel y Angela, que viven en su casa de provincias, pequeña pensión en donde Marina, una viejecita de sesenta y cinco años, es huésped. María tiene afición por el teatro y es actriz en funciones para aficionados. Pero mientras ella ensaya, las hermanas menores desean jugar al teatro, a su modo. Representarán la última comedia de Isabel que se llama *Tren del Sur*. Solucionan ingenuamente los problemas que plantea el montaje, construyendo el tren con sillas en hilera.

(9) *El payaso y las tierras del Sur*, copia mecanografiada procedente de su estreno, por el T.E.U. de Granada, T. Isabel la Católica (Granada), 1956, dirección del autor.

(10) “Ideal” de Granada, Crítica a *El payaso* firmada por “B”. Día 11 de febrero de 1956.

La frustración de los personajes, que sigue siendo más importante que las historias (si fracasa o no María o si roban a la vieja Marina para que de una vez viajen en tren), es el gran protagonista de la pieza. Angela dice que con *Tren del Sur* "seremos famosas por haber sido las primeras en representarla". La hermana actriz, María, señala que "los que hemos nacido con alas, no podemos volar siempre bajo el mismo cielo". Hay como una sensación de impotencia en esas pobres gentes, pequeñas, frustradas, que utilizan el teatro para conseguir la ilusión de ver el mar, realidad a la que están condenadas a no ver jamás.

El mismo tema, ampliado y con una estructuración de obra larga, es el de *El teatrillo de don Ramón* (1958). También las soluciones estéticas apenas varían. Del interior de una casa de huéspedes pasamos al desván de la casa de don Ramón, donde tiene preparado un pequeño escenario para dar representaciones benéficas. Esta insistencia en hablar de teatro de aficionados, al que poéticamente exagera en sus formas más primitivas, no deja de parecernos lógica en un autor cuya vida venía desenvolviéndose entre camerinos, telones y barras de maquillaje. Lo auténticamente testimonial de este realismo de Martín Recuerda es la crudeza con que plantea su propia situación vivencial: ese querer salir de sus personajes se traduce aquí en querer salir de su entorno provinciano, de las falsas hipocresías, del teatro hecho sólo para los amigos. Esto es lo verdaderamente importante en el momento estético del autor: con decorados de cartón-piedra acusa su propia pequeñez, sus cortas ambiciones para salir de ese ambiente. Esta frustración de don Ramón sería la que rondara al joven Martín Recuerda: ¿Se quedaría él en Granada hecho un eterno don Ramón? El mismo confiesa ese temor: "Pensaba que mi vida quedaría para siempre arrinconada en mi provincia, haciendo teatro de aficionados, sin la menor esperanza... ¡Días provincianos de infinita tristeza, de imposible comunicación" (11).

La obra, pues, vuelve a plantear el teatro dentro del teatro, como en *Las hermanas viajeras*. No se trata de una incursión en el terreno pirandelliano, sino que el autor presenta en el escenario de ficción, a unos personajes que desean triunfar, pero las limitaciones con que los muestra revelarán sus escasas posibilidades de éxito. Las implicaciones son muy diferentes de las de quien escribió *Seis personajes en busca de autor*. Don Ramón representará el *Milagro de Teófilo*, de Berceo, porque, como dice Monleón, es "vehículo adecuado para componer la imagen de la ingenuidad, de la sensibilidad desoída". Marquerie señalaba, en su crítica de A.B.C. tras el estreno, que a los espectadores produjo el mismo cansancio que

(11) "Pequeñas memorias", por José Martín Recuerda, en "José Martín Recuerda, pág. 54.

a los fingidos del drama, circunstancia que revela hasta qué punto el autor se vuelca en la descripción e intensidad de su mundo lírico.

Los personajes de Martín Recuerda, como esperpentos en edad lactante, no parecen ser conscientes de la situación en que se encuentran. A don Ramón no le duele el fracaso sino la mentira en que vive.

“DON RAMON.—...Me pregunto... Me he estado preguntando, ahí dentro, mientras vosotros trabajáis, quitáis esto, que ¿qué mal hemos hecho a quien sea para este engaño?, que ¿por qué han querido engañarnos? Os juro que era verdad que el reverendísimo venía. Purita no engaña nunca; pero yo no dejaré mi teatrillo, a pesar de todo, porque dejarlo sería casi morir. Una muerte en vida, muy lenta. Y yo no quiero morir en vida. También me pregunto que por qué se irían, y si se fueron engañándome, les agradezco el engaño, y si vinieron con burla, les agradezco las burlas... Nuestras funciones deben continuar, porque no hay felicidad comparable a la que estas funciones nos da. No me importa la burla ni el fracaso; lo que me importa es seguir.” (12)

Ni la ausencia del reverendísimo mitigará la ilusión de don Ramón, una ilusión corta, de hombre pequeño, fácil de contentar y engañar. Sólo que ni siquiera al final queda contestada la pregunta de si, en efecto, es fácil de engañar o es feliz dejándose engañar.

El autor es consciente de que este teatro encierra grandes limitaciones, que el público que se asoma a los escenarios en los años 60 no se conforma con ver pequeños personajes, rotos y desengañados. Justifica la obra al hablar de su línea fuerte, realista, “la cual dejé en el bache en que escribí *El teatrillo de don Ramón* por no saber cómo escribir para estrenar” (13). Nosotros entendemos que la obra es sumamente importante en aquel momento de su autor, y que encierra sus páginas más llenas de poesía de la mejor ley. Qué duda cabe que la crítica influye a Martín Recuerda, y, así, se deja llevar de la consideración que ha merecido *El teatrillo*... En general, se habló más de valores literarios que teatrales. Y, sobre todo Monleón, cita la pieza como división de dos etapas en el autor, la primera de las cuales se caracteriza por dar una visión de Martín Recuerda “gimiente, rebelde en sus ideas, pero agónico en su sensibilidad... él muere un poco junto a sus personajes” (14). Así, es lógico que el autor diga: “De este estreno tuve una gran lección: que hay que dar la cara en el teatro sublevando los ánimos y luchando, frente a

(12) *El teatrillo de don Ramón*, (Taurus), pág. 120. Estrenada en el T. Nacional Español (Madrid), 1959; dirección: José Tamayo.

(13) “Desahogo sobre algo de mí y de las salvajes”, por José Martín Recuerda, en *Primer Acto*, n.º 48, dic. 1963, pág. 26.

(14) Cita anterior de Monleón en “Martín Recuerda o la otra Andalucía”, pág. 11; la cita posterior es de Martín Recuerda en “Pequeñas memorias”, pág. 55.

frente, con el público. Me prometí que mis personajes se rebelarían siempre, que exaltarían siempre las conciencias, que gritarían, que no se dejarían hundir en ningún momento, porque al español había que darle eso: lucha, pasión, acción, rebelión, consuelo, cariño y, sobre todo, "un no morirse entre nuestras propias miserias". Es la mejor manera de hacerlo despertar del aparente letargo: "...sabiendo que estamos deseando gritar, que vivimos, que acechamos, que esperamos, que no morimos."

