

Disidentes de la generación realista

(Introducción a la obra de Carlos Muñiz, Lauro Olmo,
Rodríguez Méndez y Martín Recuerda)

POR
CESAR OLIVA

CAPÍTULO I

ACERCA DE LOS TERMINOS *REALISMO* Y *GENERACION* ENTENDIDOS EN LOS AUTORES TEATRALES ESPAÑOLES DE LOS AÑOS 50-60

1.1. REALISTAS Y EVOLUCIONADOS

En la década de 1950 se produce en España la aparición de una generación literaria teatral llamada comúnmente *realista*. Fueron puntos decisivos para su desarrollo dos autores: Antonio Buero Vallejo y Alfonso Sastre. Cada uno en su línea, no identificando plenamente con la generación el primero, no aceptado siempre por sus continuadores el segundo, siguen siendo, sin duda, los prototipos del moderno teatro realista español. Sus obras, en general, se relacionan con esa idea preconcebida del drama realista: teatro no innovador estéticamente, pero que a partir de sus formas, conocidas del espectador, consigue efectos nuevos con una línea temática en donde afianza sus novedades. Las primeras obras realistas se identifican con el teatro costumbrista. El decorado de *Historia de una escalera* serviría para muchos sainetes de don Carlos Arniches.

A esa cabeza de generación realista continúan otros autores que fueron integrándose, e integrándolos cierto sector de la crítica, pese a que sus obras no estuvieran perfectamente acomodadas a los principios realistas. Autores que llegan al teatro movidos por nuevos impulsos, por el aliento de los teatros íntimos y universitarios, en definitiva, por un planteamiento vocacional intelectual. El autor surge así no como fenómeno aislado, sino como paciente hombre que poco a poco da un paso en su terreno; un hombre que estudia y trabaja el teatro antes de escribirlo; un hombre nuevo para un teatro nuevo. La existencia de una generación realista podemos considerarla, en principio, como un hecho histórico, aunque posteriormente la evolución de los autores componentes del grupo ha ido modificando su entidad y esencia.

Partiendo del estreno de *Historia de una escalera* (1) hasta bien entrados los años 60, se producen una serie de obras, regularmente estrenadas, con unas características afines que, sólo en cierto modo, podrían definir la generación realista. Posteriormente, los autores, analizados uno a uno, poco o nada tienen de realistas, lo que no impide, sin embargo, que hubiera una época de producción identificada con el realismo o con cierto aspecto del mismo. El interés de un estudio contemporáneo de autores en plena evolución radica precisamente en tomar el pulso al último punto de sus obras en relación con los principios de partida.

De arranque, convendría adelantar que dentro de esta generación podemos intuir dos grupos:

- A) Los realistas, propiamente dichos.
- B) Los realistas en evolución.

Los primeros, muy estudiados y analizados por la crítica, son Buero Vallejo y Alfonso Sastre, a los que podríamos unir por razones estéticas a Ricardo Rodríguez Buded. Los evolucionados, Carlos Muñiz, Lauro Olmo, José María Rodríguez Méndez y José Martín Recuerda, como autores más estrenados y diferenciables, con los que cabría relacionar por otras razones, a Alfredo Mañas, Ricardo López Aranda, el primer Agustín Gómez Arcos y hasta Antonio Gala, la mayoría de los cuales, más que realistas en evolución, habría que considerarlos evolucionados desde un principio, excepción que sostendría a López Aranda. Lo cierto y verdad es que esta aproximación, que divide en dos grupos a los realistas, es señalada con frecuencia por los ensayistas.

Así, José Monleón establecía en 1962 las premisas iniciales de esta doble consideración. Cita Ricardo Domenech: «Como señala Monleón en

(1) Premio «Lope de Vega», 1949, estrenada en el Teatro Español de Madrid, el 14 de octubre del mismo año.

un reciente artículo —'Nuestra generación realista'— un nuevo teatro está haciendo su aparición. Partiendo de Buero Vallejo y Alfonso Sastre —ya que no en contra— una gavilla de autores nuevos se empeñan, luchan, trabajan en la aventura del nuevo teatro. Es prematuro enjuiciar lo que hasta ahora se nos ha ofrecido. Hay tendencias estéticas muy varias, y toda caracterización es arriesgada. Una sola característica, común a todos los autores, parece indudable: su espléndido y resuelto inconformismo» (2). Ya en 1962, pues, se es consciente de que Sastre y Buero son realistas *hechos*, y el resto, en fase de aparición y conformación.

Monleón insiste en la diferenciación entre Buero-Sastre y los demás cuando, conversando con Muñiz, dice:

«MONLEÓN.—... Me agradecería saber qué opinas de las posiciones que encabezaron Antonio Buero y Alfonso Sastre, dos respetables autores que, en alguna medida, han debido también plantearse tu problema de incorporación a unas estructuras esencialmente antagónicas.» (3)

Al margen del interés del diálogo, veamos en qué términos sigue expresándose Muñiz:

«MUÑIZ.—... Alfonso Sastre y Antonio Buero tienen *su* razón, están en *su* verdad. Pero por encima de teorías, ahí están, luchando como yo —mejor, porque tienen más talla—, como otros autores, por abrirse camino hacia un teatro mejor cada día.» (4)

Queda clara la referencia de un realista, como Muñiz, respecto de sus marcadas diferencias, siquiera cronológicas, con Buero y Sastre.

También Francisco Ruiz Ramón, especialista en teatro español y más recientemente en nuevo teatro español, distingue en su libro «Historia del teatro español. Siglo xx» (5) a Buero y Sastre del resto. Dedicó distintos capítulos a los dos grupos citados. El 7, que llama «Testimonio y compromiso: Buero Vallejo y Alfonso Sastre», y el 11, en donde dentro del título «Los autores y sus obras», estudia a Muñiz, Olmo, Rodríguez Buded, Martín Recuerda, Rodríguez Méndez, Gala y Ruiz López, junto a dramaturgos cronológicamente más jóvenes.

(2) Crítica a una lectura de *Los inocentes de la Moncloa*, de JOSÉ M.^a RODRÍGUEZ MÉNDEZ, por Ricardo Domenech, en *Primer Acto*, núm. 34, agosto 1962, pág. 47.

(3) «Diálogo con Muñiz», publicado en *Carlos Muñiz*, colección *Primer Acto*, número 1, Taurus Ed. Madrid, 1963, pág. 28.

(4) «Diálogo con Muñiz». cit. pág. 28.

(5) *Historia del teatro español. Siglo XX*, por FRANCISCO RUIZ RAMÓN, Ed. Cátedra. Madrid, 1975, 2.^a ed.

Parece claro que estas distinciones no son *per se*, o porque unos sean más fáciles de estudiar que otros debido al mayor número de publicaciones, estrenos, etc. Es porque hay profundas diferencias entre los que podíamos atrevernos a llamar *realistas* y los que no nos atrevemos a denominar ni así, ni con términos de «protesta», «denuncia», «contra el tedio» o demás, ya que no han concluido ningún ciclo de creación personal y, ahora, en estos días, estamos a expensas de lo que vayan produciendo, esto es, de los nuevos derroteros que adopten sus obras. Como decíamos antes, el gran interés está en ver cómo los *realistas* han dejado de serlo, valga la paradoja. Cómo sus últimas obras son tan profundamente distintas a las primeras, quiérase o no, abrazadas al realismo sastriano o bueriano. De ahí que hayamos optado por dejar junto a Bue-ro y Sastre a ese otro genuino realista que es Rodríguez Buded, cuyas obras conocidas y estrenadas siguen estando afiliadas a una normativa realista. No conocemos, como veremos a lo largo de la exposición, si hay evolución o no en Buded, el más callado del grupo en cuanto a producciones estrenadas o publicadas, pero en sus obras iniciales y en sus últimas salidas a entrevistas o debates se advierten unos trazos puramente realistas, incluso alineados en ambientes buerianos. Al resto de los autores, repetimos, el término realista les queda, cuando menos, insuficiente. De tal manera que ya, de entrada, podríamos adelantar que resulta difícil llamar, más o menos científicamente, realistas a ese segundo grupo, so pena que a partir del 70 no vuelvan a estrenar y que los espectadores no lleguen a conocer sus respectivas evoluciones. Esto es, Muñiz, Olmo, Rodríguez Méndez y Recuerda son realistas en la misma medida que Valle era modernista en el 15. Pero, ¿y después?

1.2. DEL TERMINO REALISMO

El término «realista» es lo que quizá comience por extrañar; a lo menos, dudamos de su valor exacto en relación a cómo la historia de la literatura y de la estética lo han venido manejando. Realista, antes del presente uso para estos autores dramáticos, venía identificándose con el movimiento que, oponiéndose al Romanticismo, influyó en el arte de la segunda mitad del siglo XIX. Incluso a cierta estética que se puede rastrear en la literatura española hasta sus orígenes. Pero estos nuevos realistas dan sentido nuevo al viejo término, pues no han acuñado una palabra que se ajuste a su actual significado. Al margen de la necesidad que ellos intuyen para el teatro de su tiempo —un teatro de la *realidad*, no de la evasión, como en líneas distintas a ellos perseguían los Alva-

rez Quintero y Torrado—, el término *realista* con que se define la generación procede precisamente de Alfonso Sastre, ideólogo y ensayista del grupo por antonomasia. Sastre destaca no sólo por su producción dramática, sino por la crítica. Ha sabido exponer sus ideas teatrales en sus ensayos, que iban surgiendo paralelamente a las obras. En *Anatomía del realismo* (Seix Barral, Barcelona, 1965) habla cumplidamente del tema. En una entrevista realizada dos años antes por Ricardo Domenech en «Alfonso Sastre» (Número 3 de la colección «Primer Acto», Taurus, Madrid, 1964), adelanta una teoría que, según él, será tema de un libro que por entonces preparaba. Habla de cuatro categorías que denomina «imaginación práctica», «imaginación pura», «imaginación oniriforme» e «imaginación dialéctica», basándose en «los niveles que se hallan en el origen de los modos literarios que estudia Luckas en su libro sobre 'la significación presente del realismo crítico'». Estos niveles se disponen de esta manera: el práctico, o reproductor de la imaginación, corresponde al naturalismo; el oniriforme, a la literatura de vanguardia; y el dialéctico a los realismos crítico y socialista. Este sentido con que Luckas llama al *realismo* (dialéctico y crítico) es el que Sastre considera necesario a nuestro teatro.

Pese a que esta noticia de su teoría se publica en 1964, y que es en los años cincuenta cuando comienza en toda su extensión la generación realista, no olvidemos que esta denominación no se generaliza hasta los primeros años 60. Es decir, los estrenos más importantes de los *nuevos* realistas son: *El teatrillo de don Ramón*, de Martín Recuerda, en el 59; *La madriguera* y *Un hombre duerme*, de Rodríguez Buded, en el 60; *Los inocentes de la Moncloa*, de Rodríguez Méndez, en el 61; *El tintero*, de Muñiz, en el 61 también, y *La camisa*, de Lauro Olmo, en el 62. Mientras que los realistas *primeros*, ya habían estrenado, y mucho, en los años 50. Veamos, aún someramente, que por parte de Alfonso Sastre, *Escuadra hacia la muerte*, fue en el 53; *La mordaza*, en el 54; *La sangre de Dios*, en el 55; con otros tres títulos más hasta llegar al 60 donde estrenó *La cornada*. Y por Buero Vallejo, basta la fecha antes aludida del 49, en que estrenó *Historia de una escalera*.

Sastre, en 1950, en el manifiesto del T. A. S. (Teatro de Agitación Social), escrito en colaboración con José María de Quinto, no hace mención al nivel estético del *realismo*, quizá porque un manifiesto no es lugar indicado para definir una estética, y que por entonces necesitaban la puesta en marcha del T. A. S. con toda urgencia. Un año antes, escribía en «La Hora», revista universitaria, que «probados los frutos prohibidos, he regresado al realismo», primera cita, quizás, en donde el *realismo*, al tiempo que definición estética, puede parecer signo de una posible ge-

neración. En 1955, Sastre firma las Conclusiones de Santander, en las que se plantean «determinados problemas prácticos del teatro español» analizando los relativos a empresas teatrales, público, teatro-local, ayudas estatales, etc. Junto a Sastre, vemos nombres harto significativos en esta incipiente generación: Ricardos Rodríguez Buded y José Martín Recuerda figuran entre los nueve firmantes. Tampoco allí —cosa normal en este tipo de conclusiones prácticas— aparece el realismo como idearium estético. Pero en el 58, en un artículo publicado en la revista *Acento Cultural*, llamado «Arte como construcción», utiliza y estudia rigurosamente el término *social-realismo*. Para ayudar a definir este sentido, valgan algunas de las «Once notas sobre el arte y su función», punto I del citado artículo.

1. El arte es una representación reveladora de la realidad. Reclamamos nuestro derecho a realizar esa representación.
4. La revelación que el arte hace de la realidad es un elemento socialmente progresivo. En esto consiste nuestro compromiso con la sociedad.
9. Lo social es una categoría superior a lo artístico. Preferimos vivir en un mundo justamente organizado y en el que no hubieran obras de arte, a vivir en otro injusto y florecido de excelentes obras artísticas.
4. Al decir *social-realismo* quedan enunciados: 1) la categoría del tema; 2) la índole de la intención del artista; 3) el modo de tratamiento artístico (6).

Sobre la categoría del tema dice que «el *social-realismo* apunta a los grandes temas de un tiempo en que lo social se ha erigido en categoría suprema de la preocupación humana». Respecto a la índole de la intención del artista, que es «trascendente al efecto puramente *artístico* de su obra. Se siente justificado, no por la perfección de la obra artística en sí, sino por la purificación social a la que la obra sirve». Del tercer punto, sumamente revelador para entender el sentido de *realismo* para Sastre, dice: «El modo de tratamiento artístico quiere estar indicado en el término 'realismo', que señala, además, para el escritor o artista la condición de testigo de la realidad.» Como modo de tratamiento artístico, el término *realismo* es amplio casi hasta la vaguedad: son muchas y muy diferentes las formas de *realismo*. En la que se presenta el

(6) Las citas señaladas hasta aquí y las del próximo párrafo están tomadas del artículo «Arte como construcción», publicado en *Alfonso Sastre*, Colección *Primer Acto*, núm. 3, Taurus Ed. Madrid, 1964, págs. 110 a 114.

arte y literatura *social-realista* es una especie de «naturalismo profundo».

En línea de este *social-realismo*, sigue diciendo Sastre, están los movimientos artísticos contemporáneos también sobreentendidos por *realistas*: el neo-realismo italiano, el realismo social de cine y pintura mexicanos, el realismo social ruso, movimientos todos que surgen de las grandes convulsiones sociales de la última guerra. Sin embargo, y a la larga, iba a advertirse claros rasgos diferenciables entre el realismo español y el de otros países. Sastre, clarificaría al máximo su línea estética cuando en 1961 fundó un nuevo grupo de nombre significativo: Grupo Teatro Realista. El G. T. R., de escaso tiempo de funcionamiento, llegó a montar, de enero a marzo de ese año, tres piezas teatrales.

Este sentido de *realismo* va a imperar en las primeras producciones de ese grupo de autores que comenzó su vida profesional alrededor del 60. Entiéndase bien que esta influencia es, en muchos casos, a pesar de los autores, o, lo que es lo mismo, que pocos aceptan hoy la paternidad estética sastriana en sus primeras formas teatrales, debido a la fuerte evolución a la que se han sometido. Sucede que planteamiento teórico tan profundo, que necesita ver luz en los ensayos, sólo Sastre lo ha hecho, mientras que el resto, únicamente ha necesitado el término para manifestar un deseo de decir la realidad circundante, más que para definir una categoría artística. En la Declaración de Principios de las Conversaciones de Córdoba (1965), se decía: «Necesidad de que el teatro representado *en y para* España, posea un carácter testimonial de la realidad y se inscriba en sus procesos de transformación» (7). Esto es lo que Buero Vallejo, autor de una muy sólida línea de trabajo, iniciado en formas realistas y evolucionado, siempre dentro de una misma estética, ha sido capaz de sintetizar espléndidamente, cuando contesta a una entrevista de Gonzalo Pérez de Olaguer. Dice:

«... Se me considera un autor realista. A mí eso siempre me ha parecido objetable. En la primera década de mi teatro —años 50-60— los abanderados del realismo escénico que entonces tuvieron su momento más definitorio, no me consideraban exactamente como un 'realista' incontestable. Consideraban mi teatro un tanto raro, un tanto fluctuable que se atenía al realismo en una serie de aspectos, pero que en otros no y que cuando no se atenía era precisamente cuando fallaba. Pues bien, mi criterio no coincidía con aquél. Por el contrario, desde aquellos primeros años yo, si bien con alguna timidez, pues era consciente de que el ambiente no resultaba propicio, apuntaba cómo las formas simbólicas eran perfectamente legítimas en el teatro e incluso no menos buenas para obtener un realis-

(7) Publicado en *Primer Acto*, núm. 69, 1965, pág. 24.

mo de fondo, ya que en realidad todos pretendemos un realismo no como 'ismo' o estilística, sino como captación del enigma de la realidad.» (8)

Más adelante amplía:

«...Me atrevo hoy a objetar esta clasificación de Buero Vallejo en el terreno de la autoría realista. Sí, en cuanto al fondo de la cuestión se refiere, pero no en cuanto a las técnicas o estilos, en los que ha habido desde mis primeros años tentativas de abrir unos respiraderos que entonces no se consideraban en absoluto realistas y que hoy pueden estar más cerca de los que justamente las nuevas corrientes están propugnando.»

Es indudable que cuando aún hoy se califica de realista a la citada generación es «en cuanto al fondo de la cuestión se refiere», ya que también el resto de autores ha evolucionado, quizá en otra dimensión que la que Buero señala para sí. Lo que puede suponer que la generación realista sea cosa de años, pocos, y que más adelante sus autores se encargarán de demostrarnos unos rumbos diferentes.

1.3. DEL TERMINO GENERACION

El nominar al grupo de los *realistas* como *generación* nos hace volver la mirada hacia la teoría generacionista, teoría un tanto anticuada, ya que fue motivo de estudio en los años 20 y 30 de nuestro siglo por la «Ciencia de la literatura» alemana. El método, no del todo aceptado en nuestros días, nos parece elocuente en la medida que consigue negar las posibilidades de la *generación realista* desde la propia teoría de Pinder o Petersen. Angel Berenguer se muestra rotundo en el juicio anterior cuando dice: «Sans nier les coïncidences idéologiques et esthétiques entre certains auteurs... le méthode 'générationniste', déjà très controversée lorsqu'il s'agit d'autres groupes, s'avère absolument inopérante dans le domaine fragmentaire du théâtre espagnol contemporain écrit en castillan. Cela nous incite à considérer toute tentative de structuration du théâtre espagnol de l'après-guerre à partir de critères 'générationnistes' inamovibles comme un travail scientifiquement inadmissible» (9).

(8) Publicado en *Yorick*, núm. 36, marzo 1971, pág. 7.

(9) *L'exil et la cérémonie (le premier théâtre d'Arrabal)*, thèse de doctorat de ANGEL BERENGUER. Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle, Paris, 1973. Trabajo mecanografiado. Pág. 23. Quizá el único reparo que a este respecto se le podría poner a esta importante tesis es que amplía demasiado el censo de autores españoles de post-guerra para justificar la no existencia de la *generación realista*. De

Aunque interese poco a nuestro objetivo si cabe hablar correcta o incorrectamente de *generación*, no está de más comprobar que incluso los pasos que da Pedro Salinas en «El concepto de generación literaria aplicada a la del 98» (10), apoyan nuestra tesis, es decir, niegan la existencia real de tal *generación*. Preferimos poner en cuestión el concepto desde dentro, a partir de la propia teoría.

I. Para que se dé la característica de generación, como primer factor, los autores han de presentarse en un período de tiempo cercano, lo que supone unos años de nacimiento similares, ya que, según Petersen, «el valor de la proximidad en los años de nacimiento consiste en que coloca a los individuos a la misma distancia y en el mismo grado, poco más o menos, de receptividad de los acontecimientos vitales» (11). A excepción de Buero Vallejo (1916) —excepción muy significativa—, el resto nace en fechas cercanas. Podemos ordenarlas, de mayor a menor edad.

Lauro Olmo (1922).
 Alfredo Mañas (1924).
 José Martín Recuerda (1925).
 José María Rodríguez Méndez (1925).
 Alfonso Sastre (1926).
 Carlos Muñiz (1927).
 Ricardo Rodríguez Buded (1928).
 Antonio Gala (1931).
 Agustín Gómez Arcos (1933).
 Ricardo López Aranda (1935).

Obsérvese que el grupo de *realistas* que venimos llamando evolucionados nace en el período comprendido entre 1922 y 1927. Y que dentro

los nacidos entre 1912 y 1932 cita a «Lauro Olmo, Jaime Salom, José Martín Recuerda, Rodríguez Méndez, José Ruibal, Alfonso Sastre, Alfonso Paso, Carlos Muñiz, José (quiere decir Juan), A. Castro, Martínez Ballesteros, Miguel Romero Esteo y Fernando Arrabal» (a los que añade sus respectivas fechas de nacimiento). Y aunque no lo haga de Rodríguez Buded, Mañas o Gómez Arcos está claro que *todos* no forman generación, no ya porque falle la teoría de Pinder o Petersen, sino porque ni para ellos nacer entre un margen de años determina generación. Negaríamos el 98 si junto a Valle, Baroja y Unamuno consideráramos a Luis Bello, Manuel Bueno o Eliodoro Puche. Ruibal, Martínez Ballesteros, Romero Esteo y José María Bellido poseen características muy distintas a Martín Recuerda, Olmo o Muñiz, conociéndose aquéllos en la vida teatral como la *generación simbolista*, pese a que asimismo exista entre ellos diferencias de edad tan notables como las de Bellido y Romero Esteo: dieciocho años.

(10) Incluido en *Literatura Española. Siglo XX*. Alianza Editorial. Madrid, 1972. Págs. 26 a 33.

(11) Citado por Salinas, *ob. cit.*, pág. 28.

de él también figura Sastre, mientras que Gala y Gómez Arcos son algo más jóvenes.

Pero donde más se unen las fechas es en el momento de estrenar. Ya señalamos en 1.2. las principales. Y podemos ver que mientras Buero y Sastre estrenan en el 49 y 53 respectivamente, el resto sí coinciden entre ellos, excepción que alcanza también a Mañas, con primer estreno en el 56, *La feria de Cuernicabra*. Los demás, con comienzos vocacionales más o menos igualados (Martín Recuerda en el 54 con *La llanura*; Muñiz y Olmo en el 55, con *Telarañas* y *El milagro* respectivamente; y sólo Rodríguez Méndez más tarde, en el 59, con *Vagones de madera*) se acercan extraordinariamente a la hora de sus salidas profesionales.

Gala y López Aranda, más jóvenes, también se igualan a la hora de estrenar. El segundo en el 61, *Cerca de las estrellas*, y en el 63 Gala, *Los verdes campos del Edén*. Y sólo un año más tarde, Gómez Arcos, con *Diálogos de la herejía*. Así pues, existe una notable igualdad en la fecha en que surgen los *realistas* del segundo grupo, como venimos diciendo. Para diferenciarlos de Buero y Sastre, en primera aproximación, nos fijaremos en 1960, año que inicia década, en torno al cual aparecen profesionalmente estos autores, para así denominar un posible grupo dentro del *realista*. Es algo que se puede establecer ya, desde este primer punto, puesto que se advierte claramente la anterioridad con que llegan al teatro Buero y Sastre en relación con el resto.

II. El segundo elemento de la tesis generacional es la «homogeneidad de educación», esto es, la semejanza de formación cultural entre los autores. Aquí, las igualdades entre los *realistas* parecen acentuarse. Vuelve a destacar Buero Vallejo, dramaturgo abiertamente dedicado a su profesión, con un éxito de público que le ha permitido vivir de sus obras. Buero, que estudió pintura en la Academia de San Fernando, es, merced a su positiva línea de trabajo, sin apenas altibajos literarios, Académico de la Lengua.

Casi todos los autores que tratamos han pasado por la Universidad, excepción hecha de Lauro Olmo, que estudió hasta bachiller en Alicante, y Alfredo Mañas, que estuvo no pocos años de su infancia con oficio de pastor. Aun pasando el resto por la Universidad, la nota más destacada de todos es el afán de formación autodidacta. La Universidad les sirve en tanto que facilita un título, una posibilidad para mantenerse económicamente, ya que sus vocaciones teatrales no les ofrece, en principio, muchas garantías de pervivencia. Pero nada más. Martín Recuerda hace Filosofía y Letras, con mucho esfuerzo económico, en Granada, y mal-

vive de profesor de Enseñanza Media un buen número de años. Sastre, inicia Filosofía y Letras en Madrid, pero la termina en Murcia; no se dedica a la enseñanza. Rodríguez Buded hizo Derecho, y vive de un empleo burocrático. Muñiz terminó, hace relativamente poco, Derecho, ya que desde que inicia la carrera en el 49 ha tenido los más diferentes oficios, desde funcionario de Hacienda a jefe de programas de TVE. Como se ve, las licenciaturas poco les ayudan en sus profesiones, a excepción de Martín Recuerda que, tras unas experiencias didácticas en universidades americanas, ingresa en la Universidad de Salamanca como director de la cátedra «Juan del Enzina». Lo que tampoco le garantiza, por las características de la misma, una seguridad futura económica. Por lo general, los del 60 no tienen un *modus vivendi* estable como para dedicarse con absoluta voluntad de escritor al oficio de hacer comedias. Tal es así que no son pocos a quienes esa voluntad enflaquece, encontrándonos con grandes paréntesis en sus producciones, bien totales o con obras para el cajón. Un largo paréntesis lo ha proporcionado Muñiz; por lo menos la fecundidad de sus primeros años —hasta el 63— no la ha manifestado posteriormente. Y es el caso de Rodríguez Buded, con tres estrenos en los años 60-61 y alguna adaptación ofrecida mucho después, que con otras obras originales prohibidas parecen inclinarlo a no volver a tomar la pluma.

También en los más jóvenes del grupo la condición universitaria es coincidente. Gala es licenciado en Filosofía y Letras, en Ciencias Políticas y Económicas y en Derecho; vive de sus obras. Es quien, también en este aspecto, más semejanza guarda con Buero. Gómez Arcos hizo Derecho; pero ha vivido parte de un empleo en un restaurante, parte de las letras, en su exilio voluntario de París.

III. Otro factor que constituye generación es lo que Salinas llama «el trato humano», es decir, las relaciones personales entre los miembros de aquélla. Evidentemente, existieron y existen relaciones entre los *realistas*. Madrid, de siempre considerada foco del ambiente cultural español, y mucho más aún del teatral, reunía a estos autores durante los años álgidos de la generación. Sastre vivía en Madrid, al igual que Buero. Muñiz, madrileño también, reside casi toda su vida en la capital, pese a esporádicas salidas a Bilbao (años 45 al 49) y Toledo (años 50 al 52). Lauro Olmo, gallego, marchó a Madrid a los ocho años; luego, pese a que estudió bachiller algunos años en Alicante, regresó joven a la capital. Martín Recuerda, granadino, estudiante primero, luego licenciado y director del TEU de Granada, sigue en su ciudad hasta 1963, desde donde se traslada a Madrid, pasando muchas temporadas allí. Rodrí-

guez Méndez es un caso opuesto al de Lauro Olmo. Madrileño, reside, sin embargo, desde los catorce años en Barcelona, aunque no de forma permanente: ha sido viajero infatigable, lo que le hizo pasar varios años sin residencia fija. En la Argentina fue corresponsal de prensa.

Digamos ya, en este punto, que fue en los años 59-66 en los que el grupo se mantuvo más cercano. Posteriormente, sus contactos se han ido relajando, existiendo divergencias manifiestas junto a períodos de mayor intercambio.

Buded, residente en Madrid, ha convivido en los años citados, 59-66, con el grupo. No tanto ahora. Incluso antes, en el 55, estuvo en las Conversaciones de Salamanca con Sastre y Recuerda. En el 66, con Buero, Olmo, Recuerda, Sastre, Gala, Muñiz y Mañas en un coloquio de autores en la revista *Cuadernos para el diálogo* (12), llamado «El teatro español visto por sus protagonistas». También Gala mantiene relación con los del 60; menos Mañas, y todavía menos, López Aranda y Gómez Arcos.

Buero Vallejo, dialogante asiduo con el grupo, ha tenido con ellos una lógica posición de animador («mentor» que llama Angel Berenguer), en el mejor sentido de la palabra. Buero ha animado constantemente a Muñiz, a Lauro Olmo, a Martín Recuerda, a quien escribe: «Yo seguiré defendiendo tu teatro» (13). Pero, evidentemente, no participa en el mundo de los sesentistas. ¿Razón de edad? ¿Razón de éxito? ¿Razón de estética? Creemos que hay elementos de las tres razones.