Si bien Recuerda dejará parte de su bagaje sentimental tras *El teatrino...*, no nos parece rotunda la división anteriormente citada de su obra. Tan sólo dos años después de escribir *El teatrino...* hace otra obra de fracasados, de motivos pasionales y de influencia de la post-guerra: *Como las secas cañas del camino* (1960). Los tipos siguen estando en Andalucía, pero no en la folklorista de los Quintero sino en la de Lorca, en la de *La llanura*. Julita Torres, una maestra entrada en años que se enamora de un alumno con aspiraciones a torero, es una solterona con reminiscencias de "Doña Rosita". Por la valentía de su amor termina por abandonar el pueblo a pedradas de los vecinos. Nuevamente el tema está tomado de la "realidad misma". Y con él, el paralelismo con la estética que venimos conociendo. Aquél lo encontró "en uno de aquellos veranos que yo me iba a los pueblos de la costa granadina para poder desahogarme y vivir..." (15), dice el autor. Le contaron entonces la historia de la maestra enamorada casi en la vejez, quedándose ciega, de un tal "el Pistolas", que fuera su alumno. Señala también Martín Recuerda que fue su intención tratar en la obra de las dos Españas (Julita, la tradicional; Juan el Maletilla, la de la libertad), y cómo éstas "se llegan a unir por amor. Un amor a destiempo. Un amor, tal vez frustrado, pero ambos se quieren. Julia lo sabe mejor que Juan. Juan lo descubre al final de la obra" (16).

Se ha señalado también, a propósito de esta pieza, la incorporación de elementos novedosos en el teatro de Martín Recuerda. Hay un coro de beatas, caracterizadas como "esperpénticas" por Monleón, que son maltratadas por el autor "emborrachándolas" y "no pidiéndolas que se corrijan... sino pidiéndoles que se pudran y acaben de una vez" (17). Julio C. Acerete también insiste en la idea de esperpentizar a través de la realidad española un pequeño drama humano (18). Parece, pues, como si

(15) "Como las secas cañas del camino", por José Martín Recuerda, art. publ. en *Yorick*, n.º 17-18, extraordinario verano 1966, pág. 17.

(16) "Creación, arranque...", conf. cit. pág. 10.

(17) "Martín Recuerda o la otra Andalucía", art. cit. pág. 17.

(18) Las citas anteriores son de "Desahogo sobre algo de mí...", art. cit. pág. 26-28.

dentro de su estética *realista*, el lirismo fuera dejando paso al esperpento, siempre en pequeñas dosis, pero, en definitiva, valorando ya una idea de deformación.

Y ninguna obra para continuar estos principios distorsionantes como la siguiente, *Las salvajes en Puente San Gil* (1961), en donde la acción da pie a uno de los alegatos más fuertes contra el falso puritanismo, contra el fariseísmo tan arraigado en nuestros pueblos. Nuevamente la idea del autor, de “recoger los temas y tipos de mi teatro de los pueblos de España, sin que estos temas y tipos tuvieran el menor resquicio o sabor extranjero”, se da en esta comedia. Cuenta el autor en “Desahogo sobre algo de mí y de las *salvajes*”, que la obra la escribió en un chambaio de Torrenueva (Granada). “Nacía —escribió a Vaquero Cid— para ser condenada”. “Me di cuenta entonces, o mejor, afirmé que mi forma de ser, mi temperamento verdad, estaba allí, en *Las salvajes*. Este teatro español, realista, pasional, aguafuerte, nervioso, ciego...”. Es aquí cuando rechaza el *El teatrito...*, viendo que el teatro que perseguirá será vivo, tomado directamente de cuanto le rodea, y no el acobardado de sus obras anteriores. Sobre el tema dice: “Lo cacé desde hacía unos ocho o diez años, durante mis correrías al frente del teatro universitario por pueblos y ciudades de España... En muchísimos... se puede observar cómo los señoritos y degenerados esperan en la puerta de los teatros a las coristas que actuaron en cualquier compañía de revistas.” (19)

Pese a que el autor parece insistir en unos postulados casi naturalistas, en la pieza se dan con incontenible fuerza elementos que la acercan, según recientes juicios del autor, a “lo solanesco y goyesco en lo referente al chafarrinón tragicómico” (20). Vuelve de nuevo al coro de beatas de *Las cañas...*, esta vez a través de “las señoras del pueblo” que no pueden consentir la presencia de *las salvajes* para que después se vayan con sus maridos, que no ven en la compañía de revistas al uso más que una excusa para ejercer “la prostitución secreta”. Y la escasez de acotaciones, por otro lado, da también que pensar en una libertad para su montaje por parte de los directores. Con todo, tanto en la puesta en escena de Luis Escobar con motivo de su estreno, como en la de Antonio Díaz Zamora (21), decorados y vestuario no se apartan de un escenario viejo real, en donde viven unas coristas reales, que sufren un drama real. Esto nos lleva a considerar los muchos elementos realistas que conforman el espectáculo, casi todos evolucionados hacia un estado de histeria de

(19) Las citas anteriores son de “Desahogo sobre algo de mí...”, art. cit. pág. 26-28.

(20) “Creación, arranque...”, conf. cit. pág. 12.

(21) *Las salvajes en Puente San Gil*, por la Compañía Quart 23 de Valencia, puesta en escena de Antonio Díaz Merat, escenografía de Joaquín Michavila, vestuario de Carlos Morel, en Teatro Valencia, estreno el 6 de junio de 1972.

gran calidad dramática, pero dentro de los cauces estéticos siempre utilizados por el autor.

Observemos esa lúcida simbiosis realidad-paroxismo, en una escena de fuerza incontenible: el final de la Primera Parte. Es la llegada al teatro del Arcipreste para intentar suspender las representaciones:

"(EL ARCIPRESTE abre el portón de par en par y sube el escenario en silencio. Nadie se ve por la calle.)

LA MAGDALENA.—Asunción, ponte el vestido, que hay un cura en la puerta. (Griterío de todas.) (Silencio.)

EL ARCIPRESTE.—Edelmiro Clemente, he venido a hablar contigo.

DON EDELMIRO.—Palmira Imperio, dueña de la compañía.

EL ARCIPRESTE.—Señora... Edelmiro Clemente, he querido evitar complicaciones, por eso vengo a hablar contigo.

... ..

Tú sabías de los escándalos de estas mujeres por todos los pueblos donde van, y sabiendo con certeza a lo que te exponías, las has contratado y anunciado bochornosamente con esa insinuante y obscena propaganda por pueblos cercanos... ¿Qué quieres, Edelmiro, que llegue la noche y la calle se llene de hombres para esperarlas? ¿Que sea la gente de nuestro pueblo otra víctima más de estas mujeres?

LA DIVINA.—¡Esc es cuenta de cada una!

LA MAGDALENA —¡Es algo que nadie puede meterse en ello!

PALMIRA.—¡Callad vosotras! Padre, por el proceder de una no se puede culpar a las otras. Una no es maestra de escuela para controlar los actos de las demás.

ARCIPRESTE.—No le he preguntado, señora. Velo por el alma de mis feligreses y estoy dispuesto a defenderla.