Tampoco la relación con Sastre ha sido continuada. Con Sastre ha habido profundas diferencias en los realistas, pese a que el nivel estético haya sido idéntico para todos de partida. Sastre, con los del 60, sí ha mantenido reuniones y todo tipo de diálogos. Pero aquéllos no han sido nunca estéticamente sastrianos, cosa que no escapa a la lógica, ya que Alfonso Sastre arrancó en el teatro mucho antes que ellos, y cuando éstos comenzaron a esbozar sus líneas estético-temáticas ya había publicado muchos trabajos. Incluso había superado su etapa vanguardista y realista, estando en pleno período *épico*.

IV. Un nuevo elemento es «el acontecimiento o experiencia generacional», según nomenclatura de Petersen. En primera instancia no parece existir ese hecho, o hechos, que aglutine a los *realistas*, y los justifique. Así como para los del 98 la pérdida de la última posesión en

(12) *Cuadernos para el diálogo*, extraordinario sobre «Teatro Español», junio, 1971.

(13) Carta de Antonio Buero Vallejo a José Martín Recuerda, fechada el 27 de octubre de 1971.

Ultramar, sucedida precisamente en ese año, es motivo más que suficiente para caracterizarlos, aquí no existe más referencia generacional que el *realismo*. Al analizar las circunstancias de la aparición del grupo, podemos ver qué hechos lo llevaron precisamente a esa definición de *realismo*. El movimiento realista español se produce casi simultáneo al mejicano o italiano, si acaso, un tanto más tardío, para dar la razón a la tesis de Menéndez Pidal. Evidentemente, la convulsión mundial que supone una guerra se deja notar en todos los órdenes de la vida. El realismo lo genera la post-guerra mundial; y, por extensión, la post-guerra española. Si la década del 40 es el más absoluto vacío para el arte y la literatura españoles, el teatro busca un nuevo realismo a lo largo de los años 50 para salir de su sentido de *evasión*. Esta idea de que sólo el realismo será capaz de dar obras testimoniales válidas, obras que justifiquen un momento y hagan historia, es suficiente para conceder a nuestra guerra esa «experiencia generacional». Pero si el período bélico es demasiado anterior para tal consideración, podemos incluso afirmar que el «acontecimiento» de los realistas estriba en que no hubo tal «acontecimiento», en que no había nada en los años 40, años de post-guerra, y que era preciso salir de ese parón con fórmulas, no originales, pero sí con el suficiente peso específico para tener posibilidades de acción. Seguro que obras como *Ladrón de bicicletas*, de Vittorio de Sica *Flor silvestre*, del indio Fernández, o *Las uvas de la ira*, de John Steinbeck, influyeron en la toma de estilo *realista*. Pero, repetimos, dentro de una época de vacío en España, de represión cultural, en donde el nuevo teatro iba a ser respiradero por donde desahogar unas ideas no sólo teatrales, sino humanas y políticas.

V. El elemento guía generacional es muy discutible en los *realistas*.

Hagamos hincapié, de nuevo, en la idea de dos posibles grupos entre los *realistas*, idea ya sugerida tras el punto I de la teoría. Uno, el realista propiamente dicho, de valor científico muy relativo, ya que englobaría en ella desde Buero a Gala, con las enormes diferencias que hemos apreciado, y otro, el del 60, más cercano al sentido que da Petersen. El guía del grupo realista es difícil de precisar. Para Buero puede ser Albert Camus, a quien cita con no poca frecuencia, y del que llega a decir «hombre con el que me unen muchas cosas de fondo» (14); Jean Paul Sartre, para Alfonso Sastre. Pero más que guías, nosotros los llamaríamos autores que les influyen, o filiaciones más o menos temporales. Otros posibles guías, por supuesto que no aceptados como tales, son autores americanos tipo

(14) Entrevista citada en *Yorik*, pág. 8.

Arthur Miller o Tennessee Williams. Serían, con todo, guías técnicos, más que ideológicos, apreciación falta de rigor, pues no es ése el sentido del factor de Petersen. Muchos de los efectos teatrales, de la manera de componer las escenas de los realistas, vienen del teatro americano.

Más idea de *caudillaje* tienen, para los del 60, Buero y Sastre. Cada uno en su línea, son referencias, consultores, animadores, ambos, de aquéllos. Tampoco éstos aceptan con absoluta voluntad que sus guías sean Buero y Sastre. Pero, aunque quizá hoy no, sí lo fueron en los años 60, y más que teatral, ideológica y posicionalmente.

VI. El nuevo elemento casi es unánime para los *realistas*: lo que Petersen llama lenguaje *generacional*. Aquí es donde los ensayistas se han apoyado para titular la generación como *realista*. Y este término, que dice mucho del tipo de lenguaje a utilizar, es el mejor exponente de la identidad que los autores ponen en este campo. El lenguaje realista, por supuesto que puede extenderse más allá del relativo a la lexicología, alcanzando la dimensión y sentido de lenguaje escénico.

De los años 50 hasta el 66, por lo menos, todos los autores que hemos citado participan de similares recursos de lenguaje. Adoptan un tono sumamente coloquial; a veces, imitan la lengua de la calle para conseguir efectos más auténticos. La carpintería teatral traslada una realidad al escenario. Vemos escaleras, cafeterías, salas de estar, suburbios, pensiones, con la común idea de transplantar una realidad a los ojos de los espectadores. Pero éste será un apartado que se analizará con más detalle en capítulos posteriores.

VII. Y como último factor, Salinas recoge «el anquilosamiento o parálisis de la generación anterior». Aquí vuelve a manifestarse la generación o generaciones que tratamos con mayor sentido. Ya hemos dicho antes que la década del 40, teatralmente hablando, fue vacía, nula. Pero este concepto está así enunciado en la medida que escribían un grupo de autores sin apenas validez. Este grupo, que forma el «teatro de lo sabido», que dice Monleón, o el «teatro público», en término de Ruiz Ramón, o de la evasión, escapista, etc., sería lo que supone esa «parálisis de la generación anterior». Así, los realistas tuvieron que combatir el tedio de la escena española de los 40. Y crear un nuevo sentido del teatro. De ahí que coincidan también todos los considerados en el grupo realista: verdaderamente, la escena española anterior a ellos padecía la más terrible enfermedad de parálisis jamás vista en nuestro teatro. Ni esa pujanza anterior, ya en los años 30, de García Lorca, Alberti, Casona o Grau, significó nada en la década siguiente. No puede hablarse, cierto, de «gene-

ración anterior», porque no acepta ese calificativo; pero sí, que «lo anterior» fue puro anquilosamiento.

También Berenguer sigue cerrado en este caso a la posibilidad de generación, ya que, al seguir tratando la totalidad de autores, ve que no hay esclerosis en la generación anterior, sino todo lo contrario, y cita como ejemplos a Valle y García Lorca.

1.4. GENERACION REALISTA Y GRUPO DEL 60

Según los puntos anteriores, vemos que si bien podría hablarse de una *generación realista*, es de similar manera a la del 60, es decir, siempre a nivel de aproximación. Sin embargo, creemos que la primera, concluida ya en la práctica, no reúne bastantes elementos para llamarla en rigor generación. Los puntos I, III y V del anterior epígrafe son lo suficientemente explícitos como para no volver sobre la discusión (véase la división que adelantamos en el V). Más, bastantes más contactos entre sí, tienen los del 60, es decir, Muñiz, Olmo, Recuerda, Rodríguez Méndez, Mañas y Rodríguez Buded. Entre ellos se dan, con cierta unanimidad, muchas de las notas de Petersen. Sólo que habría que volver a hacer la salvedad Mañas-Rodríguez Buded, lo que acarrea demasiadas excepciones para hablar con propiedad de generación.

Por otro lado, hablar de generaciones en teatro es una aventura mucho más difícil que hacerlo de cualquier otro género literario. En poesía, por ejemplo, es más fácil por cuanto existen publicaciones, revistas, en torno a las cuales se pueden aglutinar nombres para una generación o grupo. El ejemplo, en España, de *Garcilaso* puede ser harto elocuente. Pero en teatro, donde además de la creación individual literaria del autor se requiere que traspase los límites de la letra escrita por los de la hablada (y escuchada), los problemas se agudizan. Los realistas pudieron tener ese elemento en torno al cual formar generación en el Grupo Teatro Realista, es decir, en una compañía teatral dedicada en exclusiva a representar a determinados autores. Pero el G. T. R. llegó a montar, tan sólo, *El tintero*, de Muñiz; *En la red*, de Sastre, y creemos que otras no pasaron de los ensayos. Obras de los *realistas* se estrenaron al amparo de distintos grupos, como Dido, Pequeño Teatro, que dio *La camisa*, de Lauro Olmo. Pero este dato es apenas significativo porque, de un lado, el éxito superó el contexto de Dido y siguió en comercial al poco tiempo, y, de otro, Dido no programaba exclusivamente *realistas* o autores españoles, sino que sus montajes, en línea siempre novedosa, reunían lo más interesante que llegaba al país.

Fuera de las notas de Petersen hay otros factores que, a propósito de las generaciones, se suelen manejar con cierta propiedad. Es el principal, tener conciencia de generación. En los dos grupos establecidos, se puede apreciar tal rasgo, aunque más en el segundo, el del 60, que en el primero. Conciencia de generación hay en todos los sesentistas, e incluso en otros, como el caso de Sastre. Buero, en cambio, no parece inmerso en ningún grupo según él (ver pág. 18-19). No es que sea imprescindible que los autores tengan conciencia de generación para formarla. En la historia hablamos de unas en que se da tal conciencia, y de otras en que no. Así, no todos los del 98 coinciden en ese sentido mientras que los del 27 sí.

En nuestro caso, convendría hablar de generaciones incompletas o frustradas. Si consideramos la *realista*, con una zanja enorme entre el lenguaje de Buero y Sastre en relación al resto, no hay criterios estéticos unificados, y sí profundas diferencias de edad entre los componentes. De manera que Buero y Sastre han podido forjar tanto su lenguaje que hoy les queda consecuente con ellos; mientras que los más jóvenes, por ejemplo, López Aranda, iniciados en el *realismo* un poco tardíamente, parecen no cambiar en su estilo. A este respecto dice Alfonso Sastre: «No hay generación realista, sino un grupo con afinidad de inconformismo» (15). Si nos atenemos al posible grupo del 60, advertimos igualmente la misma frustración, ya que como movimiento fue inviable en nuestra escena. Tan sólo podemos hablar de unos asomos iniciales que se prolongarían no más allá de dos o tres estrenos. Al pasar el tiempo, los sesentistas siguieron sin verse en el escenario, pero también insistieron en su lucha, aun desde los folios escritos, lo que fue motivando un «impasse» que hacía envejecer en pocos años sus formas dramáticas. La evolución que en seguida iniciaron Muñiz-Olmo-Rodríguez Méndez-Recuerda está influida directamente por ese corte en sus estrenos, por ese estancamiento que dio tiempo a unas nuevas reflexiones. El realismo fue abandonando, como iremos viendo, sus parcelas estéticas, y se compusieron imágenes nuevas, evolucionadas, de aquellos realistas de hace una década que hoy, en el 79, no lo son tanto.

De esta forma, y toda vez que se irán comprobando estas aseveraciones, entendemos que no cabe hablar de generación realista, salvo en su apuntado sentido de generación frustrada e incompleta. Tampoco podemos aquí discutir el sentido sentimental que para ellos encierra el *realismo* porque el teatro español sigue entendiendo qué decimos cuando hablamos de los realistas. Muñiz cree en la generación, pero en aque-

(15) ABC, 6 de mayo de 1967.

lla que él llama, en 1968, *perdida*; dice: “Creo efectivamente que lo está, pienso que sí fue una auténtica *generación*, porque no sólo sus componentes coincidieron en sus negaciones, sino también en sus fines, en sus aspiraciones y en la base fundamental de todas sus inquietudes. Fue una *generación* que aspiró profundamente el aire que había a su alrededor, fue una generación consciente, a la que dolían infinidad de cosas y que, a su modo, intentaba paliarlas en un escenario, en las páginas de una novela o en un poema» (16).

Sí entendemos factible, en cambio, comenzar a hablar de un grupo que tuvo sus inicios por los años 60, que en sus primeras manifestaciones fue realista, y que posteriormente ha ido evolucionando a otras estéticas. No podemos, hoy por hoy, decir la última palabra de ellos porque, por fortuna, les queda tiempo por delante para mostrar sus evoluciones, las cuales se están produciendo ahora, y que la historia del teatro enmarcará en su día.

Muñiz-Olmo-Rodríguez Méndez-Recuerda son los dramaturgos del 60 que más contacto tuvieron entonces y más en unión efectúan sus evoluciones. A Buded seguimos considerándolo realista, y Mañas, que nunca lo fue en su sentido literal, mantiene, por tanto, una evolución menos pronunciada.

La aplicación de la tesis generacional ha servido para demostrar cuán difícil y arriesgado es, en arte y literatura, colocar una nominación a un autor o movimiento. ¿Realistas? Sí, evidentemente, pero más por costumbre que por esencia. Porque Buero, en su realismo, ha tenido también una continua evolución; pero Muñiz-Olmo-Rodríguez Méndez-Recuerda, sospechamos que poco les quedará de realistas cuando su obra se analice en conjunto.

Valga este primer capítulo para definir nuestra tesis con referencia a esos grupos de autores, y arrancar desde aquí para medir las respectivas evoluciones, principalmente de los cuatro autores citados, en los que se verá con mayor nitidez ese posible grupo del 60. Con todo, advertimos que, de ahora en adelante, nos permitiremos la licencia de seguir llamando *realistas* al grupo total, sobre todo porque así se sobreentienden en el teatro español. En 1968, ya se era consciente de la convención que supone el término *realista*. Monleón reúne en *Primer Acto* a Rodríguez Buded, Julio Diamante, Carlos Muñiz y Alberto González Vergel para efectuar el *Coloquio sobre el naturalismo, el costumbrismo, el sainete y el futuro de nuestro teatro*. Dice, al comenzar, que los allí citados están vinculados a la «que hemos llamado —y esto es siempre un poco con-

(16) «Coloquio sobre el naturalismo, el costumbrismo, el sainete y el futuro de nuestro teatro», en *Primer Acto*, núm. 102, septiembre, 1968, pág. 23.

vencional— *generación realista del teatro español de post-guerra*. Utilicemos la palabra *realismo* convencional, entrecomillada, para que el lector de *Primer Acto* la entienda en el sentido en que tradicionalmente la hemos venido empleando en la revista” (17). Sentido que iremos manteniendo. Con todo, repetimos, nuestra consideración principal seguirá siendo relativa a los cuatro autores del 60.

(17) Coloquio citado, pág. 21.

CAPÍTULO 2

EL TEATRO ESPAÑOL QUE ENCONTRARON LOS REALISTAS, EL QUE VIVIERON Y EL QUE LES SIGUE

2.1. EL TEATRO ESPAÑOL QUE ENCONTRARON LOS REALISTAS

Uno de los propósitos de la *generación realista*, o de quien a su sombra manifestaba idéntica postura en relación al teatro, es romper con todo lo que significara la escena española de los años 40, esto es, con el melodrama torradesco, el pétreo humorismo de los hermanos Álvarez Quintero o el teatro de evasión. Pocas influencias pasaron de los más positivos movimientos y autores de las generaciones del 98 o la del 27 a la post-guerra. Sí lo hizo Benavente, diluido entre sus últimas y peores comedias. Pero Valle o Unamuno tardaron mucho tiempo en ser descubiertos. Para los realistas, no había maestros españoles en donde verse. «En los libros nos esperaba uno, Valle Inclán —dice Alfonso Sastre— que, por entonces, no supimos encontrar» (18). Tampoco el 27, por razones obvias, vio su influencia en los años que continuaron a la guerra. Tendrían que pasar bastantes para que García Lorca o Valle fueran tratados y representados con auténtica lucidez. Pero sus influencias estéticas se mantuvieron entre paréntesis, sin que nadie recogiera el testigo de un teatro genuinamente español, de alcances temáticos y estéticos de amplia consideración.

De esta forma, nos encontramos con una década vacía para el teatro español, cubierta con dos líneas exteriores, cara al gran público, de enorme pobreza artística y cultural. Líneas, ya apuntadas, la primera de las cuales correspondería al teatro melodramático ejemplificado por Adolfo Torrado y los últimos suspiros de Benavente, y la segunda, a lo que comúnmente se entiende por teatro de evasión, con las apariciones de Víctor Ruiz Iriarte, José López Rubio, Edgar Neville, etc. Dentro de este teatro de evasión podríamos incluir una parcela importante, no del todo justi-

(18) Entrevista con Ricardo Domenech en «Alfonso Sastre», *ob. cit.*, pág. 57.

preciada, debida al teatro de humor. Porque si bien la risa es artificiosa en los hermanos Álvarez Quintero y en Muñoz Seca, no sucede así en Jardiel Poncela, nunca aceptado plenamente por el público, aniquilado entre sus propios fracasos, y en los prometedores comienzos de Miguel Mihura, autor que terminaría perdiendo su batalla al pactar con el público. Líneas, pues, escapistas, que sirven para destilar toda una manera de evadir los problemas que realmente estaban planteándose en sitios que no eran los escenarios. Líneas sin posibilidad de manifestar algo de vida. Líneas condenadas al fracaso desde sus heterodoxos comienzos. Corte en la vida teatral española, que Monleón llama «teatro de lo sabido», teatro en donde la búsqueda o experimentación estaba fuera de lugar, teatro de pasatiempo (19).

José María de Quinto, otro importante hombre de teatro, incluíble dentro de la *generación realista*, ya sea por su calidad de director escénico, por su oficio de ensayista o incluso por su corto número de obras escritas, define bastante bien esta época que tratamos: «Las preocupaciones del teatro español, *mutatis mutandis*, son exactamente las mismas que causaban las delicias de nuestros abuelos. Acaso, acaso, a los problemas del honor, típicamente feudales y aristocráticos, han venido a sucederles los que plantea la felicidad, como expresión última y acabada del ideal burgués. El teatro de la felicidad y el conformismo se ha adueñado de los escenarios. Matrimonios que, en el momento mismo de zozobrar, terminan arreglándose; hijos cuya rebeldía acaba en un emotivo abrazo; muchachas frívolas que recuperan el seso en el momento de ser madres. En fin, para qué seguir. En todos los casos, la realidad es menospreciada en favor de llevar la paz a las conciencias» (20).

Hasta la aparición de los primeros teatros experimentales no encontraremos auténticas innovaciones en el drama español de los años 40. El teatro experimental, en sus modalidades de Cámara y Ensayo o Universitario, serán los puestos de avance, las opiniones nuevas, los puntos de vista críticos del fenómeno teatral español. Ello arrastra, en lenta labor de vanguardia y en círculos culturales muy estrechos, a que las gentes vayan gustando de un nuevo teatro, y que en unos cuantos años cambie la forma de pensar respecto a él. Será precisamente en los 50 cuando estas sesiones experimentales tengan importancia decisiva por cuanto van a empezar a manifestarse determinados autores a los que se les irá llamando *realistas*.

(19) Para más detalles sobre el panorama del teatro español en los años 40, véase *Treinta años de teatro de la derecha*, de JOSÉ MONLEÓN, Ed. de Bolsillo. Barcelona, 1971.

(20) «Radiografía breve de los últimos 30 años de teatro», por JOSÉ M.^º DE QUINTO, publicado en el número citado de *Cuadernos para el diálogo*, pág. 27.

En este sentido, conviene recordar el arranque de estas actividades, en donde el germen del nuevo realismo iba a aclimatarse. Podríamos decir que el nuevo teatro español no dio un paso definitivo hasta que en 1945 se forma ARTE NUEVO. Figuran en este grupo, Alfonso Sastre, Alfonso Paso, Medardo Fraile, Carlos José Costas, José María Palacio, Enrique Cerro y José Gordon, que lo dirigía escénicamente. ARTE NUEVO tuvo una decisiva participación en la escena española de su tiempo. La aparente, y hoy día cierta, contradicción de sus miembros no fue obstáculo en su momento para dar la mejor y mayor medida de sus posibilidades.

En 1946 surge el primer teatro de Cámara Oficial. Los grandes de la escena de entonces intervienen en él. Cayetano Luca de Tena, Luis Escobar, Lola Membrives, Amparo Rivelles, Guillermo Marín... Ellos estrenaron a Jean Paul Sartre (*Huis-clos*) y a Anohuil (*Antígona*). Tras ARTE NUEVO surge «La carátula», de la mano de José María de Quinto, y «Dido, Pequeño Teatro». Juan Guerrero Zamora funda «El Duende» y «El candil». Hay ambiente y clima de novedad en el teatro español. No sólo se estrenan obras de los jóvenes autores nacidos de esos grupos, sino que se intenta traer aquí los pasos más significativos que se dan fuera de nuestras fronteras. De esta manera se estrena *El zoo de cristal*, de Tennessee Williams, entonces totalmente desconocido en nuestras carteleras, así como Arthur Miller, del que se irán poniendo *Todos eran mis hijos* y *La muerte de un viajante*, piezas decisivas para el desarrollo de la generación realista. Otros títulos importantes, por entonces estrenados, son *Ardhel o la margarita*, de Anohuil, *La Anunciación a María*, de Paul Claudel, y *La sonrisa de la Gioconda*, de Aldous Huxley.

El teatro del absurdo, que había iniciado sus manifestaciones en París con el estreno de *La cantante calva*, en 1949, entró en España merced a la actividad de uno de esos teatros de Cámara, el ya citado «Dido, pequeño teatro». Bajo la dirección de Josefina Sánchez Pedreño se dieron a conocer Ionesco, Beckett, e incluso nuestro Arrabal.

Estamos hablando de la influencia tan decisiva que tuvo en el desarrollo del teatro español de post-guerra y, por consiguiente, en los realistas, la existencia de un ambiente teatral, entiéndase bien, siempre dentro de estrechos márgenes de acción, ya que mayoritariamente la evasión ganaba en todos los frentes. Pero junto a aquel aspecto, podríamos señalar un segundo que opera negativamente. Se trata de la ausencia de directores-creadores en esa década. La historia del teatro de nuestro siglo demuestra que un director teatral puede influir traspasando los límites de la creación literaria. Tanto, que el propio Jean Vilar manejaba su célebre frase: «Los verdaderos creadores dramáticos no son los autores, sino los directores». Mientras que en Europa habían proliferado las es-

cuelas de creación dramática, de Stanislavski a Brecht, por citar dos figuras básicas, en nuestra escena nadie había planteado una serie de propuestas teatrales que conllevaran un nuevo desarrollo literario. Contemporáneos a los 40, Brecht llevaba al teatro una nueva concepción, el efecto V, que fue asimilado a diversos niveles en la escena europea, y que hasta hoy influye en notable medida. Como Brecht, Appia, Jouvet, antes Gordon Craig y Artaud, directores-creadores todos, capaces de motivar una evolución en la vertiente literaria. Cabe pensar cuál hubiera sido la trayectoria del nuevo teatro español contando con gentes capaces de innovar la escena desde dentro. Cabe pensar cuál sería ahora la línea de trabajo de una generación, la realista, que no ha sido representada con la periodicidad y asiduidad deseable, lo que supone un considerable freno al desarrollo escénico de los autores. En este punto, el mal se duplica porque ya no es que falten simplemente directores-creadores y que, por lo tanto, los realistas no hayan podido ver potenciados debidamente sus montajes, sino que tampoco han sido testigos de su evolución literaria, dentro de la escena, lo que les impide, de base, advertir su evolución teatral.

La opinión general de los *realistas* frente al teatro que les tocó vivir en sus primeros años no puede ser más pobre. Tomamos, como ejemplo, las palabras de Muñiz cuando dice:

«Pasado el año 40 estaba vigente, y sin innovadores que le diesen réplica, exactamente el mismo teatro que a primeros de siglo había alcanzado su plenitud, de explotación comercial: el *astracán* en humor, el *costumbrismo* de la alta comedia y el *modernismo* para el teatro en verso. A los que en el 40 empezábamos a ver teatro eran ésas las aventuras dramáticas que se nos ofrecían en los escenarios.

Los grupos de jóvenes con vocación teatral que aparecen por aquellos años, al no encontrarse a gusto con ese teatro y al estar desarraigados de toda tradición viva, acuden a los movimientos dramáticos extranjeros y toman por maestros a los autores leídos casi siempre en traducciones sudamericanas. Como consecuencia de estas influencias aparecen obras aisladas de mejor o peor calidad, pero en absoluto llega a formarse un grupo de dramaturgos con una orientación estética definida y dentro de una tradición española.» (21)

Muñiz rechaza completamente el teatro de sus primeros años en Madrid, aunque confiesa no haber podido presenciar ninguna obra de Bue-ro o Sastre.

(21) «Sociedad y público», por CARLOS MUÑIZ, publicado en *Carlos Muñiz*, página 30.

2.2. EL TEATRO QUE VIVIERON LOS REALISTAS

Lo cierto y verdad es que, pese a que las opiniones de los *realistas* siguieron siendo muy duras respecto al teatro que veían estrenar, también éste fue evolucionando. Ello originará con el tiempo una curiosa paradoja: los *realistas*, hombres siempre en la avanzada del teatro español, mostrarán una faz regresiva en cuanto a no valorar en su justo punto las posteriores incorporaciones a nuestra escena. No sabemos si a fuerza de despreciar la realidad teatral de los primeros años, pero los realistas no han estado siempre de acuerdo con lo que sucedía en los escenarios.

En el 63, por ejemplo, Muñiz se quejaba de que las clases estudiantil y obrera no acudían al teatro. Al subir entonces el nivel de vida de la clase media, que pudo llevar sus hijos a la Universidad, aun a costa de sacrificios, gran parte del estudiante que malvivía en pensiones o en colegios mayores no accede a los precios de las localidades. Menos aún el obrero, ya que si el universitario de los años 70 puede ir al teatro, aquél, ni eso. Se ha avanzado algo, en cierto sentido intelectualista, pero que ha llevado consigo la desaparición del panorama teatral de nombres como Alfonso Paso o Juan José Alonso Millán.

Pero, ¿qué iba sucediendo en el teatro español al tiempo que los *realistas* evolucionaban? Por supuesto que no se detenía en los logros realistas y que las nuevas gentes de teatro miraban horizontes distintos. Ciertamente que a la sombra de Olmo-Muñiz-Rodríguez Méndez-Recuerda siguieron arropándose, estéticamente, autores como López Aranda que, a su éxito *Cerca de las estrellas* (1961), de claras conexiones buerianas, repetía tema, estilo, pero no favor de la crítica, cuatro años después, con *Noches de San Juan*. O el caso de Alfredo Mañas, autor de la tierra, con estreno en 1962 de *Historia de los tarantos*, muy en la línea estética de Recuerda, Olmo o Muñiz. Pero los nuevos autores que aparecían lo hacían con ideas diferentes a los *realistas*, cuando no dispares. Agustín Gómez Arcos, por ejemplo, parecía enlazar con un realismo garcialorquiano, también adscrito al primer Martín Recuerda, con su *Diálogos de la herejía* (1964). Posteriormente evolucionó hacia cierto barroquismo cruel con *Los gatos*, aunque con tratamiento paralelamente naturalista. Antonio Gala, que estrenara en 1963 una obra realista como *Los verdes campos del Edén*, fue, asimismo, alejándose de esa línea buscando un estilo personal, en donde los símbolos quedan representados por audaces juegos de ingenio.

Entre estos autores, en cierto modo prolongación frustrada del realismo, algunos mostraron una renovación más ambiciosa, lo que les mo-

tivó un fracaso de público también más rotundo. Fernando Arrabal, resume perfectamente la impermeabilidad de una sociedad teatral que, si bien no admitía de todo punto a los realistas, menos, muchos menos, lo iba a hacer con un auténtico revolucionario de la escena española. Tras el fracaso de *Los hombres del triciclo* (1958) (22), uno de los primeros, más originales y serios intentos de enlazar la estética del esperpento con una moderna dramaturgia, Arrabal abandonó el país para buscar nuevos espectadores que admitiesen sus novedades.

2.3. EL TEATRO QUE SIGUE A LOS REALISTAS

Pasados algunos años, el absurdo intentó incrustarse en el nuevo teatro español con no demasiados buenos inicios. Posteriormente quedaría demostrado que la tendencia absurdista no arraigaría de forma plena en nuestra dramaturgia. La falta de tradición se acusó en un grupo de jóvenes que, en desacuerdo con la línea realista, buscó en dramaturgias extranjeras. Si los primeros intentos fallaban, el realismo continuaba extendiéndose teóricamente, y considerándose en primer lugar de nuestra dramaturgia, aunque en la práctica no fuera así.

La renovación no vendría por el camino del absurdo. En definitiva, los cambios experimentados en nuestra escena son casi inapreciables, como bien señala José María de Quinto en el artículo antes citado. El teatro en España, dice, “continúa viviendo de espaldas al pueblo, a la cultura, empeñado en halagar los instintos de las clases acomodadas, tratando de enmascarar la realidad tras de cortinas de incienso. Excepto la aparición de algunos dramaturgos (Bueno Vallejo, Alfonso Sastre, Lauro Olmo y otros más jóvenes), que no estrenan ‘porque no pueden’, según tienen declarado, en estos últimos treinta años nada de notable se ha producido dentro del teatro español» (23).

Si el absurdo apenas caló en nuestro panorama, para el *realista* nada supuso sino un aferrarse más a sus normas. Estos autores, divorciados del teatro que se encontraron cuando comenzaron, discutidos y no plenamente aceptados en los años en que su estética se hallaba más en alza, llegan a su sino más cruel al no estar a la *page* de los nuevos acontecimientos. Porque no sólo rechazan el absurdo, sino las aportaciones que procedan de fuera de nuestra realidad. Es éste un perfil interesante para tener en cuenta sus creaciones. Existe en casi todos ellos un lógi-

(22) Montado por *Dido*, *Pequeño Teatro*, con estreno en enero de 1958 en el Teatro Bellas Artes; director, Trino Martínez Trives; principales intérpretes, Victoria Rodríguez y Anastasio Alemán.

(23) *Cuadernos para el diálogo*, art. cit., pág. 27. Adviértase que el mismo está escrito en 1966.

co clima de seudofrustración, de amargura, procedente de cierto resentimiento, a nivel profesional. Esta cuestión, por delicada, no deja de ser menos importante para el conocimiento del grupo. Analicemos las reacciones de estos autores frente al teatro contemporáneo y obtendremos los juicios más arrebatados y menos cerebrales. Veamos, como ejemplo, unas palabras de José Martín Recuerda respondiendo a Santiago de las Heras en una entrevista en *Primer Acto*: «La temporada 1968-69, en Madrid, no ha podido ser más desastrosa. El teatro de Cámara Nacional ha querido presentar obras y estilos extranjeros hechos con una gran pobreza, salvo la excepción de Marat-Sade. Ha sido un dinero gastado inútilmente. Hasta los extremistas acabaron aburriéndose. Los teatros comerciales han ofrecido obras de verdadera vergüenza, que se han hecho centenarias. La mayor parte de ellas han logrado llegar a doscientas y trescientas representaciones, aparte del procedimiento de los vales del cincuenta por ciento, por la propaganda que se han hecho, gratuita, en el suplemento dominguero del «ABC», lograda por lazos de compadreo. Hay voces de jóvenes autores que claman por ahí un lugar en el teatro, pero hasta que no se experimenten, por procedimientos legales, no puedo opinar. La honradez o no honradez con que se valen unos y otros en el teatro es algo que, quieran o no, está siempre en la puerta de la calle» (24).

Consecuentemente, no pocos ensayistas, también con apresuradas sentencias, han intentado echar tierra sobre una *generación*, no sabemos si muerta o jamás nacida. Recordemos la lapidaria frase de Carlos Rodríguez Sanz, «de la generación realista sólo nos vale el gesto». O la cita claramente peyorativa de Mariano Anós sobre José María Rodríguez Méndez en un número de *Primer Acto*, en donde lo tacha de «progresista» que arremete contra «los intelectuales de nuestro teatro, esos ensayistas y traductores de textos muy subidos...» (25). Este viene siendo el denominador común de una serie de críticos del teatro actual, que tachan al grupo del 60 de pertinazmente *realistas*, siendo estos juicios limitados y esquemáticos al no conocer la evolución de esos autores. Esa falta de conocimiento tampoco es achacable a la joven crítica, ya que, como venimos diciendo, los *realistas*, hasta tal fecha, no solían publicar ni estrenar sus últimas obras.

Siguiendo este camino, cuando hoy hablamos de los autores nuevos se establecen férreas divisiones entre los más jóvenes y los *realistas*.

(24) En *Un autor recuperado*, entrevista con José Martín Recuerda, realizada por Santiago de las Heras, y publicada en *Primer Acto*, núm. 107, abril 1969, pág. 31.

(25) En «Meyerhold desde nosotros», por MARIANO ANÓS, publicado en *Primer Acto*, núm. 148, septiembre 1972, pág. 34.

Pero nuestra duda acerca de la existencia de tal generación sigue agudizada, ya que, una vez superada la etapa realista, muchos de ellos hacen un teatro que sí tiene que vez con el nuevo teatro español. La estética de *Flor de Otoño* (1973), de José María Rodríguez Méndez, es próxima a la de *El último gallinero* (1969) o *Adolf* (1971), ambas de Manuel Martínez Mediero (nacido en 1939). Sólo admitimos que la nueva sensibilidad de los jóvenes autores españoles, como dice Moisés Pérez Coterillo, es «totalmente ajena al realismo fotográfico que había caracterizado en tantas ocasiones a la generación del 51» (26), si consideramos a esa *generación* en un estrecho margen de años y producción, es decir, entendiéndola por ella esa entelequia que el hombre de teatro identifica en seguida cuando le hablan de la *generación realista*. Pero, entonces, nada se habla de evolución. Parece como si Muñiz no hubiera escrito nada desde *Las viejas difíciles*, Lauro Olmo nada desde *English Spoken*, Rodríguez Méndez nada desde *Los inocentes de la Moncloa*, y Martín Recuerda nada desde *Las salvajes en Puente San Gil*.

Dejemos, pues, entreabierto, este enfrentamiento de posiciones de la nueva generación de críticos ante los *realistas*, y de éstos ante un teatro en evolución, lastrado por la misma falta de tradición dramática que influyó en ellos, pero pujante y deseoso de encontrar nuevos caminos.

(26) En «Teatro actual español en la Sorbona: los espectáculos», por MOISÉS PÉREZ COTERILLO, publicado en *Primer Acto*, núm. 152, enero 1973, pág. 64.

CAPÍTULO 3

LA CONDICION HUMANA DE LOS HOMBRES DEL 60

3.1. ACERCA DEL AUTOR SESENTISTA Y SU CONDICION HUMANA

Ya hemos indicado en el capítulo primero las fechas de nacimiento de los autores que comenzamos a estudiar, y la proximidad de las mismas. Lauro Olmo, el mayor de edad, sólo le lleva cinco años a Carlos Muñiz, el más joven. Rodríguez Méndez y Martín Recuerda son, los dos, del 25, es decir, tres años más jóvenes que Lauro Olmo, dos mayores que Muñiz. En estos momentos, todos en torno a los cincuenta años, se muestran en plenitud de producción. Poseen una absoluta igualdad en sus etapas creativas, número de obras escritas, en definitiva, consideración global de sus aportaciones. De ahí que la panorámica humana que de todos vamos a ofrecer pueda ser estudiada en conjunto, relacionando circunstancias, para así potenciar su característica de grupo.

De los cuatro autores, dos son madrileños, Muñiz y Rodríguez Méndez, aunque este último se despegara pronto de la capital. Los otros dos son, uno gallego, Lauro Olmo, concretamente de la provincia de Orense (Barco de Valdeorras), y otro granadino, Martín Recuerda, nacido en la misma plaza de Bibrambla.

Las familias de estos dramaturgos proceden de la clase media, un poco más elevada de condición, no de economía, por parte de Carlos Muñiz, de padre médico. Cuando Rodríguez Méndez habla de los *realistas*, en general, dice que vienen «del pueblo» o que han vivido «más cerca de él que de los salones aristocráticos» (27). De él mismo señala: «Yo nací en pleno meollo de la *manolería* madrileña... luego mi vida se ha dividido entre esa *manolería*, el suburbio industrial de Barcelona y mis vagabundeos por los pueblos de España» (28). Habla de otros autores, de Lauro Olmo; que «procede de la urbe galaica y se ha des-

(27) «Protagonista: el pueblo», publicado en *Yorick*, núm. 2, abril 1965, pág. 9.

(28) *Idem*, pág. 9.

arrollado en la *manolería* madrileña» (29). O de «Martín Recuerda, aunque licenciado en Letras, ha preferido siempre la vega granadina a los resplandores de la corte, donde ahora se halla a pesar suyo, según sus propias declaraciones» (30). Habla también Rodríguez Méndez de Alfredo Mañas, el cual «procede de las intrincadas sierras aragonesas, ha tenido el oficio de barbero y ha recorrido las mil aldeas de España» (31).

La primera enseñanza la estudió Muñiz en el Colegio de Maristas, Lauro Olmo en las guarderías infantiles de San Juan (Alicante), evacuado de Madrid por el Gobierno de la República; Rodríguez Méndez y Martín Recuerda en Institutos Nacionales.

Todos tuvieron una juventud azarosa, difícil, que les ha influido mucho a la hora de escribir sus obras. Entre los hechos más destacados de los primeros años de estos autores sobresale la enfermedad de tipo nervioso que sufriera Martín Recuerda cuando contaba quince años, la cual, además de retrasarle en sus estudios, señala la personalidad futura del hipersensible autor granadino. Recuerda, según dice su biógrafo, Benigno Vaquero Cid, sufrió «una perturbadora neurosis con ciertos delirios de carácter narcisista junto a otros de sentido terrorífico, como el de verse a sí mismo como un horroroso monstruo, un delirio muy significativo y bastante elocuente del terror percibido» (32). Este dato puede ser interesante a la hora de analizar la obra de este autor. De la misma forma, a Lauro Olmo influyó su infancia entre calles madrileñas. Hay que imaginar al joven orensano convertido en un «golfo de bien», como él mismo se bautizaría, alternando con el *Nacho* y el *Agustinillo* de *La camisa*, cerca de «Casa Paco». Esta época, difícil para la familia Olmo, tan difícil que abocó al padre a emigrar a América, sirvió también de demoledora temática para quizá la mejor obra del autor. Como servirían los años de internado, primero en un asilo, luego en las guarderías, y ese conocimiento directo de la calle, cuando a sus diecinueve años mal cumplidos, ejercía el aprendizaje de mecánico de bicicletas, chico de tienda, vendedor o taquimecanógrafo.

Un tema surge ya, en estos compases iniciales del tratamiento humano de los cuatro autores, que va a ser estigma en su devenir artístico: la guerra. La guerra sorprende a Lauro Olmo con catorce años (traslado, como hemos dicho, de asilo a guardería infantil, pues estaba en edad escolar); a Martín Recuerda y Rodríguez Méndez, con once años, en ple-

(29) Idem, pág. 9.

(30) Idem, pág. 9.

(31) Idem, pág. 9.

(32) «La garra de un dramaturgo», por BENIGNO VAQUERO CID, artículo mecanografiado, preparado para la edición de *Obras escogidas* de Martín Recuerda (no realizada finalmente), por Escelicer, pág. 3.

na infancia, pero de recuerdos controlables, tal y como sucediera a Carlos Muñiz, con apenas nueve años. A éste la guerra le obliga a vivir en un pueblo de la montaña, y sufre incluso un «chinarrazo leve en la cabeza». También detiene su formación escolar porque hasta septiembre del 39 no puede hacer el ingreso (tiene ya doce años). Rodríguez Méndez, nacido en Madrid como hemos señalado, se traslada a Barcelona cuando la guerra concluye. Y es allí, influido también por la contienda, donde se educa y forma, evolucionando la posible cultura castellana hacia la catalana. En este caso, puede hablarse de una interesante simbiosis cultural, ya que Barcelona y Madrid están presentes en los mejores momentos de la obra de Rodríguez Méndez.

La etapa educacional podemos completarla con la llegada de tres de los autores a la Universidad, coincidente con el ingreso del cuarto, Lauro Olmo, el único no-universitario, en el Ateneo de Madrid nada más finalizar su servicio militar, lo que prueba su afán de formación autodidacta. Muñiz no enlaza inmediatamente con la Universidad, ya que, nada más acabado el bachiller hace oposiciones a auxiliares del Ministerio de Hacienda, cosa que consigue en seguida, y que lo alejará de Madrid durante casi cuatro años. Rodríguez Méndez, que inició Derecho en Barcelona, tuvo que terminar en Zaragoza «por inadaptación a la vida escolar» de la Facultad catalana. También preparó oposiciones inmediatamente de acabar, esta vez a la Escuela Técnicoadministrativa del Ministerio de Obras Públicas, pero sin éxito. Martín Recuerda, llevó una vida universitaria más normal, con la única circunstancia anómala de empezarla a los veintidós años, por las razones expuestas anteriormente. Martín Recuerda ha necesitado siempre de la orientación de sus *maestros*, de los cuales podríamos citar como fundamentales, a don Benigno Vaquero Cid, maestro nacional, que «le orientó durante muchos años en el camino literario» (desde 1941 concretamente), y don Emilio Orozco, catedrático de Literatura Española de la Universidad de Granada, guía y amigo. Todavía hoy continúa con ambos similares relaciones. Recuerda pasó una vida universitaria tan normal que en el momento de terminar ingresó de profesor interino en el Instituto «Padre Suárez». Incluso su gran vocación teatral lo llevó a otra tarea universitaria, como fue dirigir el TEU granadino desde 1952, año en que acabó la carrera. Esta formación universitaria, y su condición de realizador teatral, son nuevas e importantes huellas que tener en cuenta en el autor.

Estamos en la hora de las primeras influencias literarias en estos autores. Lauro Olmo repite una y otra vez su estimación por *La Celestina*. Lee con interés a Dostoievsky, pero existen otros encuentros que titula claves para él: «El Romancero, los primitivos... los pasos y entre-

meses y, ¡cómo no!, la picaresca» (33), y, por supuesto, Valle Inclán. Muñiz matiza cuando habla de sus lecturas entre las realizadas a sus quince años (Salgari, Julio Verne, Dickens y el *Quijote*), a los dieciocho (en que descubre a Unamuno y piensa que *San Manuel Bueno, Mártir* «es una gran novela, a pesar de su brevedad»), y a los veintitrés (Voltaire, Gide, Dostoievsky, Galdós y Baroja). Rodríguez Méndez lee a gusto Chejov, Gorki, a todo el 98, aunque sus lecturas son amplísimas, sin preferencia por un género determinado, cosa que le proporciona una vasta cultura. Pío Baroja, Unamundo, Valle Inclán, la novela picaresca, Shakespeare, Ibsen, Chejov, Dostoievky, Stendhal, son los autores citados por Martín Recuerda como lecturas primeras, orientadas por Benigno Vaquero.

La manera de acometer la vida los cuatro autores no deja de ser singular. Ninguna se va a parecer entre sí, en lo externo, y todas van a seguir llevando el marchamo del teatro en horas ocultas, en momentos perdidos, no como profesión en el sentido literal del término. Aprovecharán los ocios de sus profesiones para seguir escribiendo. Este es un rasgo característico en el *nuevo* autor teatral. Ya no es el que se dedica enteramente a su oficio de escribir comedias. Y no lo es porque tampoco figura como integrado en el mundo teatral, sino que está enfrente. Aquél, sabiendo que cada temporada tiene uno o dos títulos en cartel con los que mantenerse económicamente, vive pensando en y como autor. Este, con su postura a la contra, aprovecha los resquicios que se le ofrecen para hacer oír su voz. Resquicios no siempre permitibles, y por lo tanto, limitando la acción de sus obras.

Quizá de todos, quien más se mantiene fiel en su profesión de escritor es Lauro Olmo, ya que al no disponer de un título, no tiene oportunidad de encontrar un empleo más o menos liberal con el que compartir sus deseos de autor. Olmo, además, tiene el justo orgullo de escritor no-oficial, de difícil salida y aceptación, cultivador de otros géneros literarios. Como él mismo dice: «¿Vive de la pluma? Malvivo. En esto, como en otras muchas cosas, no soy original. Vea mi tarjeta de identidad: he nacido en España» (34). También Muñiz pasó largo tiempo sin ejercer su profesión de auxiliar del Ministerio de Hacienda. Tras su traslado definitivo a Madrid, escribe su primera obra, *Telarañas*, y abandona el Ministerio al ser nombrado Jefe de programas de TVE. Allí transcurren algunos años con no pocas dificultades con sus superiores, en donde su comprometida labor de «orientador de la masa», como él

(33) «Carta a Pepe Monleón», publicado en *Lauro Olmo*, colección *El mirlo blanco*, Taurus Ed. Madrid, 1970, pág. 44.

(34) «Opiniones al vuelo», por LAURO OLMO, publicado en *Lauro Olmo*, pág. 67.

decía, se alterna con la redacción de nuevas piezas. Martín Recuerda, pese a que alcanzara el Premio «Lope de Vega» en 1959, con su correspondiente estreno en el Teatro Español, siguió con su empleo de profesor interino en el Instituto granadino hasta 1963. Entonces, quizá movido por su éxito de aquel año en el Teatro Eslava, *Las salvajes en Puente San Gil*, pasó a vivir a Madrid. No confiaba el autor en el teatro como medio de vida, pues consigue en seguida trabajar de profesor en una filial del «Hogar del Empleado», aunque con sueldo escasísimo. Rodríguez Méndez tiene otra atareada juventud, sin duda la más aventurera de los cuatro. Tras sus frustradas oposiciones marcha a la Argentina con un grupo de licenciados españoles y como enviado especial de «El Noticiero Universal», de Barcelona. A su vuelta, y tras no encontrar algo estable, tiene que reengancharse en el Ejército como alférez de complemento. Sirve en Valladolid, Zamora, Melilla, Tercio Gran Capitán de la Legión, e incluso interviene en la pequeña contienda de Ifni. Esta etapa militar nos parece muy significativa a la hora de sus influencias literarias. Qué duda cabe que el ambiente de *Vagones de madera* estaba suficientemente conocido por su autor. Ese grupo de soldados que van a luchar a la guerra de África —la acción está situada en 1921— muestra el mismo deje antimilitarista y pacifista que él habría experimentado pocos años antes. Pero su crítica a lo militar se irá acentuando posteriormente hasta llegar a obras como *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga* y *Flor de Otoño*. Una vez licenciado de nuevo del Ejército vuelve a Barcelona, en donde vive de un empleo burocrático, estabilizado económicamente, y compartiéndolo con su labor de crítico y ensayista. Estabilización que, tras sus vaivenes en televisión, parece haber encontrado Muñiz con su bufete en Madrid. Y estabilización que Martín Recuerda no ha encontrado en su nomadística trayectoria. Amargado por las dificultades que encontraba en el país para estrenar, decide aceptar un ofrecimiento de la Universidad de Washington para explicar un curso de drama español. Tras Washington, otras universidades americanas se abren al autor que no termina de aclimatarse a los Estados Unidos. Después de unos años de ir y venir, el profesor Lázaro Carreter le concede la oportunidad de dirigir la incipiente cátedra «Juan del Enzina», de la Universidad de Salamanca, en donde continúa.

Aun a grandes rasgos, hemos intentado hacer una valoración conjunta de estos cuatro autores, de sus circunstancias vivenciales en los momentos más importantes, y de todo lo que de algún modo va a influirles. Pero este perfil humano no se conseguiría plenamente si no intentamos hacer una introspección individualizada en el grupo.

Lauro Olmo es un hombre de ancha humanidad. Poseedor del ca-

racterístico humor gallego, es capaz de mantenerlo en cualquier conversación, apoyándose siempre en una envidiable serenidad. Casado con Pilar Enciso, autora de comedias infantiles, muchas de las cuales escritas en colaboración con su marido, forman cada uno un complemento justo del otro. Tienen dos hijos, Lauro y Luis. La familia Olmo ha sufrido bastantes reveses y no todos de tipo económico. Todavía se recuerda el caso del barrio de Pozas, en Madrid, con el desahucio de una serie de viviendas —en una de las cuales habitaban ellos— vendidas a una inmobiliaria, y el desalojo forzoso que sufriera el autor, último de los vecinos que se negaron a salir de sus casas. Y como revés esencial para un autor dramático, la no aceptación general de todas sus obras, lo que motiva los principales problemas económicos de una familia pendiente exclusivamente del éxito. Ese éxito que, si bien sonrió, y fuerte, con *La camisa*, no ha podido repetirse en otras ocasiones. Pero este tema, el de los vaivenes del éxito, merece la pena su consideración conjunta, ya que sus consecuencias se ven por igual en los cuatro autores del 60.

Carlos Muñiz se podría definir externamente por su inquietud, ingenio y sentido de la réplica. Su vocación de escritor queda justificada por quien lo conoce. Sagaz en su dialéctica, oscuro cuando lo desea, muestra una habilidad en su lenguaje muy interesante. Es casado, como Lauro Olmo. La alternancia en determinados cargos (TVE, Jefe de programas de Radio Juventud de Madrid) le ha supuesto un conocimiento directo de estos medios de expresión, aunque también las amarguras de la no compatibilización de los criterios de sus superiores, y todo cuanto de vivencial trae consigo este desencuadre.

Rodríguez Méndez y Martín Recuerda son solteros, de una apariencia tímida en grado sumo que después no se complementa con sus auténticas personalidades, con ciertos rasgos comunes, como son fino sentido crítico, que se muestra insolente, adrede, en el caso de Rodríguez Méndez. Este es capaz de escribir libros (recopilación de críticas y ensayos) del tipo *Comentarios impertinentes del teatro en España* o *La incultura teatral en España*, que pueden resultar *impertinentes* a conciencia. La pluma de Rodríguez Méndez se muestra dura, intolerable con quienes no comparten sus ideas. Pero el trato humano con él es educado, correcto, inteligente y sumamente cauto. Pablo Zabalbeascoa, director de su obra *La vendimia de Francia*, lo ve con estas palabras: «Introvertido que paradójicamente se preocupa por cuanto bullía a su alrededor... Hombre serio y sincero, dotado, al tiempo, de esa ingenuidad limpia y un tanto infantil que tan cara se paga en nuestro tiempo»

(35). La condición viajera de sus años de juventud lleva a conferirle un gran sentido de las situaciones que cada instante pueden producirse. Entendemos que su actitud periodística influye asimismo en su quehacer literario.

Nadie como Benigno Vaquero Cid, maestro de Martín Recuerda, puede mostrar el auténtico perfil del autor granadino. Ya hemos señalado las influencias que le proporcionaron los primeros años de juventud, amargos y desequilibrados. Martín Recuerda tiene una salud quebradiza en su vertiente neurológica. Su carácter, pues, se resiente de lo mismo. En «De Lorca a Recuerda», Vaquero Cid hermana a los dos autores granadinos: «dos espíritus tenues, sutiles, delicados, tímidos, impresionables, asustadizos, ante el oleaje de la vida... hipersensibles, dotados de una agudeza de emoción inagotable» (36). El mismo Vaquero Cid, en «La garra de un dramaturgo», al hablar de la mocedad de Martín Recuerda, dice: «A mí me hubiera gustado ver en él un joven más masculinizado, menos sensible y delicado, con cierta reciedumbre varonil... Me hubiera gustado verlo más cerebral y discursivo, ver en él un joven de palabra fácil, un polemista manejando, con habilidad y soltura, ideas y conceptos en todos los sentidos. Pero él era él, no tenía más remedio que ser él, como Dios quiso que fuera... Con el tiempo, los talentos de nuestro joven resultaron ser más profundos y eficientes, más valiosos, más permanentes y entrañables de lo que cabía o se podía sospechar» (37). El tiempo ha ido consolidando las impresiones del maestro. El tiempo y la mala suerte que ha impedido no equilibrar la existencia del autor, y retrasar hasta hace bien poco su éxito público.

3.2. DEL ESTRENO A LA MARGINACION

De nuevo ha salido a colación el tema del éxito no conseguido plenamente por el autor del 60, lo que antes hemos llamado «vaivén del éxito», y que, en los cuatro casos, es un amargo viaje desde determinados sucesos iniciales a ulteriores postergaciones. Bien es cierto que últimamente se están produciendo novedades que se ejemplifican en el reciente éxito de Martín Recuerda con *Las arrecogías*... Es claro que la época que nos toca vivir hace especialmente difícil cualquier aseveración al respecto, y que sólo la historia dirá la última palabra.

(35) «En torno al estreno de *La vendimia de Francia*. Comentarios de dirección», por PABLO ZABALBEASCOA, publicado en *Yorick*, núm. 2, abril 1965, pág. 10.

(36) «De Lorca a Recuerda», por BENIGNO VAQUERO CID, publicado en *José Martín Recuerda*, colección *El mirlo blanco*, Taurus Ed. Madrid, 1969, pág. 25.

(37) En «La garra de un dramaturgo», art. cit., págs. 4-5.

Lauro Olmo es mundialmente conocido por *La camisa*, obra estrenada en 1962, en el Teatro Goya de Madrid, con dirección de Alberto González Vergel, y un reparto sin grandes figuras, que no influyó en absoluto para el éxito y, por otro lado, confirió ese auténtico tono *realista* en la caracterización de los personajes. *La camisa* se ha estrenado también, por compañías profesionales, en Barcelona y Valencia, y por grupos independientes en casi toda España. En el extranjero, y hasta ocho años después de su estreno madrileño, se ha representado en Frankfurt y Berlín, en Buenos Aires y Córdoba, en Ginebra, París, Bristol, Sao Paulo, Utrecht, traducándose al alemán, inglés, holandés, francés, finlandés, polaco y gallego. Esto puede dar una idea aproximada de cuanto significó *La camisa* y cuanto se esperaba de su autor. Sólo un año después, en el mismo teatro, se estrenaba *La pechuga de la sardina*, con dirección de José Osuna, y un reparto casi en la misma línea que el anterior. Las críticas fueron ya excesivamente duras. La función no logró mantenerse demasiado tiempo, y no sólo eso, sino que sirvió un poco de pauta a sus sucesivos estrenos, todos celebrados en fechas no muy teatrales. La misma *Pechuga*, en junio; *El cuerpo*, en mayo; y solamente *English Spoken* lo hizo en septiembre. De *La pechuga de la sardina* dice Angel Fernández Santos en «Diez comentarios a un año (1963) de teatro en Madrid», que «no se explica el fracaso de la obra, tras el entusiasmo de *La camisa*» (38). Dice también que la obra no es demasiado buena, pero que tampoco lo era exactamente *La camisa*. Sin contar sus estrenos de teatro infantil, tras *La pechuga...*, Lauro Olmo sólo ha estrenado, en comercial, cuatro piezas, *El cuerpo* (1966), *English Spoken* (1968), *Historia de un pechicidio* (1974) y *La condecoración* (1977).

El declive del éxito queda enmarcado. El autor, como todos los *realistas*, es consciente de esta marginación. «En España hay dos clases de teatro: el que se ha estrenado y el que no se ha podido estrenar», contesta a una encuesta publicada por la revista *Primer Acto* (39). En esta misma línea construye casi toda la ponencia que lleva al III Congreso Nacional de Teatro Nuevo, que tuvo lugar en los primeros días de mayo de 1970, en Tarragona. Si entresacamos algunas opiniones de ella, podremos medir con más amplitud esta eterna lucha del autor con su adversa circunstancia. Señala Lauro Olmo que existe una nómina de autores españoles, en donde no figuran una serie de nombres «que brillan por su ausencia», a los que por una política de rincón no se les permite una lícita salida. «Hasta ahora, el teatro, entre nosotros, ha supuesto

(38) «10 comentarios a un año de teatro en Madrid», por ANGEL FERNÁNDEZ SANTOS, publicado en *Primer Acto*, núm. 48, diciembre 1963, pág. 55.

(39) *Primer Acto*, núm. 131, abril 1971, pág. 12.

una molesta necesidad cultural». Alude a la censura, a la europeización que, por entonces, se había dicho que rebajaría aquélla. Pero en seguida, realistamente, reconoce que «no nos va a ser fácil superar nuestros pirineos espirituales». Además de demostrar lo que se puede entender en el país como inmovilismo, por un artículo aparecido en «ABC», ataca en esencia todo cuanto se oponga a nuestra revitalización escénica, es decir, a la censura principalmente. Es éste un punto conectable con los autores de nuestro grupo, porque se utiliza como paño de lágrimas, y no con poca razón, de ese declive exitoso de sus carreras. Sin censura, es cierto, Olmo podría haber estrenado, y elevado su consideración. No obstante, también se producen en este sentido casos curiosos. No hay que subrayar demasiado lo que supuso la censura en la época franquista, y lo que especialmente deparó a estos autores, sin lugar a dudas los más perjudicados. Pero en un horizonte que empezó a escampar en el 77, piezas como *La condecoración* sí pudieron estrenarse, y si su resultado no fue del todo el esperado cabe pensar en la insólita función de bumerang que cumple la censura en determinados casos. Claro que una cosa es estrenar en el momento de terminar un texto y otro, muy distinto, catorce años después, y sólo por culpa de la censura. A este respecto, dice Lauro Olmo dentro de la citada ponencia de Tarragona: «La censura opera en servicio de la ya clásica media España, tratando de mantener a raya, no sólo a la otra media, sino la posible y nacionalmente deseable evolución de la parte a que sirve», mostrándose rotundo cuando sentencia: «El autor propone y el censor dispone». La sinceridad del autor se manifiesta en cualquier punto de su amarga tesis, escrita en 1970, en plena etapa de marginación sesentista, completamente olvidados él y sus compañeros de grupo de las carteleras comerciales. Puede ser su ponencia la de un resentido, él mismo lo confiesa, pero si lo es se trata de la «lógica reacción de un autor castigado. La reacción de un inadaptado» (40).