LA MAGDALENA.—No estará usted seguro de ellos.

EL ARCIPRESTE.—Muy seguro.

LA MAGDALENA.—Entonces no lo comprendemos.

PALMIRA.—No quisiéramos decirle que su misión en este teatro nos parece disparatada.

LA MAGDALENA.—¡Absurda!

LA ASUNCION.—¿Quién cree que somos?

... ..

La tensión estalla con la intervención de Rosita, guardarropía del mismo teatro, que no puede evitar su entrada para añadir algo sobre "los pecados de sus feligreses":

... ..

EL ARCIPRESTE.—¡Estás endemoniada, Rosita!

ROSITA.—¡Los muchachos se van a Málaga y a Córdoba en busca de mujeres!

EL ARCIPRESTE.—¡Que Dios te perdone, Rosita!

ROSITA.—¡Todo se pudre! ¡Vas predicando la moral cuando hay más ansia de verse a escondidas! ¡Los mozos se buscan en los pajares, y aquí, en los telares, hemos venido muchas veces a besar-nos! (*Corre a los telares.*)

EL ARCIPRESTE.—Rosita, ¡has necesitado subirte a los telares para decir todo eso porque no te atreves a decirlo frente a frente!

ROSITA.—¡Me han besado en la puerta de tu iglesia! ¡Y se han revolcado conmigo en el suelo!

EL ARCIPRESTE.—¡Mirad sus ojos! ¡Mirad sus labios! ¡Mirad, mirad!

TERESITA.—¡Se ha vuelto loca!

LA ASUNCION.—¡La guardarropía se ha vuelto loca!

LA DIVINA.—¡Dios mío!

DON EDELMIRO.—¡Corred por ella!

DON FELIPE.—¡Subamos que puede tirarse!

PALMIRA.—¡Que se tira!

EL ARCIPRESTE.—Rosita, ¡baja aquí!

ROSITA.—(*Corriendo y gritando por los telares.*) ¡Me han besado! ¡Me han besado!

LA DIVINA.—¡Socorro, que se tira!

TODOS.—¡Cogedla! ¡Cogedla! ¡Cogedla!” (22).

Las salvajes va a ser el primer toque de atención de un teatro de histerias, de gritos, de masas de gentes que reaccionan con furia frente a cualquier acto que consideran injusto. Veamos lo que dice Ruiz Ramón al respecto: “La obra toda, desde la primera a la última escena, es un gran grito de protesta, uno de los más estentóreos lanzados en los escenarios españoles de este último cuarto de siglo. Grito de protesta contra el populacho, contra la burguesía, contra la Iglesia española, contra los ricos, contra la autoridad, contra toda una sociedad nacional enajenada, embrutecida, reprimida, discriminada”. (23). Martín Recuerda pasa con esta obra de manejar pocos personajes a utilizar largo número de ellos. No sólo saldrán a escena los protagonistas o personajes “de nombre”, sino masas: borrachos y hombres que aporrean la puerta del teatro, las señoras del pueblo, los policías, etc. Y esos coros son los que manifiestan con mayor contundencia sus rebeldías.

También *Las salvajes* alcanza determinadas significaciones estéticas por el manejo del tema sexual. Es algo que se fue metiendo delicadamente en el teatro de Recuerda (sobre todo desde *Como las secas cañas...*), y que aquí se muestra ya en toda su crudeza. El enfrentamiento sociedad-salvajes se produce en tanto éstas son índice de la represión sexual de un pueblo inculto, que se solaza con los carteles y fotos de “la revista”.

(22) *Las salvajes en Puente San Gil*, en “José Martín Recuerda”, pág. 147. Estrenada por la Compañía de Luis Escobar, T. Eslava (Madrid); en 1963, dirección de Luis Escobar.

(23) “Historia del teatro español. Siglo XX”, Ob. cit. pág. 484.

Esto parece molestar incluso a las propias protagonistas. Sale así un teatro de profundo erotismo, aunque, como bien dice Monleón, el autor "no muestra jamás a la pareja, el amor satisfecho y cabal" (24). Se dan así ciertas notas también cultivadas por otros compañeros de grupo. Por ejemplo, el machismo, producto de una sexualidad no bien contenida. También, el falso puritanismo de "las señoras del pueblo", transparentándose el de las protagonistas de *Un hombre duerme*, de Rodríguez Buded, que dan caridad archivable al necesitado, o al de *Las viejas difíciles*, de Muñiz, que tampoco toleran salirse de lo establecido. Recuerda maneja, pues, con gran habilidad, muchos prejuicios enquistados en nuestra tradicional manera de ser, que tienden a derrumbarse precisamente desde los años en que el grupo del 60 empieza a manifestarse. Pese a que la actualidad de esta temática vaya en sentido decreciente, las obras quedarán como terrible testimonio de una España negra, que chirría a cada piedra de su ética, que se derrumba, que puede convertirse en uno de los últimos monumentos de la charanga y pandereta.

La crítica ha visto una tonalidad esperpéntica, que a nuestro juicio, no alcanza. Martín Recuerda nunca trata de deformar la realidad de sus *salvajes* sino subrayar cómo algo tan natural como es la llegada de una compañía a un pueblo puede originar una auténtica tragedia por la profunda intolerancia de nuestras gentes. Eso sí, los rasgos los lleva a zonas demenciales, pero siempre con un convencimiento por parte de sus personajes, siendo éstos siempre conscientes de sus posiciones, no absurdas, sino groseras. García Pavón y Sergio Nieva hablaban en sus críticas de "farsa esperpéntica", términos que hasta cierto punto son incompatibles. Laín Entralgo la llama "crudo y estentóreo esperpento escenificado". No negamos las posibilidades de montaje en esta línea, pero sí creemos que el autor llevaba entonces una trayectoria de profundización en el realismo que comenzaba a darle espléndidos resultados.

Por otra parte, hay un factor que invalida la obra para el esperpento; y es su carestía de humor. El esperpento, en su deformante crueldad, dispone de un sentido del humor ingenioso y demoledor que lo caracteriza. Si bien el esperpento da posibilidad al llanto —por significar el estado emocional de la tristeza— siempre se da contraponiéndolo a la risa, resultado del contraste grotesco de la realidad. Martín Recuerda no dispone de ese sentido del humor, y, así, sus personajes más logrados son melancólicos, en su primera etapa, y "airados", en la segunda.

Con su siguiente obra, *El Cristo* (1964), consigue Martín Recuerda otra nueva incursión en ese ambiente histórico-demencial que hemos visto

(24) "Martín Recuerda o la otra Andalucía", art. cit. pág. 20.

en *Las salvajes*, quizá porque el punto de partida es también real, vivo. El tema se lo contaron en una taberna. Las buenas costumbres de Puente San Gil habían abortado la posibilidad de que unas personas, las chicas de la revista, realizaran su profesión. Otra vez son “las buenas costumbres” y la “decencia” las que protagonizan esta nueva obra. Pero el autor va más lejos. Antes se trataba en definitiva de un espectáculo, un entretenimiento como la revista, el motivo de la discordia. Ahora es la procesión del Cristo. Las fiestas en donde el Cristo es paseado por el pueblo deben sostenerse, parecen decir los prohombres de la localidad, porque suponen una fuente de ingresos muy apetecible. Aunque la fiesta conlleve prostitución y robo, no importa “si el Cristo lo pide”. Unos espectáculos son los que motivan, pues, *Las salvajes* y *El Cristo*; profano uno, religioso (?) otro. A partir de este esquema, las obras se desarrollarán. Incluso a nivel estético, todo cuanto hemos dicho de la primera sirve para ésta, como veremos a continuación.

Para mayor similitud de tratamiento, la Iglesia funciona de nuevo como posible remedio de estas intolerancias. El arcipreste es casi ahogado por las furias que unos personajes como *las salvajes* sacan a relucir ante el cerco que sufren; el cura de *El Cristo*, verdadero héroe del drama, es abandonado por ser él quien impide la salida de la procesión de manera tan fetichista y folklórica como la plantea el pueblo. Es curioso el papel que la Iglesia tiene para Martín Recuerda en estos dramas. Ante la injusticia dominante, ¿podría haber sido ella quien solucionara determinados problemas sociales? La contestación se intuye afirmativa, pero por la solución que en la obra se da (Roma se pone al lado del padre Juan), la crítica contra el caciquismo cobra enorme importancia con la escena de las sarcásticas felicitaciones de los miembros del Ayuntamiento al cura. Ha vencido, sí, pero el pueblo perderá toda confianza en su cura. Los niños se bautizarán en otras ciudades. Al final, el padre Juan va a empezar una misa... en la que nadie está. Estos aspectos críticos delatan la personalidad de un autor con profundas convicciones religiosas, pero con unos mayores deseos de fustigar a su sociedad. También es desgracia, parece decir la obra, que un problema de intolerancias acabe con la fe de un pueblo, lo que dicho de otra manera supone cómo el autor señala la enorme debilidad de las creencias religiosas de un pueblo que personifica su ideal en la figura de un hombre; si éste falla, falla también su religión.

Un planteamiento interesante para un problema común de la España de la postguerra: la religión como amparo de toda clase de vicios de una sociedad. Frente a ella, el recto juicio de quien se revela ante la injusticia. La figura del padre Juan la trata Martín Recuerda como la de un revo-

lucionario, no por sacerdote, sino por oponente a una ideología reaccionaria.

En relación con *Las salvajes*, el manejo de la palabra alcanza niveles superiores. A la espontaneidad limpia se une una cadencia sintáctica que recuerda de nuevo al mejor Lorca.

“ROSA.—¡Miradlos!
 MARIA.—¿De dónde serán?
 ROSA.—No sé. Tal vez cordobeses.
 JUANA.—¡Qué guapos son!
 ROSA.—Nunca vi forasteros tan guapos.
 AMELIA.—Mirad aquél: el que se quita el polvo de los pantalones.
 ROSA.—Guapísimo.
 MARIA.—Dejadme ver.
 JUANA.—Fijaos: bajan más. ¡De esos pueblos de Córdoba...!
 ROSA.—¿Dónde se hospedarán? Todo lleno. Hasta los corrales alquilados.
 AMELIA.—No dormirán. Pasarán la noche en los bailes.
 MARIA.—Luego los veremos borrachos por las carreteras.
 AMELIA.—Lo que me gustaría ir cogida de la cintura de uno, borracho, por una carretera...
 JUANA.—¡Qué pena que mañana no los volvamos a ver...!
 ROSA.—Lo que me gustaría acariciar a uno esta noche, junto a las tapias, sin que me diga su nombre..., ¡y luego no volvernos a ver!”
 (25)

Otro aspecto estilístico, ya estudiado también en la obra anterior, es la valoración de la violencia. Los niveles de histeria parecen sobrepasar los de *Las salvajes*. Los del pueblo no obedecen a instintos individualistas, son todos quienes sacan al Cristo, todos quienes desean pegar al cura, todos los que dejan de ir a la iglesia. Pocas escenas tienen la fuerza dramática del final de la Primera Parte de *El Cristo*, pocas tienen un sentido tan alto de violencia. Tras una plática improvisada del padre Juan a los enloquecidos que quieren descolgar el Cristo para sacarlo en procesión, en donde les dice entre otras cosas, que “dar limosnas como las dais no es religión”, o “¡cuántos ladrones robando a costa del Cristo!”, las gentes responden así:

“UNA MUJER.—¡Mirad! ¡Está llorando el Cristo! ¡Mirad sus lágrimas! ¡Lo veo con mis propios ojos!
 (Criterio y agitación de histeria colectiva).
 ROSALIA.—¡Subid por Él!
 JUAN EL BANDERAS.—¡Ea, a alcanzarlo! ¡Las cuerdas! ¡Los clavos!
 PADRE JUAN.—(Interponiéndose con el dominio de un animal en lidia.) ¡Quietos! (Saca una navaja de entre su sotana.) ¡No lo vereis más llorar! (Sube, rápido, hacia el Cristo.)
 ¡Los martillos!

JUAN EL BANDERAS.—¡Cobardes! ¡Hacia él!
 (IGNACIO y los suyos cierran el paso a la gente con enorme valentía)
 ROSALIA.—(A gritos.) ¡Parálizale los brazos, Señor!
 (El PADRE JUAN, enloquecido, jadeante, apuñala al Cristo. Griterío colectivo, en el mayor dolor. El PADRE JUAN, al ver ajironado el cuadro, cogió una cruz que llevaba colgada a su cuello.)
 PADRE JUAN.—Perdóname, Dios. Dios en mí. Dios aquí.
 (El PADRE JUAN va cayendo de rodillas, besando la cruz. Mientras la gente ruge en su dolor.)” (26)

A propósito de *El Cristo*, vemos ya con definición una idea en Martín Recuerda que tiene mucho que ver con su estética. Normalmente parece dilatar una situación que de por sí no merece más tiempo. Bien pudiera suceder que determinadas piezas requieran una menor duración, pero, en otras, lo que plantea es un *tiempo teatral* especial, que, convenientemente valorado en la representación, proporcione una riqueza estética superior. Una escena puede ser así prolongada si el espectador advierte que, en un mismo espacio de tiempo, el teatro le dice más cosas que cualquier otro medio expresivo. En el caso de *El Cristo*, nos parece que la situación peca por exceso, que son demasiadas cosas las que intentan decirse, que falta unidad, pero esto, aún siendo negativo, es de todo punto lógico en un autor tan intenso y desbordado como Martín Recuerda.

Ese “excesivismo”, podríamos decir, se advierte de forma aún más contundente en su obra posterior, *¿Quién quiere una copla del Arcipreste de Hita?* (1965). Y en ella, con el perjuicio de arrastrar consigo la unidad estructural de la pieza. Mientras que el arranque y el final son magníficos ejemplos del manejo de masas, de intervenciones felices y agradecidas, de réplicas eficaces, todo el tramo interno de la obra es repetido, siendo así todas las aventuras amorosas del Arcipreste, aunque estén dotadas, eso sí, de una fuerza lírica envidiable. Pero estamos, como en las primeras obras del autor, ante fuerzas “líricas”, no “dramáticas”, y de ahí la descompensación de la comedia.