Pero no sólo es la censura la culpable de la marginación de estos autores. Son varios los movimientos en cadena que hacen posible estas separaciones. Ya iremos viendo algunos a lo largo del capítulo. Señalemos, aun dentro de Lauro Olmo, el desfase en que se encuentran sumidas ciertas esferas intelectuales, sin demasiada conciencia del fenómeno *realista* en nuestro teatro, y que piden soluciones, no procesos en evolución. Cuando *English Spoken* se estrenó, precisamente fueron los universitarios contestatarios quienes hundieron la pieza. Hay una ve-

(40) Las últimas citas corresponden, como queda dicho, a la ponencia que presentó Lauro Olmo al III Congreso Nacional de Teatro Nuevo (Tarragona, 1970), publicado en extracto en *Yorick*, núm. 40, mayo-junio 70, pág. 51-57.

raz narración de los hechos ocurridos con motivo de la cincuenta representación, dada por una intérprete de la obra, Tina Sáinz. Cuenta cómo aquéllos interrumpieron la obra de Lauro Olmo, y señala la tristeza del autor ante este tipo de desengaño (41).

El caso de Carlos Muñiz resulta tan rotundo como el de Lauro Olmo, aun con sus diferencias. La etapa de iniciación, que en Lauro se redujo a estrenar *El milagro* en la Escuela de Capacitación social de trabajadores de Madrid antes que *La camisa*, en Muñiz comprende tres piezas: *Telarañas*, por la Compañía de Teatro de Ensayo de la Escuela Oficial de Periodismo; *El grillo*, por la Nacional de Cámara y Ensayo, y *Ruinas*, en el Círculo Catalán. Tras ellas, *El tintero*, su mejor y más conocida obra, la comedia por la que todos pensaron que su incorporación definitiva al teatro era cosa de días. También *El tintero*, como *La camisa*, trascendió allende nuestras fronteras. En París se presentó en el Teatro de las Naciones, por una Compañía portuguesa, el Teatro Moderno de Lisboa. Posteriormente, se estrenó en la capital portuguesa. Y en Montevideo. Y por muchas compañías no-profesionales fuera y dentro de España. Pero ese Muñiz ligado definitivamente al teatro no se produjo. Hubo de pasar algún tiempo para que su nombre estuviera de nuevo en la cartelera madrileña, con *Las viejas difíciles*, montada por la Compañía Nacional de Cámara y Ensayo, cuando estaba instalada en el Teatro Beatriz. Tampoco *Las viejas...* significó mucho para la crítica, y el declive del autor, al menos cara al exterior, empezaba a trazarse. Sin conocer todas las piezas de Muñiz, la crítica es injusta en su consideración porque casi siempre, al hablar de él, su obra se presenta en dos grandes grupos: *El tintero* y las demás. Todo son referencias a *El tintero* a la hora de hablar de Muñiz. La crítica anduvo largo tiempo apreciando a Muñiz en la medida que lo hacían de *El tintero*. Y al relacionar este éxito con el unitario de Olmo, *La camisa*, más de uno ha pensado una absurda teoría por la cual estos autores, la mayoría de los realistas, se definen en tanto que disponen de *una gran obra*, y un resto a muchas leguas de ella.

Muñiz también es un marginado. Dice: «Nuestra generación ha sido tal vez la que más fuertemente ha padecido en la historia de nuestro teatro de los agobios, como ahora es moda decir, de la Administración» (42). Buero Vallejo escribía al respecto, en 1963, a dos años tan sólo de *El tintero*: «Las dificultades de acceso al gran público de un joven autor que intente modos y contenidos renovados —y las del menos joven, y

(41) «Lauro Olmo, víctima de la necesidad del mito», opinión de Tina Sáinz, recogida en *Yorick*, núm. 28, noviembre 1968, pág. 48.

(42) «Coloquio sobre el naturalismo...», en *Primer Acto*, núm. 102, pág. 24.

las del maduro y el viejo, pues alguna vez el joven autor se hace maduro y viejo sin vencerlas— son en España antiguo problema» (43). Estas dificultades que dice Buero se pueden ver desde el punto de vista que parece preguntarse el propio Muñiz: ¿tienen público los *realistas*? «Hay actualmente un grupo de dramaturgos españoles que intentan tratar problemas vivos de la sociedad española, sin dirigir sus experiencias y su orientación a una sola clase social. Necesariamente estos dramaturgos se están dirigiendo a un público hipotético que normalmente no está en el patio de butacas. De aquí la dificultad para una incorporación definitiva al teatro comercial» (44). No. Evidentemente el divorcio entre estos autores y el público que va al teatro, que por supuesto no es el que representa al pueblo, es absoluto. El silogismo vuelve a cumplirse: al escribir antiburgués, siendo el público que va al teatro burgués, no hay éxito. Es algo que se cumple con mucha prodigalidad en nuestro teatro, y no precisa y exclusivamente en los *realistas*.

Rodríguez Méndez tiene la particularidad de manifestarse principalmente en Barcelona. Sus primeros estrenos están ligados a grupos independientes: *Vagones de madera*, por ejemplo, al TEU de Barcelona, el *Auto de la donosa tabernera* o *La batalla del Verdún*, con «La Pipironda», agrupación con la que estuvo estrechamente ligado el autor. Pero es que casi toda su producción está en esta línea de trabajos. Incluso las compañías profesionales con las que ha colaborado nunca han sido de las de más fama o nombre. A niveles de difusión, quizá sea el autor menos conocido del grupo. Sólo dos estrenos en Madrid, que, todavía hoy, es la capital del teatro: *Los inocentes de la Moncloa* (1964), con no excesiva repercusión, y nada menos que once años después, *Historia de unos cuantos* (1975). El tercer estreno madrileño, *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga* (1978), por su éxito, parece situarlo en una órbita de dramaturgo ya plenamente programable.

No ha sido Rodríguez Méndez hombre de grandes fracasos teatrales, precisamente porque no ha tenido grandes triunfos. Ha sido cultivador de la crítica teatral durante años, y ello, más que favorecer su ingreso en la profesión como autor, lo ha ido alejando, por la dureza y sinceridad de sus escritos. «Me han dicho: 'Un autor teatral no puede ni debe hacer crítica'», señala Rodríguez Méndez, y añade: «Otros, más pragmáticos que moralistas, me dicen: ¿Cómo quieres que te estrenen las obras, si te metes con todo el mundo, empezando por José Luis Alonso?» (45).

(43) «Muñiz», por ANTONIO BUERO VALLEJO, publicado en *Carlos Muñiz*, pág. 54.

(44) «Sociedad y público», por CARLOS MUÑIZ, publicado en *Carlos Muñiz*, página 31.

(45) Párrafos tomados de «Lo poco que yo puedo decir», por JOSÉ M.ª RODRÍ-

Su afán de no salir de Barcelona también influye en ese alejamiento de la profesión. Esa decisión sigue resultando básica, cara a tomar contacto con el teatro, pese a que seamos los primeros en lamentar el centralismo artístico del país. Rodríguez Méndez no se muestra ligado al teatro profesional. «Ni pienso en director alguno, ni en actor o actriz alguna, ni en escenario determinado, ni me importa censura o traba alguna» (46), dice. Es consciente de su posición. Su teatro «está condenado a perecer sin remedio» (47). Esta forma de encarar su obra nos enseña al autor no sólo convencido de la marginación antes referida, en que se sitúan los realistas, sino al dramaturgo luchador, incordiante, jamás de acuerdo con la oficialidad, y por supuesto detractor contumaz. «Quiero gritar cada vez mejor, con más fuerza. Aunque no se me oiga» (48), insiste. Este caso se relaciona con el del autor dramático que escribe un teatro para leer, no para hacer, aunque, si bien aquél se daba entre quienes tenían ciertos prejuicios estético-literarios, no es el de Rodríguez Méndez, que escribe así por amor al teatro que quiere y pregona, pese a que luego no vea la luz. Rodríguez Méndez tiene excelentes y recientes piezas dramáticas que no se estrenan, y su resignación lleva consigo una batalla particular con quienes considera culpables de la falta de libertad de expresión del teatro español actual. No son pocos los testimonios que podemos encontrar de este autor atacando al actual sistema teatral del país, su organización, censura, etc. En *Yorick* escribía un artículo titulado «Sobre la necesidad de un teatro nacional popular» (49), en donde además de coincidir con Lauro Olmo en que «no es concebible un teatro nacional que a la vez deje de ser popular», ataca a la administración porque para ella el teatro es «política correctora del Estado paternalista». En su libro *Comentarios impertinentes sobre el teatro español*, dice: «Mientras exista censura, por muy reformada que se quiera, puede que se logre conseguir algún espectáculo *actual*; pero nunca se conseguirá un espectáculo español que además de actual sea de incuestionable calidad» (50), frase a la que se podría hermanar no pocas de otro libro más reciente, *La incultura teatral en España* (51), del que destacaríamos, en este sentido: «La labor correctora del sistema no ha teni-

—
 GUEZ MÉNDEZ, en José María Rodríguez Méndez, colección *El mirlo blanco*, Taurus Editorial, Madrid, 1968, pág. 16.

(46) En «Lo poco que yo puedo decir», art. cit.

(47) Idem. Obsérvese el sentido que ofrecen hoy estas palabras tras el éxito señalado de *Bodas que fueron famosas...*

(48) Idem.

(49) «Sobre la necesidad de un teatro nacional popular», publicado en *Yorick*, número 29, diciembre 1968, págs. 7-8.

(50) «Sobre la actualidad en nuestro teatro», publicado en *Comentarios impertinentes sobre el teatro español*, Ed. Península, Barcelona, 1972, pág. 135.

(51) *La incultura teatral en España*, Ed. Laia, Barcelona, 1974.

do la suficiente entidad para aspirar a una *cultura teatral* ni siquiera a nivel reducido» (52), entendiendo por labor correctora aquella «mediante la cual el Estado se hace en cierto modo empresario y se somete *humbildemente* a la censura por él establecida» (53).

Pero donde se da con más fuerza la idea de marginación, no sólo en Rodríguez Méndez, sino en todo el grupo, es en una interesante teoría que él proclama dentro de su artículo «La tradición burguesa frente al realismo». Su tesis viene a señalar que el estamento conservador ha vetado a los *realistas* (dice, en general). «Ni Mihura, ni Paso, ni Calvo Sotelo, ni Pemán podían ofrecer en el terreno literario una fuerza contraria a la de dichos autores» (54). De ahí que la sociedad, o mejor, en terminología de Alfonso Sastre citada por Rodríguez Méndez, «los subcomisarios de la cultura», opusieron a los realistas «el vanguardismo, el absurdismo, el movimiento tecnológico» (55). En el país, pues, se podía revolucionar con experiencias extranjerizantes, que no «rozaran los sagrados principios éticos». Este artículo lo concluye ironizando sobre la posible nueva salida de los realistas, que se efectuará, dice, cuando asuman «las nuevas formas del expresionismo tecnológico». Mucho es el caudal de información que se dispone del ensayista Rodríguez Méndez, sobre todo en este sentido de acerbo luchador contra el teatro español de su tiempo.

Martín Recuerda tiene una línea del éxito relacionable con Olmo y Muñiz. Una serie de estrenos, a nivel independiente, puestos en escena por el grupo de su misma dirección, el TEU de Granada, algunos, incluso, con montaje propio, *La llanura* y *El payaso y los pueblos del Sur*, otro, *Los atridas*, dirigido por Trino Martínez Trives. Tras estos tres estrenos, el Premio «Lope de Vega», *El teatrito de don Ramón*, ofrecido en el Teatro Español, montado por José Tamayo, y con una gran compañía en el reparto. Pero el éxito estuvo lejos de producirse. La obra duró muy poco en cartel, y tuvieron que pasar cuatro años para que Martín Recuerda volviera a ser actualidad teatral. Fue en el Teatro Escalava, con *Las salvajes en Puente San Gil*, y dirección de Luis Escobar. Aquí sí acertó plenamente Martín Recuerda, porque si bien el público se dividió —también la crítica—, los aspectos negativos estaban motivados exclusivamente por la agresividad del texto, mal aceptado por el espectador bienpensante, al que *Las salvajes* resultó, en su día, demasiado dura. Pero la obra triunfó, fue polémica, y ha demostrado, siete

(52) *Ob. cit.*, pág. 46.

(53) *Ob. cit.*, pág. 42.

(54) «La tradición burguesa frente al realismo», publicado en *Primer Acto*, número 102, cit., pág. 31.

(55) *Art. cit.*, pág. 31.

años después, que tiene aún gran vigencia. En 1972 se estrenó en Valencia, por una compañía local, Quart 23, constituyendo un éxito rotundo de crítica y público. Rodríguez Méndez, en su crítica de «El Noticiero Universal» habla del público, «puesto en pie, como electrizado y aplaudiendo y vitoreando incansablemente a la compañía teatral» (56).

Tras el impacto de *Las Salvajes* en Madrid, y exceptuando el ya comentado de Valencia, un titubeante camino de Martín Recuerda en la profesión hasta la explosión que supuso el estreno de *Las arrecogías...* en 1977. Dentro de aquel camino, dos estrenos casi simultáneos, uno en Madrid, otro en Barcelona. El primero, de nuevo en el Español, *¿Quién quiere una copla del Arcipreste de Hita?* En Barcelona, *Como las secas cañas del camino*, en el Teatro Capsa, con puesta en escena de José Ariza. Ninguno de los dos significó gran cosa, sobre todo el primero, del que todos esperaban un suceso. Con más pena que gloria, pues, pasaron estas dos nuevas piezas de Martín Recuerda. Como sucedió después con *El caraqueño*, de nuevo en Barcelona, Teatro Alexis, en 1968, con montaje del propio autor. Y a los nueve años, el éxito de crítica y público que ya hemos comentado de *Las arrecogías...*, que quizá consolide al autor en el teatro español de manera definitiva.

Cuando hablamos de declives en la obra de los sesentistas no queremos decir que sean rotundos o justos, puesto que el presente análisis no finaliza en estas páginas, sino que continúa en las nuevas obras de los cuatro dramaturgos. Lo que queremos destacar es el paralelismo con que se producen las etapas éxito-fracaso y otra, desconocida por el público teatral, en elaboración madura, de excelentes realidades todavía a nivel literario, pero con grandes posibilidades en su forma visualizada. Otro problema es el deseo, mayor en unos que en otros, de que se vean esas obras nuevas, esto es, la voluntariedad para su representación o de entrar de lleno en el campo de las autocensuras. Pero de este tema hablaremos más adelante, volviendo ahora a destacar que aquel Martín Recuerda de horas bajas posibilitó una producción dramática «airada», con conciencia de marginado. Esa falta de seguridad en la comercialidad de su obra operó, en cierto modo, a la hora de decidir su regreso a América, a una nueva Universidad, para seguir explicando drama español. Pero también, la lógica apetencia de inscribir su nombre entre los que estrenan y triunfan en el teatro español, le hizo regresar. Un regreso no a la integración, sino a continuar la lucha, a no perder su condición de inadaptado, y si estrenara obras sería con su característica vitola de inconformista. Rodríguez Méndez, en carta que cita

(56) Crítica de *El Noticiero Universal*, del 1 de julio de 1972.

Martín Recuerda en la entrevista «Un autor recuperado» (*Primer Acto*), le decía: «Te aseguro, y el tiempo me da ya la razón, que ni tú, ni Lauro Olmo, ni Antonio Gala, ni yo, ni nadie, hará nada dentro del tinglado *normal* del teatro actual. Nosotros tenemos que meternos en nuestra barraca. Lo demás es pordiosear y recibir burlas, humillaciones y sarcasmos» (57). Esta cita, que el tiempo sólo da la razón a medias, resulta interesante por cuanto Rodríguez Méndez insiste en el *declive* que antes señalábamos (*ese hacer nada dentro del tinglado normal*) y testimonia a otro compañero su pesimismo sobre las posibilidades de estrenar. Ese pesimismo late también en Martín Recuerda. Veamos qué contesta, en la entrevista citada, a ese por qué no estrenaba:

«a) Porque es la verdad que mi pensamiento no se encuentra en entera libertad para expresarse... Podría seguir otros caminos, bastante fáciles, pero tengo una naturaleza que no sabe traicionarse.

b) Porque hay siempre una serie de gente adherida al espectáculo teatral que, si no halagas las ideas de ellos, están dispuestos a destrozarte vivo, ya pudieran ser tus obras mejores que las de Eurípides. Ellos te destruyen en un día la labor de años y, claro, te quitan el pan...

c) Porque hay un público encarrilado hacia una dramática falsa y cómoda; público que rechaza lo que va por lado fácil. Problema gravísimo que supone muchas páginas de explicación...

d) Porque la endeblez espiritual y económica de cualquier empresa española te limita en seguida el sentido de tu propia creación dramática. Puedo jurarte que yo... tengo varias peticiones de compañías... intento satisfacerlas en lo que puedo, pero qué difícilmente, porque supone romper con tu propio mundo de autor, ya que a lo que están acostumbrados es a hacer un género dramático de la más débil calidad» (58).

Varios son los temas que nos ofrece Martín Recuerda en sus palabras, pero en este momento intentamos fijarnos en ese pesimismo por no poder mostrar libremente su obra. Ese no querer el camino fácil, ese reconocimiento de que el público español está vertido a lo cómodo, esa lucha con las empresas jamás dispuestas a la aventura teatral si no es con ese género «de la más débil calidad». Todo, en suma, está falto de esperanza, dentro, claro está, de una etapa muy determinada en estos autores que venimos denominando de *declive*. En momentos en que se

(57) «Un autor recuperado», entr. cit., pág. 30.

(58) Entr. cit., pág. 29.

oía decir a Martín Recuerda que «el teatro mío y de mi generación es imposible», «no tenemos camino», o citar a Larra para decir que escribir en nuestro país es llorar, escribía él: «Esa generación nuestra que vienen... llamándola frustrada» (59), aunque en seguida añadía: «Frustrada en apariencia; pero, claro, dando como puede los frutos testimoniales del teatro auténtico español de nuestros días. Para conocer el teatro español del 60 al 67 habrá que recurrir a ella» (60). Al margen del tema generacional, ya tratado, es justo señalar la idea de conciencia de grupo y de labor positiva que se desprende de las palabras de autor granadino. Es, podríamos decir, como una marginación consciente la de los autores del 60, a la espera de un acontecimiento que posibilite mostrar una nueva faz de su labor.

3.3. LOS AUTORES DEL 60, HOMBRES DE TEATRO

Una característica significativa de este grupo de autores es su contacto directo con el mundo del teatro. Sabida es la relación que el autor dramático guarda con los montajes que de ellos preparan. Por otro lado, los casos de autores-directores o de autores-actores son bien conocidos. Sin entrar de lleno completamente en estos casos, los sesentistas, que son autores por encima de todo, son hombres con una gran formación técnica, que en la mayoría de los casos han colaborado de alguna forma con la esencia del teatro, que es su realización. De esta manera, el autor posee un dominio del oficio que beneficia en grado sumo sus propuestas escénicas. Se trata de un conocimiento desde dentro de eso que tradicionalmente se viene llamando «carpintería teatral», y que, en nuestra época, debe ser algo más que la simple estructuración técnico-literaria de la pieza.

Lauro Olmo ha intervenido incluso como actor en su primera obra estrenada, que fue representada a nivel no-profesional, *El milagro*. Pero, además, en su quehacer infatigable, junto a su mujer, Pilar Enciso, dentro del teatro infantil, hemos visto al autor correr de aquí allá, antes de un estreno, dar indicaciones a los actores, ajustar las diapositivas, un trabajo en suma de quien conoce bien el oficio.

Carlos Muñoz parece, a primera vista, ser quien menos ha intervenido en la parte técnica de todos estos autores. Al menos, en sus primeras obras, el nerviosismo con que se enfrentaba a los ensayos hacía aconsejable, incluso, su inasistencia a los mismos. El director de su primera comedia, Manuel Ruiz-Castillo, nos cuenta, a propósito de los ensayos

(59) «Pequeñas memorias», publicado en *José Martín Recuerda, ob. cit.*, pág. 57.

(60) Art. cit.

iniciales de *Telarañas*: «Optamos por pedirle al autor que se olvidara de que lo era y se abstuviese de ir a los ensayos» (61), tales eran los temores que atenazaban a Muñiz y las peligrosas influencias en los actores que interpretaban la comedia. Muñiz ha paseado por infinidad de bastidores, ha visto no pocos diseños de producción, ha propuesto a actores, directores, escenógrafos, en esa difícil tarea de Jefe de programas de T.V.E. Allí sería la gran experiencia del Muñiz hombre de teatro, pues las relaciones entre las producciones dramáticas y las televisivas son muy estrechas.

También Rodríguez Méndez ha participado, y mucho más que los anteriores, en el teatro por dentro. En su calidad de miembro del grupo «La Pipironda», hoy desaparecido, ha sido actor, colaborador asiduo de sus montajes, viajero, junto a los cómicos, por buena parte de la geografía catalana. En su adaptación de *Fuenteovejuna* interpretaba un pequeño papel, el del guardaespaldas del Comendador, del que el mismo autor cuenta que «iba vestido de guarda-jurado, con un cinturón de mi época militar y una escopeta de caza. El público me insultaba» (62). También sabemos, por él mismo, que interpretó otro papel de *malo*, un gerente sin escrúpulos en su sketch, *Historia de forzados*. Dice: «Yo he sido siempre —y bien me duele— un actor no ya malo, sino peor; pero me crecía, me crecía porque el público me ayudaba» (63). Otra de sus intervenciones fue en la última obra que estrenó «La Pipironda», *El «ghetto» o la irresistible ascensión de Manuel Contreras*, en donde interpretó el papel del «chulo de barrio de la obra». La tendencia a interpretar de Rodríguez Méndez, como hemos visto, no se justifica por un deseo de hacerse ver como actor, sino de estar frente a su público, de ser el primero de recibir la influencia de él, de ver sus reacciones en el mejor de los lugares: las tablas. Rodríguez Méndez sabía que su público no es el normal de los teatros. En la misma Barcelona, ellos iban a barriadas, a pueblos de los alrededores, a tabernas, a plazas. A poca distancia de allí, el público de teatro acudía a los lujosos salones de las Ramblas. Rodríguez Méndez sabía este reto, era consciente de esta no aceptación y prefería el decorado natural de un bar en Las Corts a la elegancia del Español. El quería conquistar ese otro espectador, porque «si ese público se ganara para el teatro, el teatro estaba salvado. Por eso colaboré con «La Pipironda» —dice— y por eso me dejaría quemar nue-

(61) «Desde *Telarañas*», por MANUEL RUIZ-CASTILLO, publicado en *Carlos Muñiz*, página 80.

(62) «Mis estrenos en *La Pipironda*», por JOSÉ M.^a RODRÍGUEZ MÉNDEZ, en *José María Rodríguez Méndez*, pág. 71.

(63) Art. cit., pág. 72.

vamente si fuera posible seguir luchando» (64). Dentro de las colaboraciones teatrales de Rodríguez Méndez es necesario hacer constar la dirección de su obra *El vano ayer*, estrenada en el Teatro Lope de Vega de Valladolid, con una compañía no profesional, cual era la del Teatro A.R.A. de Málaga. Parece ser que ha sido la única experiencia en dirección de Rodríguez Méndez.

Sin duda alguna, el autor sesentista que más ha conocido el teatro interiormente es José Martín Recuerda. Su calidad de director escénico de varias agrupaciones vocacionales testimonian de manera rotunda esta afirmación. A los veintisiete años lo nombran director del TEU de Granada, con el que desarrollará una amplia labor de difusión teatral durante los ocho años siguientes, de 1952 a 1959. Su trabajo en el TEU se inicia con preferencia hacia los clásicos. Sólo en 1953 estrena cinco adaptaciones, entre las que sobresale *La discreta enamorada*, de Lope de Vega. Un año después, y junto a su obra original *La llanura*, monta *La hidalga del valle*, de Calderón de la Barca. En 1955 estudia teatro en París, becado por el gobierno francés. Posteriormente, adapta *El barbero de Sevilla*, de Beaumarchais, y estrena *El payaso y los pueblos del Sur*, también original, como la que presentara un año antes, en 1955, *Los atridas*, como ya hemos señalado, con montaje de Trino Martínez Trives. A continuación, Recuerda estrena *Los persas*, adaptación de la tragedia de Esquilo, *La posadera*, de Goldoni, y *Los encantos de la culpa*, de Calderón. Junto a estos montajes, muy significativos todos, quizá los más destacados de su período de dirección del TEU, se pueden citar otros muchos que señalan su extraordinario gusto por los clásicos y, más concretamente, por los españoles. Obras como el *Auto de la Sibila Casandra*, de Gil Vicente, o su versión de *El escultor de su alma*, del también granadino Angel Ganivet, o los entremeses cervantinos, ratifican la opinión anterior. Las influencias de aquellos autores, el mundo clásico vivido en cantidad de representaciones, marcan con rotunda claridad el devenir literario de Martín Recuerda.

Tenemos un interesante testimonio acerca de la actividad de este autor en el grupo universitario granadino. Es debido a José María López Sánchez, continuador en el TEU de la tarea de dirigirlo. En su artículo «Teatro Universitario en Granada», dice: «Martín Recuerda sacó mucho el TEU fuera de Granada. Fueron innumerables los viajes a pueblos de la provincia, coincidentes con ferias o celebraciones de todo orden. *La posadera* llegó a tener muy cerca de veinte representaciones: Granada, Murcia, Almagro, Guadix, Baza, Loja, Cúllar-Baza... Ininterrumpi-

(64) Art. cit., pág. 73.

damente se viajaba de un lado para otro con aquel hermoso banderín de las máscaras desacordes y aquel himno que habíamos tomado de una marcha de circo que sonaba en *El payaso...* Linares, Jaén, Ciudad Real, Albacete, Lucena, la costa, Almagro (inolvidables representaciones en el Corral de Comedias y en el patio del convento de los PP. Dominicos de Almagro). En los certámenes conocíamos a los grupos de otros distritos. Fuimos a Madrid con *Pedro de Urdemalas* y tuvimos ocasión de conocer el excelente T.E.U. de San Sebastián de aquel tiempo. Luego, en Murcia, adonde fuimos con *Los persas* —Festival Nacional también— conocimos al jovencísimo T.E.U. de Murcia, con aquel su premiado montaje de *La piel de nuestros dientes*, festival de donde el T.E.U. de Granada trajo varios premios...” (65).

Pero no acaba en el T.E.U. de Granada, con el que dice Martín Recuerda que “dio más de trescientas representaciones por pueblos y ciudades de España” (66), la actividad-artística del autor. En 1959 funda lo que llamaron “El taller de teatro” de la Casa de América en Granada, con el que diera títulos muy importantes de la vanguardia teatral de entonces, como *Las sillas*, de Eugène Ionesco, o *El zoo de cristal*, de Tennessee Williams, así como obras de autores españoles encuadrados ya en la generación realista, como *La cornada*, de Alfonso Sastre, y *La boda de la chica*, de Alfonso Paso, una de sus piezas más interesantes. Pese a representarlo, ninguna influencia pasó a Recuerda de un dramaturgo tan intenso y sugestivo como Ionesco.

Poco a poco, Martín Recuerda fue separándose de su actividad como director teatral para dedicarse por completo a la tarea de escritor. Esto fue, en principio, cuando pasó a vivir a Madrid, en 1963. Y decimos en principio, porque, aun hoy, su quehacer dentro del teatro no ha finalizado. Anduvo largo tiempo sin participar en los montajes, marchó a América, y en su primer regreso intervino, a pesar suyo, en la puesta en escena de *El caraqueño*. El dice de este caso: “Dirigí yo mismo la obra por verdadera necesidad. Tuve que usar otra máxima española que nos caracteriza: la improvisación, muy en contra de mi voluntad” (67). Tres años después, como hemos indicado en anteriores capítulos, aceptaba dirigir la Cátedra «Juan del Enzina», en Salamanca, lo que en cierto modo le exige volver a tomar las riendas de una actividad técnica

(65) «Teatro Universitario en Granada», por JOSÉ M.ª LÓPEZ SÁNCHEZ, publicado en *José Martín Recuerda*, pág. 50.

(66) «Biografía», publicado en *José Martín Recuerda*, pág. 45.

(67) «Manifiesto de *El caraqueño* o la deshumanización de un hombre de España», por JOSÉ MARTÍN RECUERDA, publicado en *Primer Acto*, núm. 107, abril 1969, página 34.

teatral. Así sucedía en seguida con su revisión de *Los persas*, en 1972, dentro de la citada Aula «Juan del Enzina».

Ahora, pese a continuar en el puesto, su tarea está preferentemente orientada a la producción de espectáculos en los que, sin embargo, interviene siempre como supervisor. El perfil que nos ofrece Martín Recuerda dentro de la actividad escénica es, pues, complejo y completo. El de un hombre profundo conocedor de su oficio, ya que buena parte de su vida la ha pasado ensayando, orientando luces, dirigiendo actores, analizando bocetos o confeccionando programas. El de un hombre de teatro.

3.4. DE COMO SE VEN LOS SESENTISTAS ENTRE SI

Los sesentistas mantienen determinados lazos de relación entre ellos. Decíamos que aún más entrañables que entre los *realistas*. Todos hablan del realismo como fenómeno muy suyo, trascendente dentro del panorama del teatro español de nuestros días, y del que se sienten orgullosos de ser protagonistas. Entre ellos se arropan, se animan ante las circunstancias adversas y se sienten solidarios de los triunfos del compañero. Cada uno en su línea de acción se reconocen ciertas singularidades.