Sin embargo, todo cuanto tiene falta de interés literario lo gana en estético. Influye de manera decisiva la figura del protagonista, el Arcipreste. El estilo vence en la batalla y Martín Recuerda se deja seducir por el juego de los contrastes de la obra del primitivo poeta español. No pocas veces se ha señalado el de Hita como punto de arranque del esperpentismo español. Esto lo sabe bien Recuerda, estudiante y amante de la literatura buena parte de su vida. Y hace una pieza dramática sobre el “espíritu de aquél que se dio cuenta de que la obra literaria española tenía que ser mezcla de fuertes contrastes, y que en estos contrastes

(26) Ob. cit. pág. 205-6.

estaba su mejor acierto" (27), según testimonio del autor. "Contrastes españoles de vitalidad y religiosidad".

Vamos a destacar una escena, sin aparente importancia dentro del relato general, pero que justifica mucho la postura estética del autor. Tras la seducción de una serrana, un extraño cortejo inventa Martín Recuerda para golpear con violencia la visión del espectador:

"(Mientras huye el ARCIPRESTE, pasa por el camino una procesión de penitentes, que con serias lamentaciones llevan al ARCIPRESTE a un recogimiento espiritual, para desembocar en el arrepentimiento de sus pecados; junto a la tapia del santuario de Santa Alaria del Vado.)
UN PENITENTE.—¡Ha llegado la Cuaresma! ¡Castilla a la Penitencia!

TODOS.—(Cantando) ¡Castilla a la penitencia!

... ..

Así van hablando hasta cinco penitentes en actos de profundo recogimiento y fervor. Estas figuras patéticas mueven a hablar así al Arcipreste:

(Va pasando la procesión.)

ARCIPRESTE.—¡Ay, encuentro que acoge mi ánimo y lo libra del sobresalto! ¡Viejas paredes de Santa María del Vado! Sólo el pasar mis manos por estas paredes, dulcifica y tranquiliza. ¡Remanso de romeros cansados! Un romero más viene a Ti, a pedirte, no sin miedo de que veas sus sucias plantas, sus manos cansadas y aborrecidas, sus labios igualmente aborrecidos, y sus ojos, que esconden, con miedo, el mirar, porque no veas unas lágrimas que asoman..." (28).

Junto a la procesión de penitentes, Martín Recuerda saca a la serrana; tras el entierro de doña Garoza, los troteras, ciegos, mozos y mendigos del "alegre turgurio a las orillas del Guadalquivir", contrastes perseguidos por el autor.

A Recuerda le impresionó el "moralizar y fustigar divirtiendo" que descubrió Hita, siguió Cervantes y, piensa, puede él continuar. Un paso adelante en su estética, aunque no en su dramaturgia.

Con todo, el denominador común realista no desaparece automáticamente. Es el mismo caso que venimos advirtiendo en los sesentistas. Dentro del gran aparato expresionista de *El arcipreste*, Martín Recuerda juega las bazas realistas, aún sin sospecharlo. En el lenguaje es donde

(27) "Teatro popular", por José Martín Recuerda, en *Primer Acto*, n.º 70, 1965, pág. 17.

(28) *¿Quién quiere una copla del Arcipreste de Hita?*, en "Obras del Teatro Español" (Aguilar), Madrid, 1965. Pág. 88-9. Estrenada en el T. Nacional Español (Madrid), 1965; dirección: Adolfo Marsillach.

mejor se advierte. La predisposición hacia unas formas revividas en los clásicos (“intolegable” o “igeverente”, dicen los cruzados franceses) es mucho más fuerte que su capacidad para inventar un lenguaje menos mimético.

Mayor predisposición al realismo tiene Martín Recuerda con su siguiente obra, *El caraqueño* (1967), pieza que supone una vuelta a su primer estilo. Tras una serie de dramas de elevado número de personajes, con *El caraqueño* regresa a la obra intimista, con sólo tres actores en escena, pero que viven, gritan y se exteriorizan con la misma violencia que en las anteriores piezas del autor. En contra de su opinión, en “Manifiesto de *El caraqueño* o la deshumanización de un hombre de España”, nos parece que incide en ese mundo de rencores y nostalgias, con una forma nítidamente realista, más que las “frases granguiñolescas que algunos pueden tildar cercanas al melodrama” (29). Tampoco advertimos, en la forma, ese “tosco cartelón donde se explica el episodio de un crimen” o que en la obra “nos vemos en el espejo cóncavo” (30). Desde luego que una intención de manejar elementos grotescos sí existe, pero ni mucho menos el tema, la estructuración, la solución literaria, responden al gran guiñol o a la farsa.

El espacio donde ocurre la acción, “jardín, casi abandonado, de una casa de Andalucía la baja”, parece situarla en lugar bien verosímil. Guitarras, sillas, cancela, camastro moruno, ropas de mujer, son elementos realistas que, por otra parte, no son sustituibles por otros que no lo fueren. Pero más realistas son aún los personajes y las crudas relaciones que entre ellos se cumplen, que no son otras que las del clásico triángulo fedriano. Se puede rastrear el tono *realista* en las siguientes escenas: el Emilio rompe con los dientes las medias de la Paula, el Emilio “templa la guitarra”, la Paula “hace trizas un billete”, el Emilio “llora como un niño”, o el Padre se suicida dándose “varias puñaladas hasta caer, sangrante, de rodillas”. El realismo del diálogo es mucho más notorio:

“EL PADRE.—...¡Que viene mi nuera esta noche! Que para eso mi Emilio compró esta casa y este jardín, para casarse con ella y vivir aquí, en su tierra y con su padre. Que para eso mi Emilio gana mucho dinero. Voy a tocar con estas tapaderas de cacerolas, de alegría...” (31).

“EL EMILIO.—(*Mascullante.*) Escúchame bien: cuando llegue, me dejarás solo con ella.

(29) “Manifiesto del *caraqueño* o la deshumanización de un hombre de España”, por José Martín Recuerda, en *Primer Acto*, n.º 107, abril 1969, pág. 32-34.

(30) *Ídem.*, pág. 34.

(31) *El caraqueño*, publ. en *Primer Acto* n.º 107 cit. pág. 37. Estrenada en el T. Alexis (Barcelona), 1968; dirección del autor.

EL PADRE.—No te dejaré.

EL EMILIO.—Entonces te diré delante de ella que pretendes que te ampare a la vejez. Ese es un pecado más de este país: no te alcanzará el retiro para vivir y quieres que el Emilio te mantenga." (32)

"LA PAULA.—Todo ocurrió esta mañana. El llegó de tomar la Comunión! Al cabo de un año me dice que se arrepintió de tenerme a su lado. Y que está sufriendo todos los días por tenerme. Me dio el billete de la Renfe y adiós. Pero, ¡mira lo que yo hago con el billete de la Renfe...!" (33)

Más que salir del *realismo*, hablaríamos de esa profundidad que adquiere aquél en las obras de Martín Recuerda, ese desquiciamiento que las hace modélicas en la consideración de unos personajes y ambientes de un celtiberismo atroz. Aquí es donde tiene sentido la obra, y donde las inclinaciones a lo grotesco cobran carta de naturaleza. Esta descripción de El Emilio de su padre puede ser un ejemplo:

"EL EMILIO.—...¿Sabe usted, señora, que el día que se casaron, los amigos de él fueron a tirarle alpiste en vez de arroz? El iba con el único traje que tenía puesto todo el año. Un traje raído, con coderas. No ganaba para comprarse otro. Su sueldo fue siempre el mismo. No subió, en toda su vida, en el escalafón. Se equivocaba en todo y lo tenían en la oficina por su buena voluntad. Mire el traje que tiene puesto. Las mangas las tiene largas y a la bragueta le faltan botones. Fíjese en el pelo por detrás. No se peló y tiene coleta. Le hace falta la nariz de un tonto de circo para serlo completo. Si le viera bailar con ese traje ancho, tocando las tapaderas, es un espectáculo de circo. ¿Sabe usted, señorita, que la primera pelea de casados la tuvieron porque él quería leer una novela la noche de bodas?" (34).

En la crueldad celtibérica que relata Martín Recuerda, advertimos algunas influencias, quizá, del teatro pánico, por entonces en auge. Por ejemplo:

"EL EMILIO.—Es una moda deseada por algunas mujeres. Desean que se acuesten con ellas cogiendo un pato de la misma manera que tengo cogida esta navaja. Entonces ella coge al mismo tiempo una navaja. En el momento de mayor goce le cortan el pescuezo al pato. La sangre resbala por nuestros cuerpos, y entonces nos besamos." (35)

(32) Ob. cit. pág. 41.

(33) Ob. cit. pág. 42.

(34) Ob. cit. pág. 44.

(35) Ob. cit. pág. 49.

Pero, en definitiva, *El caraqueño*, es un drama que insiste de nuevo en la pertinaz idea de estar alejado de cualquier forma extranjerizante. El problema, aquí, es que tampoco hay innovación en la investigación de la línea española con relación a anteriores obras del autor, cuestión que, junto al menosprecio que hace de la incorporación a nuestros teatros de un Weiss, Brecht o Piscator (36), dan a este momento cierto matiz regresivo.

Parece lógico pensar que el autor, tras *El caraqueño*, estudiara muy rigurosamente el camino estético a seguir. Tres años tarda en hacer *Las arrecogías del beatorio de Santa María Egipciaca* (1970), pero bien puede dar ese tiempo por ganado al lograr, con tal obra, la estabilización de la estética que más le va al autor, el realismo expresivo, pero con la ventaja de ofrecer un texto abierto a los más modernos medios teatrales, es decir, con la posibilidad de ir siempre más allá del realismo.

Evidentemente, el acierto mayor de la dramaturgia de Martín Recuerda está en la permeabilidad plástica que logra al fundir escenario y sala en esta obra. Las incorporaciones que pudo imaginar, tras poder ver los más célebres estrenos americanos, rebasan las primitivas posibilidades merced a la fuerza arrolladora de estas "arrecogías". "Arrecogías", mezcla de presas políticas y morales en tiempo de Fernando VII, que son parientes cercanísimas de "las salvajes" que un día escandalizaron al pudoroso pueblo de Puente San Gil. Sólo que una de aquéllas, una "arrecogía" llamada Mariana de Pineda, se da en un gran carácter. Como hace poco lo fue La Paula de *El caraqueño*. Martín Recuerda, como su paisano Lorca, es creador de buenos caracteres femeninos. A través de la óptica de la mujer se plantean los mejores dramas de Recuerda: *La Madre de La llanura*, todas las *hermanas viajeras*, *Julita la maestra de Como las secas cañas...*, las *salvajes*, la citada Paula, y, ahora, Mariana de Pineda.

Con *Las arrecogías* el estudio estético de la obra de Martín Recuerda debe hacerse a partir de la violencia. No cabe ya hablar de realismo o esperpentismo. Ni lo uno ni lo otro, añadiríamos. Sobre una apoyatura realista es, sin duda, la obra más dispuesta a saltarse todas las reglas de la escena. Músicos que van de allí para acá interpretando canciones, costureras que bailan, prostitutas encarceladas, monjas que hacen crueles castigos a sus presas. Al tiempo, cantidad de indicaciones sobre la presencia de los personajes:

"LOLILLA LA DEL REALEJO y las cinco costureras, muchachas de unos dieciocho o veinte años, vestidas de manolas señoronas, disfraz

(36) En "Manifiesto de *caraqueño*...", art. cit. pág. 34, se dice textualmente: "Hay que dejarse de Piscator, de Pinter, de Weiss, de Brecht, del Living Theater y lanzarse como fieras a la búsqueda de nuestras estructuras dramáticas..."

burlesco para ellas, con pelucones de estilo francés, pintarrajeadas y grotescas." (37)

"Cogida a los hierros de los enrejados vemos a PAULA "LA MILITARA" con el vestido casi destrozado y harapiiento, con los pechos medio desnudos, con las piernas arañadas, encrespados los cabellos, 'a cara sudorosa y gesto de cansancio. Mira hacia abajo, hacia el patio. Paseándose nerviosa está ROSA "LA DEL POLICIA", como endemoniada, harapienta, semidesnuda, con cadenas y argollas entre los huesos de las muñecas. Detrás vemos a ANICETA "LA MADRID", sentada en un jergón, peinándose y quitándose piojos, con un jarro de agua al lado y un lebrillo." (38)

"PEDROSA alcalde del crimen de la Real Chancillería de Granada... llega acompañado del escribano de la Real Chancillería, de padres franciscanos, con largas barbas y caras sombrías, de un piquete de guardia de la infantería española, y de la Reverenda Madre..." (39)

"Antes de terminar el baile, vemos entrar por el patio de butacas a unos títeres harapastrosos, uno tuerto, otro con un muñón al aire, otro con una muleta dando cojeadas, y una calaña de gente semejante que les acompaña. Al frente viene una mujer, despeinada, como una leona, haciendo señales. Como si estuviera muda y tocando un pandero. Otros tiran de un carromato y antes de subir las cuestas..." (40)

Se habla también de "provocar al público", en una escena en la que la música vuelve a tener la emoción de comunicarse de forma inmediata con el público:

"MARIANA DE PINEDA.—Las pisás de los caballos,
ya se escuchan por la sierra.
(Todos los actores, los de fuera del escenario y dentro, cantando todos:)
Con el vito, vito, vienen
vienen pisando la tierra.
MARIANA DE PINEDA.—Madre mía, qué caballos,
qué pisadas, con qué fuerza,
qué herraduras les pusieron.
Vienen pidiendo la guerra.
TODOS.—¡Vienen pidiendo la guerra!..." (41)

O una entrada de la policía por el patio de butacas:

(37) *Las arrecogías del beaterio de Santa María Egipciaca*, en *Primer Acto*, n.º 169, junio, 1974, pág. 17. Estrenada por la Compañía Adriá Gual, en 1977, T. de la Comedia (Madrid); dirección: Adolfo Marsillach.