Muñiz no sólo fue apoyado por los sesentistas, sino también por Bue-ro y Sastre, y siempre con gran consideración. El primero lo sitúa entre los «seis o siete más valiosos» autores españoles jóvenes, en 1963. El segundo verá en *El tintero* un importante camino para enlazar el nuevo teatro español con el expresionismo quevedesco.

Pero es en las opiniones de los sesentistas entre sí donde con más riqueza se puede ordenar el material de sus relaciones humanas y artísticas. Tomemos las propias palabras de Lauro Olmo, y encontraremos multitud de conexiones con sus compañeros de grupo. Así, de Rodríguez Méndez, dice: «¿Que si mi teatro entronca de algún modo con el suyo? Desde luego que sí, y por una razón de fondo: nuestras decisiones ante el hecho dramático arrancan siempre de una fe en el poder social del teatro. Lo principal no es divertir —y utilizo la palabra divertir en su acepción vulgar—, sino remover el sentido crítico y moral del espectador. El hambre de un hombre pasada al teatro, se universaliza. Y ya es la sociedad la responsable de ella. Ya no puede ignorarla. Ahí está: ¡peligro!» (68).

Le satisface a Lauro Olmo de Martín Recuerda que sea capaz de enfurecer a los espectadores por ese teatro suyo fustigante. Olmo destaca

(68) Entrevista con Lauro Olmo, por Francisco Jover, en *Yorick*, núm. 2, cit. página 8.

como característica principalísima del autor granadino el significado especial que para él tiene la palabra «vida». «El, que tiene un fondo preocupado y triste, olfatea, ansioso, cualquier ráfaga de aire, de alegría vital, y se aferra a ella como huyendo de las incontables ocasiones que nuestra sociedad da para la caída en el resentimiento, esa peste esterilizadora» (69), y sigue diciendo: «En esto no está solo. Esa tristeza de fondo nos preocupa a muchos...», lo que viene a probar el espíritu de grupo que les une. Alude, con las últimas palabras, Lauro Olmo, a cierta tristeza de fondo en los sesentistas, tema harto sugestivo por la profundidad humana que encierra. Es cierto. Ninguno de estos autores son ancestralmente alegres. Su pesimismo les da un aire de melancólica tristeza.

Rodríguez Méndez, por su condición de crítico o comentarista teatral, además de la de autor, ha dejado no pocas opiniones sobre sus compañeros de grupo. Quizá las más exultantes sean las dirigidas a Martín Recuerda, sin duda el amigo más íntimo y cordial. Esta ligazón se agranda al considerar conjunta y negativamente las imitaciones del teatro que viene del otro lado de los Pirineos. Rodríguez Méndez ve a Martín Recuerda «como una cabeza de puente, como un islote de residencia» en lucha con lo extranjero. Esta cita es de un importante artículo titulado «Martín Recuerda, allá en Granada» (70), en donde también justifica el viaje del compañero a las universidades americanas «para poder seguir escribiendo de lo nuestro: de nuestro vino, nuestras mujeres, nuestros curas y caciques» (71) El mejor saludo que tuvo Martín Recuerda de regreso de Estados Unidos está en una carta de Rodríguez Méndez en la que le dice: «El año 1971 no ha sido malo del todo. Has vuelto a España y has entrado con buen pie. Has creado las «arrecogías». ¿Se puede pedir más?» (72).

La correspondencia Martín Recuerda-Rodríguez Méndez encierra el principal atractivo de poder apreciar en vivo el sentimiento común de heroica frustración. El que la mayoría de sus obras ni siquiera salgan de Censura, el no estrenar, les ha otorgado, a lo largo de años, un complejo no injustificable. Así se expresa, por ejemplo, Rodríguez Méndez, cuando escribe: «Se indignó cuando le dije que habían prohibido tus «arrecogías» y dijo que no levantaríamos cabeza. Lo cual es verdad. Ya lo ves, ha bastado que tú tengas un éxito con las salvajes, que yo publi-

(69) «Unas palabras en torno a Pepe Martín Recuerda», por LAURO OLMO, en *José Martín Recuerda*, pág. 36.

(70) «Martín Recuerda, allá en Granada», por JOSÉ M.º RODRÍGUEZ MÉNDEZ, en *José Martín Recuerda*, págs. 37-39.

(71) *Art. cit.*, pág. 39.

(72) Carta fechada en Barcelona, el 10 de diciembre de 1971.

que algún libro, que Salvat, Lázaro y alguno más hablen bien de nosotros, para lanzar una nueva ofensiva para aplastarnos. Está clarísimo que no nos quieren» (73).

La opinión de Rodríguez Méndez no puede ser mejor respecto del autor granadino. En «El Noticiero Universal» escribía, a propósito del estreno en Valencia de *Las salvajes en Puente San Gil*, un artículo que llamaba «Una borrachera teatral». Entre sus párrafos más significativos destacamos: «El magnífico texto de Martín Recuerda ha sido la base para *experimentar* (y ahora sí que está bien aplicado el término) el distanciamiento brechtiano, la introspección de Stanislavskik, el ceremonial de Grotowsky, y sobre todo la teoría de la crueldad de Artaud» (74). Huelga añadir cualquier otro comentario.

También Martín Recuerda habla en idénticos términos de sus compañeros de generación. En una conferencia que pronunció en los Cursos de Verano de Málaga, en el verano de 1973, con el título de «Notas para un nuevo teatro español», llama autores «importantes» a Buero Vallejo, Lauro Olmo, Rodríguez Méndez, Carlos Muñiz, etc., es decir, a Buero y a los que venimos llamando sesentistas (74). Destaca *La tragicomedia del serenísimo príncipe don Carlos*, de Muñiz, como obra que podría «ser algún día... la gloria del teatro español contemporáneo» (76). Lauro Olmo es valorado en dicha conferencia por sus obras *Mare Nostum*, S. A. y *La condecoración*. «Dentro de esta línea (sigue diciendo tras hablar de Lauro Olmo) tengo que destacar dos obras importantísimas de José María Rodríguez Méndez. Estas obras son: *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga* y *Flor de Otoño*» (77). Acto seguido las relaciona con el Género Chico español y «quizá también con el esperpento de Valle-Inclán». Pero el mejor elogio que le dedica a Rodríguez Méndez es el siguiente: «La aportación magistral de esta obra (se refiere a *Bodas que fueron famosas...*) consiste, en que parece estar construida a la manera de los cuadros de Goya» (78).

Terminamos estas opiniones entre los mismos sesentistas con unas palabras de Martín Recuerda en las que generaliza y habla de toda su generación. Están comprendidas en la primera contestación a la entrevista que le hace Santiago de las Heras en *Primer Acto*, número 107. Pregunta el periodista:

(73) Carta fechada en Barcelona, el 10 de julio de 1972.

(74) Crítica aparecida en *El Noticiero Universal*, el día 1 de julio de 1972.

(75) Fotocopia de la conferencia citada, fechada en Salamanca, mayo 1973. El párrafo es de la pág. 15.

(76) Conf. cit., pág. 18.

(77) Idem, pág. 16.

(78) Idem., pág. 16.

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

De la contestación de Martín Recuerda nos interesa, en este punto, todo lo que se relaciona con su generación. Así, «pidiendo mil perdones», no admite el término de «generación perdida», sino que es «la menos perdida y la que en realidad suena fuera y dentro de España». Entresaquemos, pues, algunos párrafos. «Esa generación perdida —dice— quizá sea más respetada de lo que algunos creen y hasta me atrevería a asegurar que es la única de la que se podrá hablar algún día como representativa de una época. Es un tópico ya esto que voy a decir: Valle-Inclán *sonaba* en su tiempo menos que Benavente. Benavente estrenaba, Valle-Inclán decía que su teatro «era de una sola noche». El fenómeno de los que estrenan y de los que no estrenan se rastrea desde largo en España... Cuando yo visité Estados Unidos me encontré con la sorpresa de que los nombres de esta generación eran allí conocidos... Para mí, esa generación es, tal vez, la única limpia y no perdida, por la sencilla razón de su pureza, de su digna ambición y de su casticismo... (De la «generación realista») queda *todo* y... lo que esta generación ha dado y está dando en la mayor de las luchas es una prueba pequeña de lo que aún dará... Somos dramaturgos que vamos en contra de la corriente, porque tenemos conciencia de nuestra misión, y nuestra misión es la de reflejar a España tal como la vemos, sin contar las anécdotas de los diarios o las revistas madrileñas que tanta gracia le hacen al público de Madrid y de provincias» (79). Creemos que estas palabras de Martín Recuerda encierran todo el espíritu del grupo, aunque lo siga llamando generación, tal y como se sobreentiende en el teatro español, como venimos diciendo.

3.5. DIRECTORES, ACTORES Y ESCENOGRAFOS DE LA GENERACION

Dice Monleón en el citado Coloquio sobre «el naturalismo, el costumbrismo, el sainete y el futuro de nuestro teatro» (*Primer Acto*, número 102), que la generación *realista* fue un fenómeno cultural que agrupó «diversas personalidades, autores, directores y demás componentes». Esta afirmación no la formula tal y como lo hacemos nosotros, pero la da por sabida, ya que su planteamiento viene a decir que si aquella ge-

(79) En *Primer Acto*, núm. 107, cit., págs. 28-29.

neración, a la altura en que se plantea el coloquio, son los mismos que eran o «cada uno de ellos ha seguido un camino propio y divergente». Consideramos, pues, este apartado en esa base que Monleón da por cierta, de que no sólo se podía hablar de autores realistas, sino también de colaboradores en general del fenómeno teatral con la misma tendencia realista.

Directores, actores y escenógrafos muy determinados se pueden incluir en un censo de gentes que han trabajado para los realistas, y que, en cierta medida, lo han sido.

En el caso de los directores, Julio Diamante, por ejemplo, montó tres obras fundamentales del grupo, *El cuerpo*, de Lauro Olmo, y *El tintero* y *Las viejas difíciles*, de Carlos Muñiz. Es hombre, pues, ligado al realismo desde sus inicios. Director, asimismo, de obras cinematográficas, como *Los que no fuimos a la guerra* o *Tiempo de amor*, y de otras piezas teatrales, siempre en la línea del realismo, de Elmer Rice, Büchner o André Obey, que insisten muy a las claras en su concepción estética del arte. Diamante es uno de los coloquiantes de la mencionada reunión de *Primer Acto* en torno al *Naturalismo, costumbrismo...*, y colaborador asiduo de artículos, debates y charlas del grupo.

Otro director que también ha realizado buen número de trabajos con los realistas es Alberto González Vergel. *La camisa*, *English Spoken* y *La Condecoración*, de Lauro Olmo, fueron montadas por él. Y su intervención, junto al grupo, es asimismo tan asidua y frecuente como el caso de Diamante. Además, sus puestas en escena, aunque no sean de sesentistas, han tenido mucho que ver siempre con autores muy relacionables con aquéllos: Chejov, Williams, O'Neill...

Ambos directores, en el *coloquio sobre el Naturalismo...* se muestran partidarios del realismo que, según Diamante, «no tiene por qué ir ligado al naturalismo y mucho menos al sainetismo». Vergel insiste en que la generación «se halla vinculada a un arte realista, que nada tiene que ver con esa fotografía de la realidad que entendemos por naturalismo». Los dos dan buena prueba de sus filiaciones realistas no sólo en el teatro, como hemos indicado, sino en su obra filmica, el primero, y el segundo en sus realizaciones televisivas, medio que mueve a la perfección por esa comodidad que supone llegar a la realidad de las cosas tomándolas directamente con la cámara.

Como directores que también pueden inscribirse dentro de unas tendencias realistas tenemos, en Barcelona, a Angel Carmona, director de «La Pipironda» con el que colaboró estrechamente Rodríguez Méndez, y montó muchas de sus piezas, cortas y largas, y a Ramiro Bascompte, director de dos de las más significativas obras realistas de Rodríguez

Méndez, *El milagro del pan y de los peces* y *Los inocentes de la Moncloa*. En otro orden, pero también con ciertas identificaciones, se podría hablar de Ricard Salvat, aunque las líneas realistas de este director están conexas con producciones catalanas, es decir, son más propias de una cultura realista catalana.

No de forma tan rotunda se puede hablar de actores o escenógrafos realistas, ya que el sistema de producción de espectáculos en España no facilita a éstos la elección. Un actor está siempre a merced de la primera oferta que surge, aunque ésta no sea siempre todo lo interesante que a él le parezca. Aseguraríamos que muchos actores hubieran querido estar presentes en los estrenos más importantes del grupo sesentista, o de cualquier realista, y que al estar ligados a otra empresa no pudieron elegir. Además, hemos hablado de que buen número de estrenos realistas han sido hacia final de temporada, es decir, en las peores fechas, donde el actor que ha cogido un buen éxito de principio o mitad de período está ocupado y no puede atender otras posibilidades.

Existen, con todo, algunas coincidencias dignas de mención. Como son las tres interpretaciones de Manuel Torremocha (*El tintero*, *La camisa* y *La pechuga de la sardina*) y de Tina Sáinz (*La camisa*, *Los inocentes de la Moncloa* y *English Spoken*) o las dos casi seguidas de Emilio Laguna, Alberto Fernández y Paco Serrano en las obras de Lauro Olmo, *La camisa* y *La pechuga de la sardina*, que conformaban una serie de características comunes, como si se tratara de un trasiego de personajes de obra a obra. También Juan Luis Galiardo ha representado dos piezas seguidas de Lauro Olmo, *El cuerpo* y *English Spoken*. Otras coincidencias de dos personajes hechos por un mismo actor se encuentran con cierta facilidad, pero no cabe hablar de predisposición de actores hacia el hecho sino de simple casualidad, salvo en el caso de Rodríguez Méndez y sus obras montadas por «La Pipironda», en donde la repetición de actores está justificada por la procedencia del mismo grupo teatral. Que es la misma circunstancia que posibilita que el escenógrafo y director Florencio Clavé, colaborador asiduo del grupo catalán, realizara, amén del montaje del *Auto de la donosa tabernera*, los decorados de la misma obra, de *Vagones de madera* y de *La batalla del Verdún*. También el pintor Guinovart ha realizado varias escenografías de Rodríguez Méndez, concretamente, las de *La vendimia de Francia*, *El vano ayer* y *El «ghetto»*. En Madrid, pese a que Mampaso y Emilio Burgos han repetido decoración realista, entendemos que más bien se debe a una coincidencia, tal y como sucediera en el caso de los actores.

Se podría llegar más lejos si consideramos otras manifestaciones artísticas en donde la estética realista se desarrollara perfectamente. Tal

es el caso del cine. En la década del 50 no sólo habría que hablar de autores dramáticos realistas, sino también de directores cinematográficos realistas. Tomando tan sólo el ejemplo de Juan Antonio Bardem, podríamos establecer identificaciones. Bardem, autor tan poco oficiable, ha hecho unas primeras obras que se podrían analizar desde la óptica realista. Filmes como *Calle Mayor*, *Muerte de un ciclista*, hasta *Nunca pasa nada*, se alinean en el tratamiento estético que estudiaremos enseguida en las primeras producciones de los sesentistas. Quizá las relaciones fundamentales de la obra de Bardem estén conectadas con el cine italiano. Ya señalamos, por vía Alfonso Sastre, cómo el realismo teatral tenía el espíritu del neo-realismo italiano, nuevo cine mejicano, etc. Así, si entre *Cómicos*, de Bardem, y *Las salvajes...*, de Martín Recuerda, hay claras relaciones, y si primero podemos buscarlas entre el filme español y *Luci di varietà*, de Fellini y Lattuada, el realismo del granadino está inmediatamente conectado con el del neo-realismo italiano. Valga este ejemplo para testimoniar relaciones ampliables al De Sica de *Umberto D*, al Rossellini de *Roma, città aperta* o tantas otras que nos ofrece la filmografía italiana.

CAPÍTULO 4

TEMATICA DEL GRUPO DEL 60

4.1. HACIA EL TRATAMIENTO DE UNOS TEMAS COMUNES

Los temas tratados en las obras de los sesentistas coinciden con los cultivados por la llamada *generación realista*, considerada globalmente. Todo lo que el nivel estético es notoriamente distinto entre unos y otros, los temas que tratan participan de una idéntica inquietud. Y sucede así porque las fuentes de inspiración son similares. La principal es esa propia realidad circundante, o lo que es lo mismo, las situaciones vividas por los autores. La preocupación por España, mostrada a través de muy diversos cauces, tanto se da en Buero como en Lauro Olmo, como en Gómez Arcos. Pero no faltan tampoco porciones muy ceñidas a la personalidad de los cuatro autores que venimos estudiando, y de las cuales se pueden sacar una serie de conclusiones globales incluso al analizar el campo temático por ellos desarrollado.

En general, los personajes de los sesentistas muestran deseo de oposición a lo establecido por una sociedad con la que no comulgan. Este espíritu de rebeldía se da en todas sus formas a lo largo de la producción total de estos autores. Gentes que desean salir de una situación para ellos intolerable, pero a quienes la óptica pesimista de los dramaturgos lleva a trágicas soluciones. De poco valdrá que el José Luis de *Los inocentes de la Moncloa* deje media vida estudiando para sacar su oposición si ello le conduce a una integración en el *establishment* contra el que despotrica. No de más servirá a Lola encontrar una camisa en el Rastro por catorce pesetas o a Crock un empleo por el que gana un modesto sueldo si éste le impide vivir con los suyos. Los tristes finales de estas obras nos lleva a pensar en un tipo de tragedia española *sui generis*, no siempre con derramamiento de sangre o suicidio, que por la misma cotidianeidad de los últimos telones nos sumerge en un mundo amargo y desesperanzado. No hay obra sesentista que deje abierta una puerta a la esperanza; no existe la pieza alegre en sí misma; la evasión ni si-

quiera se vislumbra. Hasta en la pieza de elementos más arquetípicos, como puede ser *La Andalucía de los Quintero*, el mensaje es muy distinto al que el contexto parece ofrecer. Todo esto conduce a una nueva «lucha por la vida», que mejor llamaríamos lucha por la existencia, es decir, lucha por encontrar unos mínimos de supervivencia, incluso en su literal sentido fisiológico. De esta manera, encontramos el que consideramos gran tema de los autores del 60: la inutilidad de la lucha por la existencia. Ruiz Ramón, al hablar de los temas generales que se dan en estos dramaturgos, alude a éste que consideramos principal. Dice textualmente: «Los temas generalmente presentados por este teatro son los de la injusticia social, la explotación del hombre por el hombre, las condiciones inhumanas de vida del proletario, del empleado y de la clase media baja, su alienación, su miseria y su angustia, la hipocresía social y moral de los representantes de la sociedad establecida y la desmitificación de los principios y valores que les sirven de fundamento, la discriminación social, la violencia y la crueldad de las «buenas conciencias», la dureza, impiedad e inmisericordia de la opinión pública, la condición humana de los humillados y ofendidos, del hombre de suburbio, del hombre al margen, del hombre expoliado, en una palabra, de los viejos y de los nuevos esclavos de la sociedad contemporánea» (80).

La mayoría de las obras de estos dramaturgos se pueden encuadrar en el tema citado, ya que también la mayoría de los personajes son luchadores contumaces que difícilmente ganan batallas. Es más, buen número de protagonistas de piezas sesentistas siguen luchando tras su derrota, por no reconocerla o por estar influidos de una fuerza mítica, incapaz de sucumbir ante el poder establecido, en la que el autor quiere representar su eterna posición de incorfomidad. Este talante es insólito en el panorama general del teatro español de los años 50. Algunos temas que manejan los realistas son completamente nuevos en nuestra dramaturgia. Pocas veces se ha podido llevar a los escenarios el enfrentamiento de las dos Españas, como sucede en *Las salvajes de Puente San Gil* o en *La vendimia de Francia*. Esto lo apunta también Angel Fernández Santos extendiéndolo a *La camisa* (81). Otras piezas sirven de ejemplo para completar esta idea: la narración de cuarenta años de nuestro siglo en *Historia de unos cuantos*, la vida del príncipe don Carlos en *Fragicomedia del serenísimo...* o la de un santo de *El engaño*.

(80) *Historia del teatro español. Siglo XX*. Ob. cit., págs. 466-7.

(81) Lo insólito de estos temas queda reflejado en el artículo de Angel Fernández Santos «Un estreno agitado» (a propósito de *Las salvajes en Puente San Gil*), publicado en *Primer Acto*, núm. 48, cit., págs. 24-25.

4.2. EL TEMA DE LA LUCHA POR LA EXISTENCIA

Estamos ante el gran tema de los sesentistas, del cual participa el mayor número de piezas producidas por estos autores. En Muñiz, la lucha por la existencia la representa la impotencia del burócrata Crock (*El tintero*), la insistencia de Jackie por conseguir un empleo (*Un solo de saxofón*), el deseo de formar un imposible hogar de Antonio y Julita (*Las viejas difíciles*), la elección que se ofrece a don Hermenegildo entre seguir el camino espinoso o el fácil (*El caballo del caballero*), y, de nuevo, la imposibilidad de vivir a su aire del matrimonio Jan y Marta (*Los infractores*). Crock, Jackie, Antonio y Julita, don Hermenegildo, Jan y Marta, luchan por salir de una situación. Unos —Crock, Antonio, Julita, don Hermenegildo— dejan la vida en esa lucha; en todos, hay un algo —oficina, sociedad racista e intolerable, conciencia capitalista— que les oprime, y en donde se sienten completamente ajenos. Estos protagonistas sufren su medio. No tiene nada que ver con ellos. Su enfrentamiento es inmediato. A propósito de *El grillo*, escribiría Domingo Pérez Minik algo ampliable al resto de obras sesentistas. Con la pieza parecía encontrarse ante «uno de los primeros dramas sociales, incluso nos atreveríamos a decir socialistas, que haya sido representado en nuestro país» (82).

La lucha por la existencia se repite con curiosa particularidad en Lauro Olmo. Juan y familia (*La camisa*), el Padre e Hijo (*Nuevo retablo...*) y los personajes de *English Spoken*, tienen harto demostrada su condición de desarraigados del medio donde habitan. Pero disponen del denominador común de la presión o influencia de la emigración. La lucha por la vida tiene esta característica de tanta actualidad en los años en que se desarrollan los sesentistas. La emigración, como caballo de batalla de una clase, es, al tiempo, exponente máximo de un deseo de llevar temas palpables a un nuevo tipo de espectador buscado como es el proletario. Un paso adelante da Olmo en el tema. García Pavón lo señala, frente a los estrenos conocidos de Buero y Rodríguez Buded. Los personajes de *La camisa* son «el hombre de chabola, ante el descarnado ser humano del suburbio moderno, al que apenas llega el menor destello de la ciudad». Añade que esta obra muestra a gentes que «luchan por comer cada día» (83).

También Rodríguez Méndez insiste en esa tan nueva forma de lucha

(82) Entresacado de «Teatro Contemporáneo», citado (extracto) en Carlos Muñiz, pág. 98.

(83) «Teatro social en España», de GARCÍA PAVÓN, extracto publicado en Lauro Olmo, pág. 84.

por la vida. Los emigrantes de *La vendimia de Francia* muestran hasta qué punto son capaces de soportar las mil y una penalidades y humillaciones para regresar con unas pesetas para el invierno. Los personajes de *La batalla del Verdún*, inmigrados de las provincias del Sur, al populoso barrio barcelonés, llevan en el mismo título de la pieza lo que significa ese combate diario. Pero este tema cobra nuevo carácter en Rodríguez Méndez. Las soluciones que se ofrecen son tan rotundamente trágicas que la lucha por la vida resulta una forma de las inútiles esperanzas del hombre. Las criaturas de Rodríguez Méndez se enfrentan a oposiciones, emigraciones y sublevaciones con idéntico resultado. Paradójicamente parecen salir bien librados, pero la realidad será muy distinta. Si *Los inocentes de la Moncloa* es el drama de la «alienación del universitario y, sobre todo, del postgraduado», como dice Ricardo Domenech (84), *La vendimia de Francia* será el del espejismo de unos cuantos duros en la emigración para volver a lo de siempre; *Vagones de madera*, el de unos soldados que combatirán sin saber por qué, y *El círculo de tiza...*, el de unos sublevados tan entusiastas como ingenuos. Por la tendencia a presentar personajes jóvenes en sus primeras obras, se hubiera podido hablar también del tema de la juventud española. Las esperanzas depositadas en oposición, emigración o sublevación se ven esfumadas por las soluciones que antes o después enarbola la sociedad. Una sociedad que dispone de elementos que actúan a la contra, como son quinquis o pingajos, cuya existencia se tiene que antojar positiva cara al espectador que comprende sus génesis respectivas.

La lucha de unas pobres chicas de «revista», apodadas *salvajes*, por su existencia, está frenada por las damas de un Puente San Gil bienpensante. Ellas gritan como quien más para poder manifestar en voz alta el derecho que tienen de trabajar, de hacer lo único que ellas saben para poder comer. Es terrible el enfrentamiento de quienes tienen una razón de existir con los que se empeñan en lo contrario por un montón de falsos prejuicios y de no menos falsas virtudes. La postura literaria de Martín Recuerda precisamente evoluciona con esta obra, como por otras razones señalábamos en capítulos anteriores. Es, entonces, a partir de *Las salvajes en Puente San Gil* cuando los personajes del granadino luchan a brazo partido con la vida. Antes, el censo de los mismos arrojaba un saldo a favor de quienes pierden. Después, aunque también sean perdedores, de quienes se rebelan. Tal es así, que incluso después de caer derrotados su postura es triunfante —Juan de Dios— o siguen luchando tras su ideal —Mariana de Pineda, el Arcipreste y el

(84) Crítica citada a *Los inocentes de la Moncloa*, pág. 47.

cura Juan—. A éstos podríamos añadir los que estuvieron a punto de rebelarse —Julita la maestra, la Madre de *La llanura* o don Ramón el del teatrillo— pero que también tuvieron su lucha incomprendida. Todos son, pues, personajes que pierden, pero siguen luchando.

4.3. EL TEMA DE LAS CONSECUENCIAS DE LA GUERRA

El tema bélico, o, por mejor decir, el de las consecuencias de la guerra en los hombres que viven la post-guerra, continúa en importancia, dentro de la producción de estos autores. En cantidad de obras sesentistas se alude a «la guerra», principal y lógicamente a la del 36, ya que estos dramaturgos son los primeros que sufren sus influencias por crecer en medio de ella. Poquísimas obras, sin embargo, tienen lugar durante la Guerra Civil. Hay que salirse de los del 60 para encontrar algún ejemplo, como lo da Buero Vallejo con su *Aventura en lo gris*. En aquéllos, son las influencias de la guerra, como decimos, lo que más cuenta, la manera como ha cercenado a una generación que se encuentra en inferioridad de condiciones frente a las siguientes.

En muchas obras, sin tener relación directa con la guerra, se alude a ella como en voz baja. Recordemos algunos casos. En *El tintero*, con tema que nada se conecta con el bélico, se dice:

«NEGOCIANTE.—... A mí, al principio, también me costó mucho levantar cabeza. Hubo días que hasta pasé hambre. Luego se me fueron arreglando las cosas, y ya ve... Pero todo lo he hecho con mi esfuerzo, con mi trabajo, con mi ahorro.

CROCK (*con un brillo de luz en la mirada*).—¿Y cómo lo consiguió usted?

NEGOCIANTE.—¡Oh! Es muy largo de contar. Sólo le diré que antes de la guerra yo era un pobre chupatintas. En mi casa no había más que un colchón en el suelo y un panecillo de quince. Y yo estaba medio tísico. (*Carraspea y hace un gesto de asco.*) Pero la vida da muchas vueltas... Esa enfermedad me libró de ir a primera línea. Gracias a eso pude abrirme camino poco a poco. Y ya ve. Todo se arreglo.» (85)

En *El cuerpo*, también sin nada que ver con la guerra, doña Ceño cuenta de esta manera cómo conoció a su marido, el protagonista don Víctor:

(85) *El tintero*, ed. de Taurus, *ob. cit.*, pág. 137.

«DOÑA CEÑO.—Un día oí un estruendo en la calle (*comienza a oirse la marcha con que empieza la obra*). Y nutridos aplausos. ¡Y vítores! Vivas que aún están en los manuales de la historia. Me asomé al balcón, ¡y eran ellos que pasaban! Y siguiéndoles, lleno el esplendoroso torso de un aire que se le antojaba patriótico, ¡él! Los primeros eran más rígidos, más marciales, pero ¡él! parecía, y perdóneme la ordinareiz, más ancho. Todo el mujerío de aquel barrio estaba aplaudiéndole. ¡Hasta mi madre! Yo, no. Yo me quedé embobadita sin poder apartar mis ojos de él...» (86)

En *La vendimia de Francia*, que sí tiene que ver con la guerra española, pero por otras razones —la acción se desarrolla años después—, también se alude a un personaje que se refugia en Francia al terminar aquella.

«CANDELAS.—Un hombre de raza... y unos modales... Vive aquí en Francia desde la guerra. El mío se vino y él se quedó. Dijo que ya no quería nada con España, que volvería pa prender fuego al pueblo y colgar a todos... Estuvieron juntos los dos, presos por aquí, por aquí precisamente...» (87)

En otra obra, *Las salvajes en Puente San Gil*, se habla de haber vivido la guerra. Tampoco tiene nada que ver con ella la temática propia de la pieza:

«UNA SEÑORA.—No nos importa que usted traiga una compañía de revistas; como usted dice, y lleva razón, las compañías de revistas van por todas partes. Nosotras no nos asustamos. Hemos vivido la guerra. Hemos aguantado la sed cuando no había agua en el pueblo...» (88).

Y como estos cuatro ejemplos, otros más se pueden ver. Son consecuencias lógicas de autores que colocan sus acciones dramáticas en tiempos influidos por la guerra. Qué personaje de alguna obra sesentista no respira la apatía, la amargura o la desesperanza del hombre de postguerra.

Además de estas contenidas alusiones que hemos visto, se dispone de ciertas obras en donde el tema se manifiesta en toda su pujanza. Obras en las que la guerra puede ser una realidad próxima y vivida, o una secuela con la que hay que contar. Así, a la hora de citar dramas inmersos

(86) *El cuerpo*, ed. de Taurus, *ob. cit.*, pág. 196.

(87) «*La vendimia de Francia*», ed. de *Yorick*, núm. 2, cit. suplemento «Biblioteca Teatral», pág. 7.

(88) *Las salvajes en Puente San Gil*, ed. de Taurus, *ob. cit.*, pág. 132.

en esta temática hay que hacerlo de *La llanura*, gentes que viven la realidad misma de unas muertes producidas por la arbitrariedad de la guerra, y de *El caraqueño*, con hombres ya muy quemados por aquélla, y cuya trayectoria quedó definitivamente marcada; hay que hablar de *Historia de unos cuantos*, que termina precisamente por los años 36-40, y de *La vendimia de Francia*, cuyos personajes viven «a escala individual un episodio de la guerra civil», como dice Monleón (Taurus); hay que citar a *English Spoken*, con protagonista de dudosa participación en la guerra y que a consecuencia de eso vive atormentado, y *El mercadillo utópico*, grito estentóreo sobre las calamidades bélicas de todas las guerras. Y añadir una larga lista de piezas influidas, más o menos cercanamente, por el tema. Obras como *Ruinas*, aunque la post-guerra que se ofrezca sea la de Alemania en el 45, o como *La condecoración*, en donde el conflicto nace al enfrentarse un padre, que sí ha pasado la guerra, con su hijo, o *Vagones de madera*, con soldados que van a una guerra —aunque sea la de Marruecos— que nada les importa, o *Los atridas*, familia agostada en la estrechez del racionamiento de los años que siguen a la lucha, o *Como las secas cañas del camino* y *El cristo*, con rencores y venganzas guardadas desde la guerra y siempre dispuestas a estallar, incluso *El engaño*, parábola sobre la mala utilización de los hombres y los bienes colectivos para las guerras. Son todos testimonios de unos autores que tienen muy claros los resultados de estas luchas, que señalan para años no sólo a quienes las hicieron posible, sino también a los hijos de éstos.

Fuera de las coordinadas temáticas apuntadas, pero relacionado con ellas, se puede considerar el tema político de las dos Españas. Cuando el autor enfrenta dos tipos de pensamiento tan caracterizables como el avanzado y el reaccionario está insistiendo en el tema. También éste se da, insinuado tan sólo, en muchas obras sesentistas. Gentes que se enfrentan a viejos conceptos morales están luchando precisamente con la otra España. Es el caso de Antonio y Julita en dura lucha con *las viejas difíciles*, pese a que ellos no se definan en el otro campo. O, más nítidamente, el del Felipe y el Julián de *Historia de unos cuantos*. O incluso con aclaración al respecto por parte del autor en *El caraqueño*. Aprecia Martín Recuerda en su obra «dos fuerzas antagónicas: la representación de una España tradicionalista a través de la figura de Gabriel, el padre del caraqueño. Gabriel es el hombre que se resigna, que acepta una tradición, que es feliz en su inmovilismo, que apenas admite el progreso. Su actitud de vencido, intenta justificarla a cada paso. Es quizá el tipo más equilibrado y también más humanizado de la obra, viviendo feliz en su servidumbre. Las fuerzas opuestas la representan el Emilio y la Pau-

la. Los dos personajes, deshumanizados, en primer lugar, por una tierra que fue deshaciéndoles lentamente, hasta ser aplastados por la ambición del dinero, la falta de ideales y la brutal creencia en la materia que América les fue dando, cosa corrientísima en el mundo actual» (89).

Y como el tema político, podría hablarse del social, en toda su ambigua y gran amplitud. La mayoría de los enfoques temáticos aludidos se podrían resumir bajo el punto de vista social. Hemos preferido, sin embargo, la caracterización más concreta de la lucha por la existencia o las consecuencias de la guerra por ceñirse más, en nuestra opinión, a las primeras pretensiones sesentistas. Hay otras obras, no obstante, cuyo contenido responde a la más específica consideración social. Tal es el caso de *Plaza Menor* o *José García*. Con esta última consigue su autor, Lauro Olmo, plurificar una serie de problemas individuales en la enorme masa de tantos Josés García que habitan el país.

4.4. EL TEMA RELIGIOSO

Del tema político-social se puede pasar a otro que guarda gran relación con él: el religioso, si bien entendemos que su importancia es menor en relación a los autores citados, ya que no afecta a todos de idéntica manera. No es lo mismo para Lauro Olmo, en el que no aparece, que para Martín Recuerda, en donde se da ampliamente. No hay, pues, una especial preocupación por la religión en los sesentistas, pero sí por su influencia en una sociedad como la española. Estos autores disponen de piezas con referencias al tema, y casi todos tienen obras con protagonista eclesiástico e incluso ambientadas en iglesias o conventos.

Carlos Muñiz, en una obra de apariencia nada religiosa (*Las viejas difíciles*), conforma una angustiada secta pseudoreligiosa de «Damas de la Asociación» que son capaces del asesinato si así se salvaguarda la moral. En otra pieza ambientada en un convento, *Miserere para medio fraile*, apenas si trata de problemas espirituales. El tema es más bien el de la intolerancia, o el de la lucha individual por cierta libertad para la expresión. Algo así sucede en *El milagro del pan y los peces*, de Rodríguez Méndez, también con decorado de convento, pero «no es problema religioso sino humano el planteado», según indicación de Enrique Sordo en *Primer Acto* (núm. 22).

Otra pieza ambientada en convento es *Las arrecogías*, de Martín Recuerda, pero, como en los casos anteriores, la temática está muy lejos de ser religiosa. También en *El milagro del pan...* el convento es cárcel

(89) «Manifiesto de *El caraqueño...*», art. cit., pág. 32.

de mujeres, presas políticas que se entremezclan con presas «morales». El tema de *Las arrecogías* tiene que ver de nuevo con la libertad, o por mejor decir, con la carencia de esa libertad. No es momento de repetir el histórico caso de la granadina Mariana de Pineda.

Y es al hablar de Martín Recuerda cuando más sentido tiene el tema religioso en los sesentistas. Sin duda alguna, es quien más y mejor lo representa en *Las salvajes...* saca a escena un Arcipreste en línea negativa, junto a quienes desean en el pueblo que no se realicen las representaciones de revista. Pero inmediatamente después, en *El Cristo*, es un sacerdote el héroe del drama. El padre Juan, pequeño y sencillo. Es otro de los personajes que pierden, pero pagan cara su derrota. No obstante, no es que represente una postura progresista por parte de la religión, pero sí es cierto que ésta actúa como freno ante la intolerancia del pueblo. Es quizá, *El Cristo*, obra de gran inspiración cristiana. Ataca al fetichismo y folklorismo con que mal se entiende la religión, y defiende la postura de ésta, concretamente de la Iglesia Romana, frente a la incultura e incomprensión de los símbolos cristianos. Si alguien queda en franco vencedor al final de la obra es el padre Juan, apoyado por Roma en su decisión, y, en peor posición, las autoridades del Obispado, pero ya en plano anecdótico.

Mas el tema religioso no termina en Martín Recuerda con *El Cristo*. También su siguiente obra tiene protagonista eclesiástico, y nada menos que el Arcipreste de Hita. Está claro que aquí la temática queda mucho más difuminada. El Arcipreste no es un dechado de espiritualidad, ni bajo ese prisma lo ve el autor. Aquí lo que interesa a Martín Recuerda, como decíamos, es el juego de contrastes entre vitalidad y religiosidad. De cómo un hombre con enorme capacidad para el amor puede ser también profundamente religioso. Porque este perfil histórico, de evocaciones marianas, en el Arcipreste, jamás se pierde en la obra de Recuerda.

Si en otra pieza siguiente, *Las arrecogías*, lo religioso no es más que envoltura ambiental, a continuación da su más alta cota en el tema. Con *El engaño* consigue el autor un alegato cargado de espiritualidad contra una sociedad caracterizada: a) por su falsa religiosidad; b) por su paganía. Gentes incrédulas y religiosos —escena de los obispos— actúan de forma negativa al unísono, aparecen entremezclados a los ojos del espectador. Uno de los méritos del drama está que frente a la inocente ejemplaridad de Juan se confunden prostitutas y obispos, ladrones y cortesanos, caracterizados por idéntico y censurable sesgo. La preocupación de lo espiritual alcanza tanta importancia en *El engaño* que el hábito que rodea al protagonista hipnotiza al grupo de cómicos de dudosa reputación que un buen día se lo encuentran a las puertas del Hospital

Real granadino. De gentes vengadoras y cargadas de odio, Juan hace santos; sobre todo de los hombres. Las mujeres continúan empeñadas en entregarse a la prostitución para, bajo mano, ayudar a la difícil empresa de Juan con el dinero ganado. Pero de los hombres, uno, Pedro Velasco, cruzará el Atlántico para continuar la obra hospitalaria, y otro, Antón Martín, será cabeza de la orden tras la muerte de Juan.

Martín Recuerda, con las piezas citadas, demuestra su preocupación religiosa. Con todo, no se separa demasiado de la temática general sesentista, sino que la ofrece desde esta perspectiva. Es decir, lo religioso se manifiesta desde su vertiente social. Los problemas que se presentan son críticos dentro de la sociedad española, insólitos como antes decíamos. Un cura rompe un Cristo para enfrentarse a determinada idea, un Arcipreste tiene relaciones amorosas con serranas y monjas; un aparente loco, que bebe el agua de los charcos si se lo piden los niños, insulta a los obispos y hasta al propio rey. Procesos todos que, teniendo un claro sentido religioso a lo largo de las obras, dicen a las claras desde la vertiente en que están objetivados.

Este aspecto de lo religioso en Martín Recuerda lo percibe también Amando C. Isasi en sus interesantes *Diálogos del Teatro Español de la Postguerra*. A propósito de ello, bueno es recoger la impresión del autor granadino al ser preguntado por Isasi sobre este tema: «Yo soy amigo de sacerdotes, no porque sea asiduo visitante de sacristías, de hecho soy muy liberal en todo; mi amistad proviene del hecho que presento una obra determinada de teatro, donde el sacerdote ha sido protagonista. De este personaje concreto recibí dos cartas que luego entregué al profesor Orozco en Granada, cuyos estudios sobre mística le serán conocidos. Yo vi el Cristo roto. Más que con ideas propias, he tropezado con ideas de Unamuno. El sacerdote de *El Cristo* recibe la fe casi sin saberlo él mismo. Se parece un poco a San Manuel Bueno, no a mí» (90).

4.5. LA HISTORIA COMO TEMA

Otro tema de enorme interés a la hora de hablar de los sesentistas es el histórico, tema que mejor podríamos definir como de la visión a la contra de nuestra historia. Esta vez va a ser utilizada con una serie de fines de los cuales el dar una imagen erudita del tiempo tratado será lo menos importante. Más lo es: a) la transparencia de una realidad histórica por la que se vea otra actual; b) la visión crítico-desmitificadora;

(90) *Diálogos del Teatro Español de la Postguerra*, de AMANDO C. ISASI ANGULO. Editorial Ayuso. Madrid, 1974, págs. 271-2.

c) la utilización de determinada anécdota sucedida en otro tiempo que sirva de fábula cargada de actualidad.

El ejercicio de la primera posibilidad, a), o sea, dar una historia reflejable en nuestra realidad, mueve a Recuerda a hacer sus *Arrecogías*. El intento de dar un clima opresivo, unos encanceramientos de determinado cariz político, puede aproximar la tragedia de Mariana de Pineda a nuestros días. O el incierto destino de los soldados que, metidos en *vagones de madera*, son conducidos sin ninguna posibilidad de explicación de cuál es su destino, aunque sea por el año 1921. Los reflejos de esta situación se multiplican si se cambia vagón por reactor o lancha rápida. También, y dentro de la producción de Rodríguez Méndez, se encuentran parábolas sobre falsos golpes revolucionarios en las historias de *El vano ayer* o *El círculo de tiza de Cartagena*. Y hasta algunos aspectos de *Cronicón del medioevo*, de Lauro Olmo, están en la línea apuntada, pese a que esta obra incida más abiertamente en lo que llamábamos visión crítico-desmitificadora. En *Cronicón...* es donde más elementos existen, dentro de ese círculo, puesto que dispone de un tono humorístico que hace apto el proceso.

Es necesario subrayar, en este punto, que la desmitificación no es el elemento temático histórico más importante en estos autores. Ciertamente que muchas obras se podrían juzgar desde ese punto de vista, pero consideramos erróneo un análisis hecho de semejante forma porque inutiliza otras más sugestivas posibilidades. Por ejemplo, *Tragicomedia del serenísimo príncipe don Carlos* es una visión desmitificadora del príncipe, hijo de Felipe II. Pero se quedaría demasiado estrecho un juicio sobre estas bases, ya que el autor consigue, por encima de ellas, una nueva forma de leer la historia, cargada de actualidad, o, para mayor mérito, un tratamiento perdurable del hecho narrado. Ya lo había conseguido antes Muñiz con la innovación que pretendiera Juan de la Cruz en la Orden carmelita (*Miserere para medio fraile*). Y, en la misma línea, también se podría incluir lo histórico de *El engaño*. O, de época más cercana, lo histórico de *Flor de Otoño*.

En Rodríguez Méndez no hay apoyatura historicista que siga determinado método. Así lo confiesa a Amando Isasi en el capítulo a él dedicado en sus *Diálogos del Teatro Español...* A preguntas del ensayista, Rodríguez Méndez dice conocer «todos los tomos del *Estudio de la Historia*, de Toynbee, pero que de poco le valen porque al escribir no se acuerda demasiado del crítico inglés» (91).

Una obra gana por derecho propio la consideración más elevada del

(91) *Ob. cit.*, págs. 258-9.

tema visto desde esta vertiente. Con *Historia de unos cuantos*, Rodríguez Méndez hace historia, y hace crítica, con una anécdota arrancada casi de las páginas de sainetes y zarzuelas. Aquí sí que no hay desmitificación, sino utilización detenida y rigurosa de una fábula cuyo sentido se nos antoja imperecedero.

4.6. OTROS TEMAS SESENTISTAS

Además de los citados, hay otros temas, no de menor interés, aunque sí de apariciones más esporádicas. También todos se relacionan con las grandes temáticas sesentistas. Entre aquéllos hay uno que se presenta con cierta frecuencia. Es el tema de la soledad humana. Los personajes de *Telarañas* y *Ruinas*, obras de primera época en Carlos Muñiz, sufren esa soledad que en cierto modo condiciona sus vidas, aunque la primera se dé en medio doméstico y la segunda en ambiente bélico. Como Muñiz, también Martín Recuerda es autor que gusta del tema, coincidiendo en lo de suceder durante su primera etapa. Es, quizá, en la soledad humana donde parecen haber comenzado a desenvolverse mejor los sesentistas. *El Payaso* padece separación de todo lo exterior por haberse enamorado en su vejez; igual sucede a la maestra Julita de *Como las secas cañas del camino*, y con el mismo móvil amoroso: una diferencia de edad no tolerada por las gentes. Don Ramón también es un viejo solo, que únicamente el amor a su teatrillo le mantiene viva la ilusión por su existencia.

Las dificultades de las relaciones matrimoniales también se dan entre estos autores. En la obra de Muñiz *En silencio*, vemos a una esposa que ha de venderse a un viejo a fin de conseguir dinero necesario para la felicidad con su esposo. Dificultades sociales que se relacionan con las de Crock de *El tintero*, que por seguir en un trabajo imprescindible para su hogar ha de vivir separado de su mujer. La familia es tema querido por los sesentistas y por aquellos otros autores que se quedaron fuera de tal consideración, pero que se encuadrarían dentro de una llamada generación realista. Hay uno, sobre todo, cuya visión del tema es demoledora. Se trata de Ricardo Rodríguez Buded, cuyas obras principales nacen del estrecho marco ambiental que es el piso. *La madriguera* (1960) es el drama de realquilados con derecho a cocina. En *Un hombre duerme* (1960) el matrimonio y los hijos han de verse jueves y domingos en un café: ella es criada en una casa; él, empleado, duerme en una pensión. Y en *El charlatán* (1962) la situación llega a provocar un tipo de explotación de una hija por sus padres. Por último, se puede

hacer constar la ridiculización de las relaciones matrimoniales que logra Lauro Olmo en su *Cronicón del medioevo*.

Hagamos mención, como final, de otros temas que, pese a ser considerados como de menor importancia, participan en cierto modo de la tónica general inconformista del grupo. El turismo, por ejemplo, es fenómeno sociológico concienzudamente tratado por Lauro Olmo en *Mare Nostrum, S. A.* y, en menor extensión, en *English Spoken*. La inutilidad de los adelantos de la civilización en medios que precisan otras soluciones más urgentes, en *El grillo*. Los conflictos generacionales en *El cuerpo* o *La condecoración*. Una visión a la contra de los tópicos estilísticos al uso en *La Andalucía de los Quintero*. La libertad a todos los niveles que proclama *El Arcipreste de Hita*. Temas teñidos en su conjunto del afán denunciador que caracteriza a este grupo del 60.

CAPÍTULO 5

CONSIDERACION GENERAL ACERCA DE LA ESTETICA DE LOS
SESENTISTAS

5.1. INFLUENCIAS EXTERNAS E INTERNAS DEL GRUPO

Como dato de interés conviene señalar las influencias que han sufrido estos autores, ya que determinan muchos de sus gustos. Ciertas preferencias, que sin duda afectan a las poéticas de los dramaturgos que estudiamos, van condicionadas a etapas inspiradas en autores o movimientos bien definibles.

Las influencias principales vienen de dos vertientes: una, procedente del teatro extranjero; otra, de la literatura española. La primera tiene siempre que ver con modelos realistas, de tal manera, que todo lo que se salga de esa línea es rechazado y repudiado en grado extremo. Se podría hacer una exhaustiva relación de lo que los sesentistas consideran elementos extranjerizantes, opuestos a una válida forma de teatro español. En *Diálogos del Teatro Español de la Posguerra*, de Amando C Isasi, aparece buen número de nuevos datos sobre esta negación continuada de lo extranjero. Martín Recuerda, sobre todo, se muestra rotundo: «A mí me importa un comino lo de Artaud o, en general, todo lo europeo. Yo indago siempre en la piel ibérica, en la España nuestra, para sacar de ahí nuestra verdadera personalidad. No es que desprecie lo del extranjero. Reconozco el mérito de cada cual, el de Brecht, por ejemplo, si bien nunca he podido leer una obra suya hasta el final; verla, sí; he tenido ocasión de asistir a la representación de obras del autor en USA y París. Y me han gustado; pero le repito que su lectura me es imposible; es algo plúmbeo, como lo alemán; difícil de digerir. En cuanto a la escuela de Brecht, sus epígonos, ¿qué quiere que le diga? Peter Weiss tuvo un acierto en su *Marat-Sade* y pare usted de contar. Es insoportable. Con valores innegables, pero lo uno no quita lo otro» (92).

(92) «Diálogos del Teatro Español de la Postguerra», *ob. cit.*, pág. 253.

Obsérvese cómo frente a estos autores de allende nuestras fronteras, destaca Martín Recuerda «la piel ibérica». Dato que en un siguiente epígrafe se completará. Pero no para ahí la desidia del autor granadino por estos elementos foráneos. Sigue diciendo más adelante: «Comparo a Arrabal con Dalí. Presume aquél de escribir un teatro español cien por cien con raíces quevedianas. Es un *clown*. Intenta con sus gestos provocativos ganarse la atención del mundo. Lo de PANICO me da la risa. El absurdo es aburridísimo» (93). Termina hablando sobre los autores del teatro europeo actual, diciendo que «están bien, pero para ellos. Yo jamás seguiría a ninguno de ellos».

Frente a estos factores que consideran negativos, las influencias más rotundas y positivas son las debidas al teatro americano, sobre todo al realista de los años 50. La obra de Arthur Miller, en primer lugar, y la de Tennessee Williams después, en las que cabe apreciar la influencia del Séptimo Arte en relación con dramaturgos anteriores, tipo O'Neil o Elmer Rice, tendencias todas realistas y propias de un arte USA, podrían encabezar el capítulo de preferencias de origen extranjero. Miller y Williams eran repetidamente citados o por los sesentistas o por los críticos que juzgaban sus obras. Pero no en relación con el marco estético, sino en cuanto a las incorporaciones a la técnica teatral. El decorado utilizable para escenas múltiples (*Historia de una escalera, La pechuga de la sardina, El tintero...*) fue adoptado del moderno teatro norteamericano, sobre todo de las aportaciones de Miller. Arrabales como los de *La calle*, de Rice, casas como la de Willy Loman, se transpondrán a calles madrileñas e interiores donde viven funcionarios, maestros o un pobre hombre que invita al Arzobispo a ver en su casa un *milagro* de Berceo. También, el sesgo amargo, denunciante de unos problemas que padecía la sociedad americana, podía ser punto de mira de nuestros autores. Un conjunto, pues, de lógicos préstamos que, al menos durante la primera etapa de los sesentistas, tuvieron su influencia. Como también la ejerciera otra serie de obras realistas: las de los autores rusos de la pre-revolución. Más que del realismo, hablaríamos que fue del naturalismo de un Chejov o un Gorki de donde proceden otra serie de tendencias de los autores que consideramos. También son muchos los puntos en común de aquella sociedad rusa —la de *Los veraneantes* o *El jardín de los cerezos*— con la sociedad española de los *realistas* años 40 ó 50. Rodríguez Méndez defendía, páginas atrás, el realismo que procede de estos dramaturgos, tras contemplar el positivo efecto que *Tío Vania* ofreció a unos telespectadores. Martín Recuerda dice leer con amor a

(93) *Ob. cit.*, pág. 255.

Chejov. Olmo a Dostoievsky, al que también consideró Muñiz dentro de sus primeras lecturas.

Que los gustos que muestran estos autores por las obras dramáticas de Williams, Miller, Gorki o Chejov coincidan de manera tan rotunda, se comprende por el parejo tratamiento estético de sus piezas. Así, es fácil ver que entre las influencias que reconocen los del 60 no figuren autores que se aparten de la línea tratada, autores tipo Pirandelo, Beckett o Weiss.

Pero es en las influencias de procedencia interna, de la misma literatura española, donde los efectos se comprueban con mayor rigor. No insistiremos una vez más en los derivados de la tradición, más considerables en el terreno de los gustos que de las influencias. Estas, principalmente, y para los sesentistas, proceden de los autores encuadrables dentro de la generación del 98. El tema general de éstos es precisamente el de los del 60: España como problema. Unamuno, Baroja, Machado, y, sobre todo Valle Inclán, están con fuerza en las páginas de los autores del grupo que estudiamos. Todos han sido analizados, conocidos, y, en parte, asimilados. Dice Monleón que «Lauro Olmo tomó de Valle para *La camisa* lo que Buero hizo de Unamuno para *Historia de una escalera*» (94), apreciación que comprende obras de la primera época de estos autores. En otra pieza posterior de Lauro Olmo, *Plaza menor*, se parte de estos versos machadianos:

«Ya entonces por el fondo de nuestro sueño
herencia de un siglo que vencido sin gloria se alejaba
un alba entrar quería...»

En otra obra de primera época, Rodríguez Méndez volvió a homenajear a Antonio Machado desde la cita que figura al frente de *El círculo de tiza de Cartagena*:

«Ya hay un español que quiere
vivir y a vivir empieza
entre una España que muere
y otra España que bosteza.

Españolito que vienes
al mundo: te guarde Dios.
Una de las dos Españas
ha de helarte el corazón.»

(94) Sentencia extraída de las palabras de José Monleón en «Lauro Olmo o la denuncia cordial», en *Lauro Olmo* (Taurus), págs. 12-13.

Y el título de otra obra de Rodríguez Méndez tres años posterior, *El vano ayer*, procede de los siguientes versos del poeta sevillano:

«El vano ayer engendrará un mañana
vacío y por ventura pasajero.»

Posteriormente, las influencias evolucionaron en este autor, pasando a ocupar Valle-Inclán el puesto de Machado.

También Valle influye en Muñiz, que desde su primera afición a Unamuno termina bebiendo en la estética del autor gallego. No sólo disponemos del magnífico ejemplo de *Tragicomedia del serenísimo príncipe don Carlos*, sino de obras anteriores inmersas en el espíritu esperpéntico, como *Las viejas difíciles* o *Miserere para medio fraile*.

Citamos antes las palabras de Monleón acerca de lo que Olmo tomó de Valle-Inclán para *La camisa*. Según nuestra idea, expuesta al considerar la estética de Olmo, la influencia de don Ramón en él para dicha obra aún no es tan clara ni tan pronunciada, cosa que se ha podido apreciar por su concepto de esperpento y por esa «situación límite» en que entiende colocó Valle-Inclán al teatro español.

Para Martín Recuerda, su propia evolución determina a las claras el capítulo de influencias. De un período más o menos lorquiano pasa a otro «cuya raíz hay que buscarla en la dramaturgia de Valle Inclán» (95), según palabras de Ruiz Ramón. De Martín Recuerda, además, tenemos testimonios más recientes que también son extensibles a sus compañeros de grupo. «Ahora mismo están en mi pensamiento el teatro negro y chicano de América, el polaco de Grotowsky, el de Artaud, el de Meyerhold y las maneras más recientes de hacer de Jorge Lavelli, de Streller, Víctor García y otros. Sería mentir si yo dijera que todos estos autores y directores no influyen para nada en la personalidad del creador español», decía en su conferencia «Creación, arranque y evolución de un autor subterráneo». Aunque junto a esa confesión por la que admite sufrir influencias del exterior, añade que es para «elevar nuestro espíritu hacia una meta de más amplios horizontes, y sobre todo, para hacernos ver que debemos aportar a Europa creaciones netamente españolas de una altura igualable a los nombres citados» (96).

Se trata, pues, de incorporar a una estilística española las noveda-

(95) *Historia del teatro español. Siglo XX*, cit. pág. 480. En este punto puede añadirse a Martín Recuerda la influencia de *Azorín*. Esto es lo que dice Alfredo Marquerie en la crítica publicada en *ABC* a propósito del estreno en Madrid de *El teatrillo de don Ramón*.

(96) Esta cita, y la anterior, procede de la conferencia citada, «Creación, arranque y evolución...», pronunciada en la Facultad de Filosofía y Letras de Murcia (18-II-74). Fotocopia de la misma, pág. 5.

des que el teatro mundial va consiguiendo. No cabe duda que en obras como *Las arrecogías...* o *Flor de Otoño* laten esas aportaciones, aun entre líneas y sin manifiesta notoriedad, ya que se trata de piezas de absoluta originalidad, y de españolísima traza.

La consideración que para estos escritores merece el quizá más importante dramaturgo del siglo, Bertolt Brecht, ratifica la idea, en algunos autores pertinaz, de oposición a las corrientes teatrales procedentes del exterior, idea a veces contradictoria.

Brecht supone para los autores del 60, no el hombre de teatro innovador y revolucionario de la escena de su tiempo, sino una propuesta estética extranjera y, como tal, de escasa aplicación al teatro que realmente se necesita en nuestro medio. Por otro lado, el mimetismo que para la escena española supuso el tardío descubrimiento de Brecht es visto con desdén por los sesentistas, que no aceptan las soluciones escénicas que del escritor germano se ofrecen. Añadiríamos aquí que los juicios de nuestros autores vienen provocados por la experiencia española sobre Brecht, no por lo que supone en otras dramaturgias. Sin que se den cuenta, no critican exactamente al creador del efecto V, sino lo que de él se conoce en España. El fenómeno Brecht supuso un influencismo a todos los niveles de la vida teatral, no siempre de positivo cariz. Eso es lo que llevó a decir a Rodríguez Méndez que «no bastan... las teorías ni los mil libros e ideas que sobre el *populismo brechtiano* corren por Europa entera. Al pueblo hay que ir a buscarle y sentirse identificado con él» (97), refiriéndose, sin duda, a las muy distintas consideraciones que el concepto *pueblo* tuvo para Brecht en los años 30-40 y el que tiene para los realistas. Dadas las citadas diferencias, no admiten los autores del 60 que se apliquen idénticas dramaturgias a un público tan singular como el español. Rodríguez Méndez ha hablado en no pocas ocasiones del fenómeno Brecht, dejando claro testimonio de su alergia hacia él. Y no le satisface que Brecht sea artífice de un teatro para las masas, ya que, dice, «la cultura para las masas... es imposible» (98). Una de las razones —añade— por las cuales el teatro de Brecht no ha llegado al pueblo, no ha llegado a la masa que él historiza, y siga siendo aplaudido por la minoría burguesa, estriba en que el teatro tiene que encarnarse en el hombre total, no en el hombre parcializado en cualquiera de sus relaciones». «Bertolt Brecht podrá ser un maestro en técnica teatral; pero su teatro carece de un nervio fundamental... La obra

(97) «Protagonista: el pueblo», art. cit., pág. 9.