(38) Ob. cit. pág. 19.

(39) Ob. cit. pág. 31.

(40) Ob. cit. pág. 39.

(41) Ob. cit. pág. 37.

“(Piterío por todo el teatro. La policía entra por el patio de butacas. La luz de la sala se enciende. Los títeres se enfrentan a la policía, sacando cuchillos y pistolas. La gente, escondida entre las ventanas y balcones de las casas, encañonan con fusiles a la policía...)” (42)

Las aportaciones a una estética que intenta salir del realismo no son sólo las señaladas. La rapidez con que hay que hacer los cambios escénicos inducen a pensar en una decoración sumamente expresiva, nunca fotográfica. Hay, asimismo, un tímido empleo de carteles que terminan las acciones de las dos partes:

“*Ha terminado la Primera Parte de esta historia*”, y
 “*Esta historia ha terminado*”.

Con *Las arrecogías* está claro que Martín Recuerda persigue su más ambiciosa obra. Al incorporar toda una serie de hallazgos que ha ido estudiando consigue un espectáculo cercano al teatro total. Interpretación apasionada, clima de opresión vencida por los gritos y canciones, música, ingredientes que hacen rodear la obra, a priori, de un gran atractivo.

Frente a estas abundancias estéticas, todas ellas bien expuestas por Martín Recuerda, éste vuelve a ser el autor excesivo que, desde *El Cristo*, podemos considerar. Así, todo lo que de novedoso y agradecido tiene la primera entrada de Lolilla la del Realejo y sus costureras (1.^a Parte) es repetitivo en las dos de la 2.^a Parte. El esquema de entradas en la obra es así:

- 1.^a PARTE:
 - Músicos. Lolilla. Costureras.
 - Arrecogías.
- 2.^a PARTE:
 - Músicos. Lolilla. Costureras. (Títeres)
 - Arrecogías.
 - Músicos. Lolilla. Costureras.
 - Arrecogías.
 - Músicos. Lolilla Costureras.

Los “músicos, Lolilla y costurera” conllevan un espacio escénico “fuera del convento”, mientras que las “arrecogías” es “dentro”. Quiere esto decir que si a la fuerza de las situaciones, a la energía de los caracteres, se le acompañara un juego de relaciones entre grupos (nunca hablan los de una serie con los otros) o, por lo menos, de la sorpresa de una intervención ingeniosa que sirviera de nexo de unión entre los distintos espacios escénicos, la efectividad total del texto subiría enormemente.

(42) Ob. cit. pág. 42.

No debemos acabar la consideración de esta pieza sin señalar el significativo momento en que Mariana de Pineda se dirige a su amante, Casimiro Brodett, con el que no quiso casarse porque hubiera supuesto la renuncia de los ideales liberales del capitán por caprichoso deseo real. Brodett aparece en escena herido, con la lengua quemada, y sin poder hablar. Es ella quien se manifiesta, quien lanza el esquema liberal, como si fuese un deseo del autor el que éste sea dicho en boca de mujer. Sus palabras:

"¿Qué esperan que pueda hacer por tí?... Y beso tu uniforme que huele a tierra, a tu sudor, a tu sangre, a tu cuerpo. Huele a tí, mi amor... Pobre manos atadas y sin defensa. Manos que fueron mías... ¿Sabes qué hizo después en Granada, aquella Mariana Pineda, ramera que llegó de Burgos? ¿Sabes qué hizo? Me refugié en la mayor soledad, para sentir el mayor de los consuelos, salvando a los demás... Y abrí los salones de mi casa para dar grandes fiestas a los políticos de Granada. Y después de aquellas fiestas, abría las puertas de mi dormitorio a los políticos y a la nobleza, para traicionarlos... Mírame aquí, suplicándote, necesito el último beso tuyo, aunque tus labios se dañen, aunque me mientas al besarme, pero no me dejes en este desamparo, que entonces, Mariana de Pineda, se arrepentirá de todo lo que hizo en su vida, y despertará, al fin, a una realidad cruel: la realidad de saber que todas nuestras luchas y que todos nuestros esfuerzos son inútiles..." (43)

suenan frías, apasionadas, rotundas, plenas de convicción; y la expresión pasa de una valentía sin límites a la angustia de verse separada de su amante y de sus compañeras:

"Un piquete de soldados se lleva a CASIMIRO BRODETT. Otro piquete se lleva a MARIANA. MARIANA grita llamando a CASIMIRO. CASIMIRO lucha, entre el piquete, por acudir a MARIANA..."

También la siguiente obra de Martín Recuerda participa de idéntico perfil expresivo. *El engaño* (1972) es otro poderoso texto, amplio, excesivo a veces, lleno de fuerza y vida. Posiblemente, ante las dificultades para estrenar, vuelve el autor a dar con más fiereza la tesitura de espectáculo difícil, de muchos personajes y complicada escenografía. Pero, por contra, el nivel estético se sigue beneficiando de ello, porque las incorporaciones se suceden, y el juego imaginativo del autor nunca se limita ante representar o no su pieza dramática. Por eso, siguen vivas aquellas palabras que dijera hace años: "los dramaturgos de mi generación tenemos que resignarnos al juego de las empresas y tragarnos,

(43) Ob. cit. pág. 54-55-56-57.

con enorme paciencia, todo lo que los demás quieran entorpecer y retrasar nuestro destino" (44).

San Juan de Dios, fundador de la orden hospitalaria, *el engaño*, es un nuevo héroe a la fuerza de Martín Recuerda. Es su último revolucionario. Desde las criaturas de difícil rebelión (el Payaso, las hermanas viajeras, don Ramón, Julita la maestra) pasamos hace tiempo a los personajes "airados": las salvajes, el padre Juan, el Arcipreste, la Paula, Mariana de Pineda y Juan de Dios. Un Juan que tiene, a favor de los demás héroes, que lo es a su pesar. La idea de heroicidad que tiene no rebasa la de conseguir, con gran dosis de humildad, un lugar que sirva de refugio al soldado herido y enfermo de las inútiles guerras que mantiene el Emperador, a la mujer obligada a la prostitución para ganar un mendrugo, a los pobres y miserables hambrientos que forman un patético panorama de fondo. Junto a Juan, otro grupo de airados le ayudan a tan insólita empresa: Antón Martín, Pedro Velasco y las mujeres: Angustias "La Pinzona", Remedios "La de la Cosa" y Trinidad "La Dominicana". Son éstos unos cómicos que van recorriendo el país, y que al llegar a Granada y enfrentarse a Juan, contumaz fustigador del esplendor de la Iglesia, quedan prendados de su personalidad y, cada uno por diferentes motivos, le ayudarán en su empeño.

Hay una nueva aportación estética en esta obra, y es el tratamiento de finales y principios de escena, con unos coros que cantan Salmos de David, Lamentaciones de Jeremías, trozos de *El Cantar de los Cantares* de Salomón, piezas que proporcionan un especial sentido místico al espectáculo. Los coros, además, son perfecto contrapunto de las canciones de "los del carro", canciones alegres, con fuerte sabor andaluz:

"Ay,
volandico por los aires
van dos palomas,
la una, quien tú sabes,
la otra, quien te adora.