(98) «El teatro como expresión social y cultural», por JOSÉ M.ª RODRÍGUEZ MÉNDEZ, ponencia leída por el autor en las Conversaciones Nacionales de Córdoba (1965), publicado en *José María Rodríguez Méndez* (Taurus), págs. 90 y ss.

de Bertolt Brecht nos deja insatisfechos porque ninguno de sus anti-héroes alcanzará jamás la grandeza de un Hamlet, de una Lady Macbeth...». Frente a un teatro *para* la masa, ejemplificado por Brecht, Rodríguez Méndez valora más un teatro *de* masas, que representa Chejov.

Esta última idea no es compartida por Isasi, que en su citado libro le contrapone la teoría diciéndole que «el drama de Chejov es una renuncia a la comunicación, refugio en los recuerdos, una utopía», añadiendo que «Chejov es anterior a Brecht no sólo en el tiempo, sino en su significado. Su teatro es, con el de Ibsen, Strinberg y Hauptmann, entre otros, el mejor exponente de la crisis por la que corre el drama, y la sociedad para la que escribe, por supuesto. Brecht ya es un intento de salvación de la misma, de ese callejón sin salida (idem el absurdo...)». Contesta Rodríguez Méndez que lo que no le convence «es el brechtianismo más o menos *coyuntural*. El teatro didáctico no me gusta (y Brecht es muy didáctico, aunque sea un gran técnico teatral). No me gusta que me den lecciones en arte. Prefiero ir a un Centro de Estudios. Si yo imité algo de Brecht en esa obra —se refiere a *El círculo de tiza de Cartagena*— fue el título y cierta estructura externa. Más bien quise hacer una «historieta» tragicómica de nuestra lucha cantonal» (99).

A los testimonios de Rodríguez Méndez vamos a unir el de Lauro Olmo. En sus muy citadas «Opiniones al vuelo», dice:

«Admiro a Brecht. Es una de las figuras fundamentales del teatro de hoy. La gran figura, quizá. Pero como español, y juzgando por lo que conozco, no me siento totalmente compenetrado con su teatro. Cuando el teatro en España acierta, suele poner en pie la vida misma. Lo demás, por lo que a mí respecta, siempre me ha resultado un poco extraño. Posiblemente Bertolt Brecht, pasado por *La Celestina*, resultaría definitivo.» (100).

La consideración de estos autores acerca del alemán va quedando sumamente clara.

También Martín Recuerda alude a Brecht, no como maestro, sino como discípulo o influido concretamente de la obra de Valle-Inclán. Asevera que «los estudiosos de Valle-Inclán opinan que la obra de Bertolt Brecht (habla de *Madre Coraje*) debe bastante a la obra de Valle-Inclán *Divinas palabras*» (101). Sobre el tratamiento de la libertad humana, dice que «esta libertad, la Madre Coraje la encuentra negociando

(99) *Ob. cit.*, págs. 268-9.

(100) «Opiniones al vuelo», art. cit., pág. 68.

(101) «Notas para un nuevo teatro español», conf. cit., pág. 7.

en los frentes de la guerra de los Treinta Años, tirando de su carreta y dando rienda suelta al abuso de todas sus pasiones. La Mari-Gaila de *Divinas palabras* encuentra la suya, de una manera semejante: tirando de una carreta donde lleva un sobrino suyo deforme y monstruoso» (102).

Brecht, para los sesentistas, al margen de su estimación, también es ejemplo de todo lo que no debe imitar el hombre de teatro español. Y no es su propuesta escénica lo que censuran, sino la mimesis que su obra y escritos teóricos provocaron en el panorama del teatro hispano, lo cual, en cierto modo, eclipsaba la dimensión que el sesentista quiso dar a nuestra dramaturgia.

5.2. DOS FACTORES COMUNES A LOS CUATRO SESENTISTAS: IBERISMO Y TRATAMIENTO DE LA HISTORIA

Una visión general del estudio sobre la estética de estos autores, que hicimos en *Cuatro dramaturgos realistas*, nos destaca la idea de que sus evoluciones tienen por norte un deseo de relacionarse con la tradición estilística más genuinamente española. El Arcipreste. *La Celestina*, Lope, Ramón de la Cruz, Valle Inclán, son nombres que han ido surgiendo con notable profusión. Y no es casualidad. Ya hemos visto que la intención de aquellos autores es conexión, de una manera u otra, con sus admirados precedentes. Normalmente, las adopciones estilísticas se han producido tras un período más o menos largo en el realismo. Realismo que en nada perjudica el desarrollo estético del escritor, puesto que es base de la creación artística española y punto de partida de las distintas y nuevas posiciones ante un fenómeno como el teatral que a cada paso encuentra inesperadas posibilidades.

En definitiva, realismo e inspiración en nuestra tradición, son las notas estilísticas que acaban predominando en los autores del 60, pero dentro de un mirar hacia delante, dentro de un deseo de incorporar a su bagaje profesional las nuevas formas de mostración dramática. Aunque a veces éstas las rechacen en teoría, lo cierto y verdad es que se hacen sentir en las últimas obras de estos autores.

En el propio análisis estético del grupo no podemos olvidar dos factores que merecen considerarse globalmente, y tras las referencias de los últimos capítulos. Ellos complementan todo lo dicho sobre la estética de los sesentistas y sus características.

I. El primer factor lo llamaríamos *etológico*, puesto que trata de costumbres y relaciones entre las gentes, y, por supuesto, de cómo se

(102) Idem, pág. 7.

puede configurar una forma de ser según el peso de unas tradiciones. La permanencia en ellas lleva consigo una nota característica, ya apuntada anteriormente. Se refiere al *iberismo*. Y dentro de ese iberismo, a la fuerza que lo engendra: España. Veamos estas palabras de Martín Recuerda al respecto: «La mayor sorpresa para mí la constituye todo lo que sea España, y tengo fe en que todo el que aspire a encontrar a España ha de encontrar un teatro distinto que empiece en nosotros y que enraice en una tradición realista, o mal llamada realista-española, porque ni en *Fuenteovejuna* Lope fue realista como Quevedo, ni la Celestina (el personaje en sí) acusa el realismo pleno que algunos quisieron verle» (103).

El realismo, tal como lo entienden estos autores, no se contenta con mostrar la vida tal como es, sino que profundiza. Ahora se podría estirar el concepto de Dámaso Alonso que citáramos antes por boca de Martín Recuerda, al hablar de los efectos de idealización que surgen en el arte español cuando el autor insiste en el realismo. Más que idealizar, nosotros diríamos descarnar. La realidad española vista por los sesentistas se muestra cruda, cruel, exagerada si se quiere, en una palabra, se muestra en todo su celtiberismo. Este pueblo de bárbaros, que llamaría Valle Inclán, debe disponer de un teatro pseudosalvaje, en donde los pecados capitales de sus gentes se den con absoluta brutalidad. Y en ese «redaño de Iberia», que llama Laín Entralgo a la muestra de *Las salvajes en Puente San Gil*, de Recuerda (104), es donde se mueven los personajes *airados* de este grupo. Repasemos, sin exceso de orden y cuidado, en el censo de obras sesentistas. Los ambientes por donde circulan los personajes de Rodríguez Méndez están o *à bout de souffle* o absolutamente desesperanzados, huecos y vacíos (pensión de *Los inocentes de la Moncloa*, Vagón de madera, casucha de *La vendimia de Francia*, atmósfera de los «madriles» de *El Pingajo* o *Historia de unos cuantos*, etc.). Lo propio podría decirse de Martín Recuerda (angustia de *El payaso* o *El teatrillo...*; histerismo en *Las salvajes...*, *El Cristo*, *Las arrecogías* o *El engaño*). Y, no siendo exhaustivos, obsérvense otros ejemplos de Muñiz (*Telarañas*, *Ruinas*, *El tintero*, *Las viejas difíciles*, etc.) o de Lauro Olmo (*La camisa*, *La noticia*, *El mercadillo utópico*, *English Spoken*, *José García*, etc.) Los cuatro ofrecen marcos jamás agradables. Insisten en realidades que van más allá del cliché fotográfico. Estamos, volvemos a decir, en «el redaño de Iberia».

(103) «Desahogo sobre algo de mí y de las *salvajes*», por JOSÉ MARTÍN RECUERDA, en *Primer Acto*, núm. 48, diciembre 1963, pág. 26.

(104) Así titula Pedro Laín Entralgo la crítica a “Las salvajes en Puente San Gil”, publicada en *La Gaceta Ilustrada*, Madrid, 1963.

En él, el grito, la violencia, el desasosiego, la zozobra, están a la orden del día. Sin caer en la truculencia tan del gusto de un pueblo que todavía compra grandes tiradas de *El Caso*, los temas que se ofrecen son chirriantes, pero sobre todo en su forma expositiva. Allí es donde la estética de los sesentistas vuelve a singularizarse. Todos, de alguna manera, son conscientes de ese modo de comportamiento tan español, y a él sirven. Si recordamos obras de estos autores, observaremos más de un ambiente cercano a la pintura negra goyesca (*Las viejas difíciles*, *Miserere para medio fraile*, *Tragicomedia del serenísimo príncipe don Carlos*, *El Arcipreste...*) o a los marrones solanescos (*El Pingajo*, *La pechuga de la sardina* o *Historia de unos cuantos*). Y es que ahí está Iberia, y a Iberia quieren mostrar. La obra de los del 60 parece una aproximación a la pregunta de Ortega: «Dios mío, ¿qué es España?», que tan bien se encarga de contestar Laín al hablar de un autor del grupo: «Es San Juan de la Cruz y *la Macarrona*, San Ignacio y Fermín Salvochea, el mundo de Juan Ramón Jiménez y el mundo de Solana, Unamuno, revelador de la *España profunda*, y Ors, huésped voluntario, según ingeniosa confesión propia, de la *España superficial*; Giner de los Ríos y el cura Merino, Cajal y el ventero de Peñalsordo, Ortega y José María *el Tempranillo*» (105).

Tal es la forma de escribir de los sesentistas, que los conceptos con que comúnmente nos encontramos ante sus obras son los de dolor, amor, caridad, pasión... Para estos autores parecen indicadas las palabras de Buero Vallejo a propósito de su teatro. En él dice haber «una protesta, una rebeldía y una crítica». Estos tres términos, sólo que llevados al paroxismo, son los enarbolados por Muñiz, Olmo, Rodríguez Méndez y Martín Recuerda. Y en esa línea conciben un teatro «español, realista, pasional, aguafuerte, nervioso, ciego, como cartelón de feria o de crimen», que bautizara Martín Recuerda (106). Recuerda, quizá el más predipuesto del grupo a definir las bases de este teatro, basto y bello, negro y colorista, insiste en este denominador común en no pocas ocasiones. Más arriba del artículo citado, «Desahogo sobre algo de mí y de las salvajes», dice: «La desolación de todos éstos (se refiere a Feijóo, Larra, Galdós, Ganivet y todo el novencha y ocho), más la de Buero o Lauro Olmo, empiezo a sentirla también yo, y quiero, bien lo sabe Dios, huir para seguir haciendo un teatro de ferias y de caminos, de cartelones ibéricos que un día expliquen un crimen pasional, otros la muerte de un torero, la despedida de un soldado, el amor de una maestra de escuela, vieja, a la orilla del mar, o las terribles denuncias de unos pue-

(105) Idem. Misma crítica.

(106) «Desahogo sobre algo de mí y de las salvajes», art. cit., pág. 26.

blos a otros, todo menos 'el sueño de las calaveras' de Quevedo, o las desoladas casas de vecinos del Madrid viejo, o del Madrid que empieza detrás de los palacios de Oriente, ¡ese Madrid tan nuevo y tan dominado...!» (107). Pero es en la también citada entrevista «Un autor recuperado», donde precisa mucho más. Al preguntarle por la línea de autor teatral en donde se considera incluido, contesta:

«Creo que una que sea muy española y que, en el fondo y en la forma, respire iberismo por todas partes. El iberismo creo que es la denominación más exacta con que debe designarse al grupo realista, en apariencia perdido. El iberismo, porque la mayor parte de nuestro teatro es violento, desgarrado, cruel, satírico, encerrado muy en sí mismo, orgulloso, vociferante. Piel de toro al rojo vivo, surgido de la tierra en que hemos nacido. Para mí el iberismo es una línea que quiere enlazar con toda una tradición, quizá mal llamada realista... Es ese realismo-idealismo que Dámaso Alonso descubrió en una buena parte de nuestra Literatura y que se observa en cualquier manifestación externa auténtica del arte hispano. No puedo escribir de otra forma sin tener presente toda una traducción (*) española donde se mezclan tantos contrastes y tanta riqueza espiritual.» (108)

Estamos ante apreciaciones que no sólo afectan a Martín Recuerda, sino al resto de autores del grupo. Cuando Lauro Olmo escribe «Teatro español, teatro popular» pide también un «teatro andante, con capacidad de camino y parada en las plazas mayores, ya que éstas son el marco adecuado para el espectáculo colectivo» (109). De la misma manera se muestra Rodríguez Méndez en su también citado artículo «Sobre la necesidad de un teatro nacional popular», ya que lo popular es asimismo el elemento galvanizador del teatro del autor madrileño.

Para esa idea de popularidad, pues, no deja de ser botón de muestra la tendencia al iberismo, si se permite llamar así a la categoría artístico-dramática que acentúa de manera firme los rasgos más acusados de una idiosincrasia peculiarmente hispánica. Que a los espectadores se les ofrezcan estilemas conocidos, tiene el mismo significado, a nivel estético, que se les den temas tradicionales, a nivel literario. Los sesentistas, según hemos visto al rastrear su obra dramática, están en línea de llegar a un

(107) Art. cit., págs. 27-28.

(108) «Un autor recuperado», entr. cit., pág. 30.

(109) «Teatro español, teatro popular», por LAURO OLMO, publicado en *Primer Acto*, núm. 41, marzo 1963, pág. 21, recogido del número extraordinario del diario *Informaciones*, aparecido con motivo del Día Internacional del Teatro del mismo año.

(*) Es clara la errata; leamos *tradición*.

lenguaje teatral asimilable para cualquier público. Tienden, pues, cuanto menos en teoría, a un tipo de teatro popular, en el mejor sentido de la palabra.

II. Junto al factor etológico, hay otro, el culto, producido por cierta secuela literaria, propia de la formación de estos autores. Nos referimos al tratamiento de la historia. Al margen de la consideración temática vista en el capítulo anterior, es necesario señalar, con Buero, que «la transposición histórica es una estética». Este procedimiento, tan usado por Miller, Brecht o el propio Buero Vallejo, no se descarta en los autores sesentistas. El tratamiento del tema histórico, como óptica en donde ver dibujada en nuestra realidad acontecimientos acaecidos en otro tiempo y con el sano objeto de denunciarlos ahora, es fórmula querida por Muñoz-Olmo-Rodríguez Méndez-Martín Recuerda. Sus consideraciones históricas siempre tienen algo que ver con sus temas eternos, con sus propias ideas. De esta manera, la intolerancia de un régimen absolutista se vierte en *Las arrecogías*, el desclasamiento de la sociedad española de la primera mitad del siglo xx en *Historia de unos cuantos*, la dureza de un poder inquisitorial en *Tragicomedia del serenísimo...*, y, como éstos, el resto de títulos que tienen que ver con la historia siempre se referirán a determinados aspectos de la realidad que viven los autores. Ello conlleva un sólido conocimiento de la historia de España y de las múltiples relaciones sociales y políticas que ella entraña. Todo este conjunto, puesto al servicio de un planteamiento dramático determinado, adquiere una gran profundidad. Lo histórico no queda constreñido a una erudición más o menos intensa, sino al deseo de utilización de la fábula para ofrecer nueva perspectiva.

Para los autores del grupo del 60, inmersos en unas constantes estéticas bien especificadas, están dedicadas las certeras palabras de Domingo Pérez Minik, que ya por el 1961, escribía: «...De esos poetas dramáticos españoles de los años 40-50, los peores se han convertido en comparsas, y los mejores, en testigos o acusadores de la realidad social o individual que les oprime» (110). Los sesentistas son, tan sólo con sus obras, «testigos o acusadores», concepto que nada tiene que ver con el éxito de público.

(110) «El testigo, el delator, el comparsa, del teatro español contemporáneo», por DOMINGO PEREZ MINIK, publicado en *Primer Acto*, núm. 22, pág. 6.

5.3. REALISTAS Y EVOLUCIONADOS, DOS ESTÉTICAS DIFERENTES

A la hora de definir la estética del grupo de autores que aparece en el teatro español por los años 50, hay que tener en cuenta la división que establecimos en el primer capítulo. Se puede hablar de una estética de los realistas, muy localizable en la década citada, y que se prolonga a los primeros años de la siguiente, y de otras estéticas en evolución que corresponden a los dramaturgos del grupo del 60. Esto lo ve igualmente Rodríguez Buded (recordemos su filiación más puramente realista) cuando dice: «Si nos atenemos a los criterios estéticos empleados por cada uno de nosotros, las diferencias entre unos y otros se acusan muy profundamente» (111). Y sigue señalando, lógicamente, que «no ha habido tal generación realista desde un punto de vista estético», aunque sí «desde un punto de vista ético», lo que viene a remachar la idea de la no existencia de una generación realista, aunque no anule la posibilidad de seguir considerando a los del 60 como grupo, dadas unas evoluciones paralelas hasta hoy no apreciadas.

En general, los sesentistas han sufrido dos etapas, en cuanto a sus formas estéticas. Una primera, en donde ni las importaciones teatrales se usaban ni sus contactos con la literatura anterior se efectuaban con orgánica relación. Más bien los realistas hacían un teatro con los elementos a su alcance, con las influencias más inmediatas, con las formas que ya habían visto en los escenarios, pese a que no las compartieran totalmente. La segunda etapa corresponde a la evolución de ellos como autores, de sus estéticas, temas, etc.

5.4. PRIMERA ESTÉTICA DE LOS SESENTISTAS: ORIGENES Y DESARROLLO

En los años 40, años de formación y enriquecimiento de estos autores, poco pudieron aprender de no ser en comedias triviales y sainetes, ya que tampoco era fácil la salida al extranjero. Los realistas no han tenido «el debido conocimiento directo de las corrientes teatrales que se estaban produciendo fuera de nuestro país» (112), según testimonio de Rodríguez Buded. Este autor ensaya así una interesante teoría según la cual los realistas, aunque fueron conociendo a través de revistas y libros los nuevos movimientos dramáticos europeos, si hacer un teatro crítico, pero sin revoluciones estéticas «suponía ya de por sí una seria dificult-

(111) «Coloquio sobre el naturalismo...», cit., pág. 23.

(112) Idem, pág. 22.

tad, el incorporar nuevas formas absolutamente desconocidas aquí era como poner una nueva dificultad a nuestra ya muy incómoda situación» (113). Al haber señalado previamente Rodríguez Buded el aislamiento a que se encontraron sometidos, «que no ha habido lugar ni ocasión para que ensayáramos nuevas formas que las que nos podían permitir entrar en el juego del teatro español representado en ese momento», se puede ampliar la idea diciendo que ese aislamiento les forzó a seguir en la tradición durante sus primeros años. Entendamos bien que por tradición nos referimos, en aquel preciso momento, a la contemporánea forma de hacer teatro, no a la auténtica tradición cultural española, que será motivo de posterior consideración.

Tenía razón Sastre al llamar como «naturalismo profundo», «la forma en que suele presentarse el arte y la literatura social-realista» (véase página 18). Es ésa la dirección en que todos los autores identifican formas teatrales en esos años. Y, sin embargo, no de forma total. Ese «naturalismo profundo» no adopta similares modos de mostración, pero los parecidos son claros. No cabe hablar, en principio, de otra influencia de la tradición que no sea la arnichesca. El autor alicantino sirvió evidentemente de base de estructura teatral para muchos realistas. Ya no sólo el ambiente de *Historia de una escalera*, sino el de *La camisa*, en cierto modo también el de *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga*, y el de tantas otras obras realistas, tienen muchos débitos del autor de *La señorita de Trevélez*. Y si éste es el más rotundo representante del género menor en la primera mitad del siglo xx, tendremos que el teatro realista alinea su estética, en un principio, en la de este género. Buscan personajes-tipo, ambientes, acciones de no excesiva complicación, y un tono humorístico eficaz cara al espectador, tal y como los sainetistas hicieron.

Pero no sólo del género chico parten los influjos realistas. Hay una idea de enlazar con la tradición estética española que se remonta a las primeras manifestaciones de nuestra literatura. Esta idea y el sainetismo son los primeros elementos estéticos a considerar.

Al estar tan en contacto humano con los autores del 60 indagaremos en sus ideas a través de ensayos, entrevistas o críticas. Lo que no quiere decir que aquéllas queden definidas según sus palabras, ya que la correspondencia entre teoría y práctica no siempre se cumple en teatro, pero resultará muy revelador superponer sus opiniones estéticas a los resultados que se van consiguiendo en los escenarios, y, todavía más, contrastarlas según estén en períodos realistas o evolucionados.

(113) Idem, pág. 22.

Trabajemos a continuación esa voluntaria forma hacia el naturalismo escénico del primer momento sesentista. Precisamente es lo que más ha achacado la crítica a la generación realista: que más que propiamente realista sus caminos conduzcan hacia el naturalismo, tal era el deseo de fotografiar aquella coyuntura social. Hoy por hoy no se discute que la estética de los realistas en sus primeros pasos corresponda al naturalismo.

5.4.1. DISCUSIÓN SOBRE EL NATURALISMO EN LOS REALISTAS

El término realismo era confundido muchas veces con el de naturalismo. Cuando un autor decía ser realista, no era difícil ver que sus obras iban más allá, llegando al naturalismo. Rodríguez Méndez, por ejemplo, muestra en 1961 sus preferencias en torno a «Chejov, Gorki y el teatro clásico español» del que bebe, según dice, de continuo. Benavente y Valle-Inclán son los dramaturgos españoles modernos que más le interesan. «Aquél como admirable pieza de museo, éste como teatro embrionario de inaudita fuerza» (114). Con esas preferencias de base, su manera de enfocar el teatro la define un poco antes: «Intento... un teatro realista. La base de mi teatro es la absoluta caracterización de los personajes, casi siempre sin protagonista propiamente dicho, moviéndose hacia un tema de plena actualidad. Huyo de todo lo convencional a riesgo de limitar lo dramático. Persigo una técnica ajustada, cuidando de no asfixiar a los personajes. Hago un teatro vivido, nada heroico; personajes que laten en un tiempo cotidiano y vulgar, solamente apretados por el tiempo sombrío en que viven» (115). Cuando ese realismo exagera sus formas, es tan minucioso que copia la misma forma de hablar de unos personajes concretos, llega incluso a idealizar esa realidad. El naturalismo acampa sobre estos postulados.

Un factor esencial para el desarrollo del naturalismo en los realistas es la influencia del medio teatral en que se desenvuelven y, por ende, la de la crítica. Dice Muñiz que «forzado por una crítica muy poco inteligente, me vi obligado a intentar con *El grillo* y *El precio de los sueños* la obra naturalista, a fin de dejar sentado que sabía y podía hacerla» (116). En este sentido entenderíamos la influencia de la crítica, acostumbrada a unas formas más arquetípicas que, o bien tenían que ser sainetísticas, o bien de alta comedia, negando cualquier posibilidad a los auto-

(114) Entrevista con Giovanni Cantieri Mora, en *Primer Acto*, núm. 22, abril 1961, pág. 57.

(115) *Idem*, pág. 57.

(116) Coloquio cit., pág. 23.

res que persiguieron nuevos caminos. Rodríguez Méndez vio muy acertadamente el problema cuando dice: «La tradición sainetesca de un Arniches, la melodramática de un Dicenta (y sus secuelas), la *culterana* de un Lorca, la astracanada de un Muñoz Seca... ha venido conformando la mentalidad de un público (y al decir público bien podemos decir también *críticos*) que por hallarse menos evolucionados que el propio *pueblo* ha construido confortables clisés adecuados a su necesidad de pacífica coexistencia» (117).

Otro factor es la preocupación de estos autores sobre lo popular en el teatro. Por su ideología de base, rechazan todo esnobismo, importación extranjerizante, etc., volviendo la vista al teatro que entiende el público. Viendo las obras de los primeros años de los sesentistas podemos observar la decidida tendencia a la limpieza de las acciones, sencillez de diálogos, comprensión. Es un teatro hecho para el pueblo, para que tomen conciencia de unos determinados problemas, de forma llana. Recordemos, a propósito, obras como *La camisa* o *Un hombre duerme* o *Los inocentes de la Moncloa*, todas ellas de acciones lineales y temas directos, como son, respectivamente, la emigración, la vivienda o las oposiciones.

Hay una frase sumamente elocuente al respecto. Es de Rodríguez Méndez. Dice: «Los que hemos tenido la ocurrencia de hacer del pueblo protagonista de una obra teatral —Alfredo Mañas, Lauro Olmo, Martín Recuerda, yo...» (118). Es un comienzo de sentencia sumamente significativo. Una de las grandes batallas del grupo es colocar nuevos personajes ante los espectadores acostumbrados al otro teatro. Las reacciones del público burgués cuando asiste a representaciones de los realistas son síntoma evidente del divorcio espectador-pueblo. Se cuenta todavía el impacto de *Las salvajes en Puente San Gil* al plácido espectador del Eslava. De cómo las señoras del abono no admitieron la ferocidad de las *salvajes* y abandonaban la sala profiriendo gritos a las actrices. Y como con Recuerda, también *La camisa* levantó a no pocos espectadores de sus butacas, no admitiendo la realidad suburbial en un teatro tan elegante como el Goya. Y *La historia de los tarantos, English Spoken...* un buen número de estrenos realistas.

Pero, ¿son populares los resultados que consiguen los realistas? Es ésta una muy debatida cuestión que viene a reflejar la problemática del teatro popular en general. Porque a estas alturas no se puede caer en fáciles identificaciones como la de

(117) «Protagonista: el pueblo», art. cit., pág. 9.

(118) Idem, pág. 9.

POPULAR ES IGUAL A LO QUE LE GUSTA A LA GENTE

Aunque no sea su lugar idóneo, no conviene olvidar que uno de los grandes males del teatro del siglo xx está en el abuso que la burguesía ha hecho de la escena para su propio beneficio y complacencia, y hasta crítica. La burguesía, clase que se adueñó del arte teatral desde el Renacimiento, y que sólo a su ritmo ha ido desarrollándose, es ahora quien aplaude o rechaza una obra. Por supuesto que en estas coordenadas no cabe hablar de pueblo. Para tener ejemplos de la participación del pueblo en el arte escénico hay que retroceder hasta la Edad Media.

El autor realista es consciente de que su destinatario no es otro que burgués, y a él lanza sus obras con el principal motivo de que opere síquicamente sobre su clase. De ahí que no se plantee la necesidad de llegar hasta un nuevo público, puesto que en la labor de años que supone revolucionar el teatro español a él le ha tocado el papel de incordiador en los espectadores que ya tenemos. De ahí las manifestaciones, lógicas, contra sus obras, y, a partir de allí, las enormes dificultades que encuentra para seguir estrenando.

Por otra parte, seguimos preguntándonos, ¿qué consecuencias ha tenido esa búsqueda de lo popular en los realistas? Porque ellos no han podido superar la contradicción impuesta a sus ideas por la tradición estética conservadora de la escena española. Decía Brecht que el teatro revolucionario tenía que ser *no naturalista* en tanto que muestra hechos no sucedidos naturalmente, sino en función de una causas. Sin embargo, no es ése el primer camino estético que tratamos en estos autores.

En el año 68 escribe Monleón: «Hoy ha comenzado a desdeñarse la estética del naturalismo a que pertenece *Los inocentes de la Moncloa*, que es, en última instancia, la de todo nuestro teatro pequeño burgués. Hoy queremos nuevas implicaciones en la obra dramática» (119). Pero no olvidemos que, por aquel entonces, los propios realistas desdeñaban la estética. Rodríguez Méndez, mismo, había comenzado a buscar algunos años antes una estética diferente al naturalismo.

5.4.2. LAS LLEGADAS AL REALISMO

Siglo de Oro y realismo tradicional español son los puntos donde se basan los sesentistas para justificarnos sus puntos de partida estéticos. Se pueden recabar opiniones de estos autores, desde sus primeras obras

(119) «Teatro popular: la respuesta de Rodríguez Méndez», por JOSÉ MONLEÓN, en *José María Rodríguez Méndez*, pág. 38.

hasta nuestros días, en donde quedan patentes sus afanes por situarse en la línea realista tradicional que no naturalista, que los pueda emparentar con los más grandes cultivadores de esa estética, desde Quevedo a Valle Inclán. Por sus palabras iremos contrastando cronológicamente sus respectivas filiaciones estéticas.