Ay, puerto de Sevilla
y olé,
barcos de plata,
quien fuera muy juntico
y olé,
con el que canta.
Con el que canta
y olé

(44) "Pequeñas memorias", art. cit. pág. 59.

que tanto sabe,
de lo que tú y yo,
no sabe nadie." (45)

También utiliza Martín Recuerda los carteles para ir indicando los momentos de su "historia". Así leemos:

"*Las predicaciones del Beato Juan de Avila*", o
"*Primeras Fundaciones de Juan de Dios*", o
"*Segundas fundaciones de Juan de Dios*", etc.

La originalidad del tratamiento del rótulo está en que, por lo general, cuenta lo que ya ha pasado, en contra de la idea de distanciamiento brechtiano que narra lo que va a suceder.

El enfrentamiento de las fuerzas sociales se hace con perfecto equilibrio: de un lado, los pobres, con Juan a la cabeza; de otro, el poder, Emperador e Iglesia. Sucede que en ese tratar en exceso los temas, Martín Recuerda repite una y otra vez los enfrentamientos dando idénticas soluciones: la rebelión de los enfermos. Como en *Las arrecogías* la estructura de la obra se resiente, ya que muestra tres tiempos idénticos, con similares progresiones dramáticas: tiempo de reposo (canciones o salmos), tiempo de crispación (intento de seducción de Juan por la Pinzona o, en otra línea, propuesta ideológica de la Curia) y tiempo de explosión (rebelión de los enfermos). Solamente hacia el final, salpica el autor la trama con una importante escena en donde Juan visita al príncipe Felipe en Valladolid. En ella, hay otra idea sumamente aprovechable, al hablar Martín Recuerda de quien después será Felipe II: la derrota española en las guerras de religión no se dio sólo en las clases bajas sino también en las altas. El rey y sus consejeros son unos vencidos, aunque más lo es el Emperador, que viejo, cansado e incomprendido se retira a Yuste a morir.

El desbordamiento pasional, lógico como venimos diciendo en una personalidad como la de Martín Recuerda, tiene sus aspectos positivos cuando el vigor dramático cobra presencia. El primer enfrentamiento Juan-Obispos encierra una profunda nota sociológica. La aparición de la reina Juana la Loca tiene poesía y fuerza de primera categoría:

"En estos momentos entra una extraña mujer, viene vestida de negro. Trae un rico vestido, pero jironando, casi andrajoso. Unas ojeras muy marcadas. Con aire de gran señora. Quiere ocultar la cara con un hermoso manto negro, también jironado. Todos se detienen. La hermosa y ajada mujer tiene empaque de reina, suavemente se deja caer el rico manto. Vemos que arrastra tras su

(45) *El engaño*, fotocopia fechada en Torre de la Horadada (Alicante), agosto 1972, pág. 29.

espalda una hermosísima mata de pelo; y que tiene un par de claveles rojos en la cabeza. En su rostro podemos observar sufrimientos y torturas intensas y muy profundas. Habla con serenidad, suavidad y ternura. Es la reina D.^a JUANA LA LOCA.

D.^a JUANA.—¿Qué me miráis todos?

Silencio. El impresionante esperpento de mujer tiene asombrados a todos.

Vine a peinarme..." (46)

Volvemos a estar frente a un gran carácter femenino. Además que éste va a significar la posición menos realista de la obra. La Reina es quien menos contacto tiene con la realidad —o quien menos lo aparenta—, cosa que lo acerca a la concepción de esperpento. Su descripción así lo demuestra. No igualmente el resto de personajes, incluidos los enfermos, que ofrecen perfiles cargados de humanidad.

Y ningún desbordamiento es tan efectista como el final de la obra, relacionable, pero superándolo, al citado de *El Cristo*.

"Los hermanos quieren echar fuera del hospital a los acreedores que gritan "ladrón, engaño". JUAN desfallecido llama a ANTON. ANTON y la PINZONA lo cogen.

UN ACREEDOR.—; A llevarse lo que pueda cada uno!

Empiezan a desvalijar el hospital, llevándose cada uno lo que puede. Un pobre se levanta y coge a un acreedor del cuello e intenta darle un navajazo. La voz de PEDRO VELASCO lo impide. Los locos de arriba se enfurecen hasta romper barrotes y tirarlos a los acreedores. Algunos hermanos suben a detenerlos. Nada se puede impedir. Los pobres y enfermos llaman cobardes a los acreedores. JUAN ha sufrido un desfallecimiento. Los hermanos colocan a JUAN en un camastro. JUAN se recupera y en terrible lucha no quiere que se lo lleven de allí. Araña y suplica que lo dejen morir allí, diciendo: "Quiero morir con los míos." Los hermanos tienen que atar a JUAN. En estos momentos los locos se tiran por los postes del andamio. ANTON MARTIN, PEDRO VELASCO y PAOLO, cogen maromas y los amenazan, mientras enfermos y locos gritan diciendo: "Se llevan a Juan". JUAN llama a la PINZONA. La PINZONA se pone delante del camastro, con una navaja abierta, diciendo:

PINZONA.—Iré donde tú vayas. Y mataré si es preciso matar.

A JUAN lo bajan por la rampa, pasándolo por el patio de butacas. La PINZONA va delante. Toda la luz de la sala se enciende. Los locos y enfermos que pueden se escapan detrás de JUAN, llamándolo. Los hermanos luchan con ellos. Los que han podido bajar al patio de butacas, rompen banderas y estandartes, diciendo al público: "Defensas", "clamores de triunfo", "guerras santas", "Nuremberg", "guerras santas", "tomad y destruir", "nada sirvió..." (47)

(46) Ob. cit. pág. 20-21.

(47) Ob. cit. pág. 131-132.

Es aquí donde se da en toda su crudeza y plenitud ese teatro de la "crispación", de la "violación", o de tantos otros calificativos como se están otorgando al autor por parte de la crítica, que no encuentra el término rotundo que defina una dramaturgia tan escrita a "golpes de sangre", para usar palabras del autor.

El engaño demuestra hasta qué punto las innovaciones estéticas de los autores del 60 nunca superan su primera condición *realista*. Creemos, además, que sucede en bien de sus obras ya que una salida excesiva en el terreno estilístico nunca les ha reportado buenos resultados. Lo que sí ha llevado el buscar nuevos caminos es a no encerrarse en el primitivo naturalismo y conseguir cada uno en su caso, un realismo evolucionado, tendente siempre al esperpento, y de una proyección mayor. Con *El engaño*, Martín Recuerda demuestra sus posibilidades para el realismo vitalista, violento y cruel, que, a nivel escénico, puede llevarse a las aportaciones más nuevas y sugerentes (48).

(48) Al cerrar la edición están próximos los estrenos de *El engaño*, Premio Lope de Vega 1976, y un texto nuevo, escrito recientemente, que parece se llamará *Caballos desbocados*.