En 1961, Rodríguez Méndez opinaba así del teatro español del momento: «Me siento optimista respecto al teatro español, porque considero que la gran vena del Siglo de Oro es inagotable y tiene que llegar hasta nuestros días» (120). El mismo autor, siete años más tarde, en un artículo aparecido en *Primer Acto* llamado «La tradición burguesa frente al realismo», hace historia del fenómeno «teatro realista» en España. Por contra de cuanto hasta entonces se había dicho, escribe: «En nuestro país —a pesar de lo mucho que se diga y se escriba— el *realismo* no es una constante, sino una excepción. Por encima de los trazos realistas lo que ha predominado en nuestra española literatura es el juego retórico, el lenguaje heroico y el estilo academicista» (121). No estamos demasiado de acuerdo con esta cita de Rodríguez Méndez, aunque sí comprendemos su postura negativa —en pleno año 68, de caída de los realistas— y el intento de relacionar esa situación del grupo con otros autores oprimidos por circunstancias críticas como las de ellos. De esta manera puede producirse una contradicción tan curiosa como la de tachar de retóricos —no realistas— a Dicenta, Benavente, Bretón de los Herreros, etc., y que él, realista, diga más adelante que «el realismo de estos autores (los actuales) estaría emparentado lejanamente con la picaresca camuflada dentro del implícito neoplatonismo heroizante de *La Celestina*» (122). Repetimos que toda la picante ironía y fina pluma que caracteriza al Rodríguez Méndez ensayista queda un tanto desvirtuada en el artículo citado, más por esa férrea demostración de alinearse, y alinearse a la generación, en unas constantes «fuera de» lo establecido, que por investigar un camino que les emparente con la tradición realista. Este es un método que el autor sesentista, en general, emplea desde sus años de silencio. Es el lógico derecho a la réplica, y el no menos lógico deseo de encuadrarse en los lugares más positivos de nuestra literatura. En ese mismo artículo emparenta Rodríguez Méndez a los realistas con *La Celestina*, «dentro del teatro político de algunas obras de Lope, Calderón y de subproductos teatrales que en el siglo pasado fueron calificados como *género chico*, y, por supuesto, en el esperpento de Valle-

(120) Entr. cit. con Cantieri, pág. 58.

(121) «La tradición burguesa frente al realismo», art. cit., pág. 30.

(122) Idem, pág. 30.

Inclán» (123). El ensayista se muestra decididamente a favor del sainete, como postura estética, cuando llega incluso a remontarse a los orígenes del teatro español para hallar sus orígenes. «... Cuando en el Califato de Córdoba se había ya producido la resurrección de los textos aristotélicos y platónicos, por obra y gracia de un Averroes, un Avicena, un Ibn Hazan o un Aben Arabí, encontramos de pronto un texto teatral fragmentario, debido al poeta Aben Guzmán, en donde asistimos al nacimiento del sainete español, a través de aquellas chispeantes escenas del zoco cordobés que nos hace recordar *La verbena de la paloma*» (124).

A partir de allí ve el autor una tendencia popular en nuestra dramaturgia que campea por nuestra Edad Media, que sigue por el «*Auto de la Pasión*, de Lucas Fernández; en Gómez Manrique, en todo Lope de Rueda y en Gil Vicente» (125), relación que desemboca en «el gran monumento dramático español de Fernando de Rojas: *La Celestina*» (126). Es el arranque, según él, «de un teatro de raíz popular... que será reflejo de la cruda realidad de España, como también permitirá que el mundo fabuloso, latino e idílico de Calisto y Melibea se proyecta en una corriente retórica que arribará hasta hoy» (127). Es bueno seguir el rastro de la vía popular que interesa a los realistas. De *La Celestina*, dice, dos líneas se separan del teatro español: la «adoptada oficiosamente como teatro nacional de España» y la «acosada y perseguida». Aunque considera que las dos cohabitan incluso en un mismo autor (Lope: *La bella malmaridada* y *Fuenteovejuna*; Calderón de la Barca: *El gran tetrarca de Jerusalem* y *El alcalde de Zalamea*), la segunda línea tiene una vida más azarosa.

En esta breve historia estética del teatro español que seguimos a través de un componente del sesentismo, Rodríguez Méndez, llegamos a otro genuino representante de sainete español: don Ramón de la Cruz, del cual dice que es «un islote del teatro real y vivo en el desierto del neoclásico siglo dieciocho» (128). De allí salta al 98, en donde encontramos ya ejemplos del teatro de masas que sirve «para despertar la conciencia de los hombres sumidos en la masa, para dejar de ser masa, para ser hombres protagonistas de su Historia» (129). Esta idea, que no tiene nada de *redentorista* en el sentido que la da Rodríguez Méndez, hizo que se equivocara Carlos Arniches, pero fue la que impulsó a Valle, Gar-

(123) Idem, pág. 30.

(124) «El teatro como expresión social y cultural», art. cit., pág. 93.

(125) Art. cit., pág. 93.

(126) Idem, pág. 94.

(127) Idem, pág. 95.

(128) Idem, pág. 95.

(129) Idem, pág. 96.

cía Lorca, el primer Casona, e impulsa ahora a Buero, a todos los que «se niegan a admitir como única realidad la realidad histórica oficial que ha venido acumulándose a través de los años hasta formar el terrible bloque monolítico en que Jacinto Benavente, Echegaray, Marquina, Pemán, Calvo Sotelo y todos los enganchados a la oficialidad teatral se movieron y siguen moviéndose con especial y notable soltura» (130). Las palabras de Rodríguez Méndez nos han servido además de para ver el ángulo positivo de lo sainetístico, para hacernos un poco historia de la estética en que ellos se sitúan.

Un año después de estrenar *La camisa*, dice su autor, Lauro Olmo: «Tres figuras, en diferente medida, me han ayudado a adentrarme en esta humana y honda aventura de lo popular», identificándolas más adelante con Valle-Inclán, Arniches y Miguel Hernández. «Si me obligaran a escoger una obra antigua y otra moderna, aquélla sería *La Celestina*, y ésta, *Los cuernos de don Friolera*» (131).

Esta preferencia por la obra de Fernando de Rojas, que es toda una declaración de principios estéticos, vuelve a aparecer en la opinión de Martín Recuerda, que no sólo la estima, sino que dedica una de sus obras al personaje rojiano. La misma la escribe en la actualidad y se llamará *Crucifixión, muerte y resurrección de la Celestina*, y está circunscrita a la mocedad del famoso personaje.

Martín Recuerda confiesa la línea de su formación compuesta «como eje fundamental (por) Pío Baroja, Unamuno, Valle-Inclán, la novela picaresca, Shakespeare, Ibsen, Chejov, Dostoyewsky, Stendhal, etcétera» (132), autores ya citados por otros sesentistas. Recuerda, licenciado en Letras, conoció ya en su primera época a los dramaturgos más novedosos de entonces. Así lo dice poco después, en la misma conferencia, aunque —según él— poco influyan en su estética, ya que «todos los pasos que di por los teatros del mundo, me condujeron a adentrarme más y más en las entrañas de España, y creo que, a medida que más avanzan los años, mi sentido de lo hispánico irá creciendo» (133).

Este ir por otro camino distinto al del arte europeo no es ninguna novedad en nosotros. Relacionaríamos esta opinión, y por ende, las palabras de Martín Recuerda, con la idea de Julio Diamante cuando afirma que aquél no coincidir entre las estéticas española y europeas nunca supuso «una tara, ya que nuestro arte ha logrado, tal vez por esas diferencias específicas, ejemplos espléndidos en la historia de la cultura

(130) *Idem*, pág. 96.

(131) «Teatro español, teatro popular», art. cit., pág. 20.

(132) «Creación, arranque...», conf. cit., pág. 4.

(133) Conf. cit., pág. 5.

universal» (134), en el ya citado *Coloquio sobre el naturalismo...* Este coloquio es de gran interés para nosotros en este punto, ya que se debate el principal problema estético de los realistas: su conexión con el naturalismo y con el sainetismo. La postura de Diamante queda bien definida cuando señala: «Una de las cosas que ha caracterizado al arte español es su postura humanista, lo que le ha llevado a una vinculación muy directa con la comprensión *realista* del arte» (135), nueva referencia a esa alineación con la estética tradicional. Pero lo importante de Diamante es que no acepta la relación realismo-naturalismo, y menos aún con el sainetismo. «Aunque en el arte español se hayan dado estas dos formas de entender la conexión con la realidad, también se ha visto éste interpretado frecuentemente de manera antinaturalista, a través de expresionismo. Quevedo, Goya, Solana, Unamuno, son buenos testimonios de ello. Y no olvidemos a Valle-Inclán... Valle da una visión magistral de la realidad de su tiempo a través de esa forma de expresionismo singular que es el esperpento. Y ahí están también el *Quijote* o *La Celestina*, obras maestras del realismo, en las que no creo que nadie pueda ver precedente sainetesco alguno» (136). Estamos ante una nueva cita de *La Celestina* y la tradición realista española. Pero el interés de la discusión radica en ver de una vez las relaciones con el sainete y cómo los realistas se dividen frente a él. Diamante refuta, en este sentido, las palabras de Rodríguez Buded cuando poco antes piensa que «quizá la principal razón del triunfo del género chico en su tiempo radica en que este género encubre unas formas teatrales que se adecuaban perfectamente a la mentalidad del público al que iba dirigido. De ahí que el género chico, con frecuencia atacado de una manera esquemática, constituye uno de los momentos más plenos del teatro español de los últimos tiempos, en el sentido de que respondía a necesidades y gustos frente a los cuales actuaba positivamente, satisfaciendo deseos, las ambiciones de fuertes sectores sociales» (137). Entendemos que la opinión de Buded tiene mucho que ver en ese sentido de acercamiento popular que antes hemos tratado, en ese interés de que las obras acudieran directamente a los espectadores, sin ninguna complejidad estética.

En el mismo Coloquio, otro director escénico realista, Alberto González Vergel, se muestra en la línea de Julio Diamante, es decir, que cree «que el arte español está íntimamente vinculado al realismo y no necesariamente al naturalismo» (138). Piensa también que la generación

(134) Coloq. cit., pág. 23.

(135) Coloq. cit., pág. 23.

(136) Coloq. cit., pág. 23.

(137) Coloq. cit., pág. 22.

(138) Coloq. cit., pág. 24.

realista fue, eso, realista, «aunque algunos autores se iniciaran en el sainete (al que no encuentro razones para desdeñar en su totalidad, lo mismo que al género chico), esto no impide esa vinculación al realismo a que acabo de referirme» (139). Es importante la coincidencia entre quizá los dos directores más significativos del realismo.

Muñiz también se muestra alejado del sainete. En el mismo debate dice: «El sainete, sea tratado desde una actitud conservadora o desde una actitud social progresiva, condiciona al dramaturgo, llevándole antes o después a limitaciones fatales muy específicas» (140), afirmación que tiene mucho que ver con el autor, quizá el primero de ellos que se separa del naturalismo con *El tintero* (1961). Dos años después manifestaba su decidido deseo de abandonar todo lo que supiera a naturalismo-costumbrismo. Copiamos frases suyas de su libro «Carlos Muñiz» (Taurus, 1963):

«El expresionismo (es) donde me siento más a gusto. Creo que el expresionismo me da más libertad, me ofrece mejores posibilidades de dar la medida de una sociedad kafkiana, para la que el naturalismo resulta demasiado suave» (página 12).

«Es en la línea opuesta al corto costumbrismo, donde el teatro español nos da sus grandes temas contemporáneos. El costumbrismo está bien para andar por casa» (página 27).

En el mismo y muy citado *Coloquio sobre el naturalismo...*, Rodríguez Buded acepta el sainete que sea trascendente, esperpéntico y profundo, es decir, no lo rechaza como estética; sí «el que sea meramente fotográfico... y naturalista (que) a estas alturas carece de sentido, de vigencia y de interés (141). Más adelante llama a *Luces de bohemia*, «sainete en el que trasciende el carácter puramente imitativo y fotográfico del género tradicional».

Para continuar con este tema, volvamos a los juicios del autor más tachado de sainetista de los años 60: Lauro Olmo. Es curioso que, siendo así, no admita a Arniches como maestro, como dice en su «Carta a Pepe Monleón». En el prólogo de *La camisa* dice: «Un problema del pueblo había que darlo en forma popular, sin concesiones. ¿Y qué otro modo para expresar todo esto podía aventajar al que viene del paso, del entremés, del sainete?», lo que viene a demostrar varios aspectos de la cuestión: A) la condición realista abocada al naturalismo del primer Lauro Olmo, motivada, como decíamos antes, en la obsesión por lo po-

(139) Coloq. cit., pág. 24.

(140) Coloq. cit., pág. 27.

(141) Colq. cit., pág. 27.

pular; B) la no-coincidencia entre su opinión teórica y la filiación real del autor; C) la evolución de estos autores, que de estar empeñados en que los personajes «hablen como en la calle» pasan a decir que «para despegarse totalmente de cierto tono afectivo que procede de un naturalismo decadente hoy —cada época posee su tono afectivo, esto los poetas lo saben muy bien—, necesita ensayar nuevas formas» (142).

5.4.3. INTRODUCCIÓN AL DESARROLLO DE LA EVOLUCIÓN DEL SESENTISTA

La última cuestión tratada abre paso al punto que consideramos más importante a la hora de analizar las estéticas de los sesentistas: la evolución de los mismos, desde unos postulados realistas a lo que Lauro Olivo ha llamado «nuevas formas».

Queda clara la tendencia de todos los del grupo, en una primera fase, hacia el naturalismo, aun no totalmente aceptado, y más aún al realismo. Un realismo que quiere encuadrarse —ése es el deseo común— en la tradición española, y cuando a ella se alude surge en seguida *La Celestina*, los entremesistas, Lope, don Ramón de la Cruz y, fundamentalmente, el 98 con Valle-Inclán a la cabeza. Valle es el maestro discutido, no superado, y, en primera medida, situado en una lejanía difícil de alcanzar. Esa intención de relacionarse con la tradición no pasa, en los primeros años, de entroncarse con el género sainetístico. Así, observemos que los títulos que representan esos primeros pasos lo hacen: *La camisa*, *El precio de los sueños*, *La batalla del Verdún* o *El teatrillo de don Ramón* (143).

(142) «Opiniones al vuelo», art. cit., pág. 70.

(143) Remitimos al lector interesado en entrar en la obra concreta de estos autores a *Cuatro dramaturgos realistas: sus contradicciones estéticas*, número 7 de esta colección, publicado asimismo en *Anales de la Universidad de Murcia. Filosofía y Letras*. Vol. 35, números 1-2-3-4, curso 1976-77.

CAPÍTULO 6

EL LENGUAJE TEATRAL DE LOS SESENTISTAS

6.1. IDEA DE EVOLUCION EN LA TECNICA TEATRAL DE LOS AUTORES DEL 60.

Como ya se ha indicado, *Cuatro dramaturgos realistas* se dedicó exclusivamente al tratado de la estética de los autores que venimos llamando del 60. Aquella consideración nos decía de una característica fundamental cual es la similitud en las líneas evolutivas Muñiz-Olmo-Rodríguez Méndez-Martín Recuerda. Cada uno de estos dramaturgos parten de unos principios, se desarrollan de manera semejante y mantienen una pareja evolución. Pues bien, el análisis del lenguaje teatral de los sesentistas incide en las mismas conclusiones halladas antes. Es decir, la técnica que aplicaban estos autores a sus obras demuestra, por caminos distintos, unos procesos evolutivos de parecidísimo tono. Esto no es nada sorprendente si tenemos en cuenta la estrecha relación que en el arte teatral hay entre estética y lenguaje teatral, entre concepción plástica y forma en que ella se muestra. Tal es así, que al hablar globalmente de la técnica que aplican estos autores a sus obras hay que dividir sus producciones en tres apartados cuyos límites en seguida se comprenderán:

A) Piezas divididas en tres actos o estructura similar: dos actos y epílogo, prólogo y dos partes, dos partes con dos cuadros cada una, etcétera. Son obras hechas al uso de aquel tiempo. Con detalladísimos decorados, explicaciones exhaustivas de los personajes cuando aparecen, acotaciones todas que abarcan a veces varias páginas. En este apartado, las innovaciones que plantean en el lenguaje teatral están en relación con las influencias que en este punto hemos visto antes. Encontramos, sí, decorados para escenas múltiples (*Historia de una escalera*, *La pechuga de la sardina*, *El tintero*, etc.), que fueron adoptados del moderno teatro norteamericano. Al margen de esto, juegan con formas habituales para el espectador español, con el fin de que éste crea que se

trata de una función tradicional, aunque por dentro esté cargada de nuevas significaciones.

B) Alternancia de obras del tipo A) con otras que anuncian ciertas innovaciones. Ya hay elementos que rompen un tanto el esquema tradicional, como es la música. Las obras divididas en tres actos desaparecen casi por completo.

C) Piezas de pretendida modernidad, buscando efectos propios del nuevo teatro —adelantamiento del espacio escénico en la sala, música en directo, escenografías esquemáticas, etc.—. Se olvidan de los tradicionales tres actos. Ahora son momentos, estampas o cuadros, escenas al fin y al cabo, como dividen las piezas, cada una según las características de la historia que cuenta. Se renueva la medida de espacio y tiempo, valorándose cada elemento convenientemente. Otra característica sobresaliente es la aparición de gran número de personajes en escena, en contra de los escasos que figuraban en los primeros repartos.

Al margen de los tres apartados citados, podemos considerar las obras en un acto, procedimiento que da un peculiar sentido al lenguaje escénico, como veremos. Estas piezas breves, con estructura bien definida, han sido cultivadas por los cuatro autores del 60. Uno de ellos, Lauro Olmo, consigue un interesante efecto de técnica teatral al unir seis piezas para un espectáculo, *El cuarto poder*.

6.2. LA TÉCNICA TEATRAL DE LA PRIMERA ÉPOCA SESENTISTA

La escasez de renovaciones escénicas planteadas en estas primeras piezas procede del momento en que se encontraba el teatro español de los años 40-50. Los autores realistas, en general, escribían según las normas del teatro de la postguerra, influidos por las comedias que veían en los escenarios o las lecturas de traducciones de piezas extranjeras. No hay, pues, aportaciones, en el sentido de praxis teatral.

Todas las piezas de la primera época de estos autores se encuadran en este apartado, y para todas valen las consideraciones generales. En Muñiz, *Telarañas* (dos actos), *El grillo* (dos actos y un epílogo), *En silencio* y *El precio de los sueños* (dos partes divididas en dos cuadros cada una); en Olmo, *La camisa* y *La pechuga de la sardina* (tres actos), *El cuerpo* (dos actos) y *English Spoken* (dos actos); en Rodríguez Méndez, *Vagones de madera* (tres actos), *Los inocentes de la Moncloa* (tres actos, el tercero dividido en dos Momentos), *La vendimia de Francia* (tres actos) y *El vano ayer* (tres actos); y en Martín Recuerda, *El payaso* (tres actos), *El teatrillo de don Ramón* (dos partes), *Como las secas*

cañas del camino (dos partes), *Las salvajes en Puente San Gil* (dos partes, la segunda dividida en tres escenas) y *El caraqueño* (dos partes).

Carlos Muñiz abarca, en este período, los años 55 al 59. Olmo, desde su primera obra larga, 1960, hasta el 67, aunque tenga piezas antes incluíbles en los apartados siguientes. Rodríguez Méndez, desde sus comienzos hasta el 63, también con alguna excepción. Y Martín Recuerda, que desde su singular arranque con *La llanura* hace un teatro de corte tradicional hasta 1967, *El caraqueño*, pese a que en medio tenga ejemplos incluíbles entre las novedades.

Nos vamos a remitir a algunas descripciones textuales para ratificar todo cuanto hemos dicho a propósito del detallismo en las acotaciones, de la extensión de las mismas, y de la lógica pretensión de los autores de que se represente con el realismo propuesto. Tomemos, pues, algunos casos que sirvan para mostrar estas particularidades.

De Muñiz, por ejemplo, observemos los elementos que pone en juego para *El grillo*:

«ACTO PRIMERO.

Ocupando dos tercios del escenario hay una habitación mezcla de cuarto de estar y comedor de casa pobre. El resto es una calle perpendicular a la batería, que va a desembocar a otra que atraviesa por el foro. Esta calleja está limitada, a todo foro, por una casa en cuyo piso bajo, bien visible, hay una taberna. En el lateral izquierdo, una casa con portal practicable, y en la esquina del primer término, un farol. La otra fachada de esta calle estará insinuada por una ventana con reja y algo de pared, con objeto de no hacer incómoda o imposible la visibilidad del foro. Esta pared limita la habitación anteriormente citada, en la cual habrá una puerta de calle al foro, casi en la conjunción con el lateral derecho, y otra puerta al interior de la casa en el lateral derecho, primer término. Los muebles de esta habitación son: una meca camilla, tres sillas viejas, una cómoda habilitada como aparador, una máquina de coser y un sillón de mimbre.» (144)

Elementos corpóreos todos, realistas. Habitación y calle en escena Terminología al uso, «batería», «foro», «lateral», «practicable», «primer término». Disposición clásica, pues han de verse bien todos los elementos escénicos. Como el autor dice, hay cosas que nada más hay que insinuar «con objeto de no hacer incómoda o imposible la visibilidad del foro». No hay más novedades, para aquel tiempo, que partir la escena en distintos términos, según inspiración americana, al estilo de Arthur Miller.

(144) *El grillo*, Colec. Teatro, Escelicer, núm. 493, Madrid, 1965, pág. 7.

Las muchas acotaciones en Muñiz y las soluciones no excesivamente convincentes nos hace pensar que estos autores se dejan arrastrar, en esta época, por fórmulas literarias no contrastadas sobre los escenarios. Podríamos hablar incluso de malas soluciones escénicas para obras buenas. Es un tributo que han de pagar los dramaturgos que no tienen madurez suficiente para conocer bien la carpintería teatral.

En Olmo, la disposición de elementos es completamente similar a la vista en Muñiz. El decorado de *La camisa* es una disposición en tres partes del escenario. Una tercera parte del mismo es la chabola donde habita la familia de Juan; otro tanto ocupará una calle y otro la tasca «Casa Paco». Los detalles se suceden, puesto que también debe haber, al fondo, una casa popular de dos pisos, con sus respectivos corredores. Ante tan minuciosas descripciones hay que pensar en la fijeza que hay que dar a decorados tales, ya que si hubiera que hacer cambios entre acto y acto la complejidad se incrementaría. Los autores suelen mantener escenarios de este tipo; precisamente los cargan de detalles porque en vez de hacer varios cuadros, todos los representan ante un decorado con los compartimentos suficientes que aclaren las posiciones de los personajes. Olmo pudo situar a éstos en la calle, en la chabola o en «Casa Paco»; incluso en la casa de dos pisos. Pero prefiere componer la escena con los cuatro motivos y conseguir así una fluidez narrativa superior a la que tendría con los cambios motivados por caídas de telón, oscuros o mutaciones.

Conviene insistir en la presencia realista de Olmo, aun en obras posteriores. Si bien es coherente que *La pechuga...* o *El cuerpo* se mantengan en línea de *La camisa*, no lo parece tanto que lo esté *English Spoken*, sobre todo tras haber redactado casi la totalidad de las piezas de *El cuarto poder*. El decorado de *English Spoken* es muy similar al de *La camisa*. Las dos terceras partes del escenario, para la taberna, con piso superior, y rodeada toda ella por calles. Pese a la indicación del autor de que todo sea de «trazo irregular», la descripción del decorado termina con esta significativa recomendación: «En conjunto, todo resulta muy humanizado». Aunque las innovaciones técnicas no aparezcan, el lenguaje dramático marca un considerable paso de *La camisa* a *English Spoken*. Las apariciones del personaje *Hermano* —tal y como lo indicamos en su momento— refuerza la pieza con elementos nada realistas que proporcionan algunas novedades. Ellas tan sólo indican un deseo por parte del autor de intervenir más directamente en la obra, de buscar posibilidades que maten con mayor eficacia el sainete.

También en Rodríguez Méndez las posibilidades escénicas tardan en aparecer. Y resulta curioso esto en un autor que posteriormente dará

obras de gran interés técnico teatral. Pero tiene una lógica. Dentro de su dramaturgia, es notorio el afán de contar con el público para el desarrollo de sus ideas. Por él tiene un respeto tal que sirve sus gustos, sus tradiciones y sus costumbres. Tardará mucho Rodríguez Méndez en liberarse de los tres actos, porque a ellos está habituado el espectador medio. Y cuando lo hace, es porque su teatro está poseído de la suficiente fuerza ambiental que posibilite al público a una nueva medida. En su primera época, pues, el favor al espectador lo hace no quebrantando en demasía las reglas de la presentación y distribución espacial de las comedias. En su última época, la complicidad con el público será a nivel estético, cargando sus obras de tipos y climas conocidos por todos o sumamente enriquecidos.

Vagones de madera, Los inocentes de la Moncloa o La vendimia de Francia son ejemplos que ilustran sobradamente las últimas palabras. Veamos la escenografía de esta última:

«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...» (145)

Las primeras obras de Martín Recuerda son abiertamente tradicionales de forma y lenguaje teatral. Dejando a un lado *La llanura*, que estudiaremos en el próximo epígrafe por ser caso especial, *El payaso* dispone de tres actos y las siguientes siempre están divididas en dos partes. *El teatrillo de don Ramón, Como las secas cañas del camino, Las salvajes en Puente San Gil y El caraqueño*, tienen, casi siempre, único decorado. Sin embargo, entre ellas hay diferencias apreciables. Las dos primeras llevan decorado de prolija descripción. Veamos el de *El teatrillo...*, y observemos las concomitancias con lo hablado respecto a Muñiz, Olmo o Rodríguez Méndez:

«La buhardilla, de gran espacio, de una casa de provincias que en un tiempo fue burguesa y ahora es pobre. A un lado y a otro del fondo, dos grandes ventanucos con cristales rotos y descuidados, llenos de polvo, dejando ver las casas vecinas, con balcones encendidos, terrazas y chimeneas. Una puerta a la izquierda da a la escalera. En el centro y entre los dos ventanucos está colocado el teatrillo de Don Ramón. La embocadura, de papel, está sostenida en su parte superior por unos alambres que van de una pared a otra de la buhardilla. En la parte superior de la embocadura se ven pintadas las dos máscaras, la que ríe y la que llora, con una poca de purpurina por

(145) *La vendimia de Francia*, ed. de Yorick, núm. 2, cit., pág. 5.

encima. Además de purpurina, hay también estrellas recortadas con cariño y pegadas. El telón, que se abre por la mitad, es de un descolorido terciopelo, remendado, como de haber servido muchos años de cortinas en la sala de Don Ramón y de telón de su teatrillo. También tiene estrellas pegadas. Estas estrellas son de papel de plata. La parte delantera del tablado está cubierta por una colgadura de la bandera española, graciosamente adornada y recogida por la mitad, formando dos curvas.

Dos ratoneras con un pedacito de queso están colocadas en distintos lados del suelo y frente a unos agujeros. Una bombilla en el centro ilumina la escena en los primeros momentos, juntamente con la luz azul de la noche y los reflejos de las casas encendidas, que entran por la ventana. Un depósito de agua al lado del teatrillo, y junto a este depósito, una puerta pequeña —entrada a un pequeño desván— que para entrar y salir hay que hacerlo un poco agachados. Está abierta, dejando ver una especie de camerino de teatro, con una bombilla en el centro, viejas perchas de madera, ruines mesitas con maquillajes y pelucas, espejos, trajes viejos, alas y coronas de ángeles; ambos objetos, estos últimos, hechos de alambre y papel de seda. Una escalerita de madera, de tres escalones, colocada entre el desván-camerino y el escenario. El telón está echado, y en el suelo de la buhardilla —sala del teatro— no hay ni una sola silla” (146).

La sensibilidad de Recuerda llega más allá de la descripción. Intenta, en este período de su producción, provocar estados de ánimo incluso con las acotaciones. Así, no se contenta con decir que en el teatrillo hay estrellas, sino que matiza que éstas están «recortadas con cariño». Todo el cuidado ambiental indica a las claras una preocupación literaria que, luego, puede o no tener correspondencia con lo teatral. A este respecto, recordamos lo que le dijera un hombre de teatro de la experiencia de José Tamayo con motivo del montaje de *El teatrillo*... El director de escena, sabedor de la categoría que alcanzaba el autor con las acotaciones, le dijo tras el estreno:

—Haz de las acotaciones, diálogos.

Viene esto a colación, porque, según cuenta Tamayo, cuando los actores «hacían» los movimientos marcados —que seguían fielmente las indicaciones del texto—, al ver que éstos eran largos y detallados, algún espectador de las localidades altas decía: «¡Que hablen!». El teatro, de todos es sabido, toma de la literatura su nacimiento; el desarrollo y ejecución vienen del arte de la dramaturgia, del lenguaje teatral, de la estética.

(146) *El teatrillo de don Ramón*, ed. de Taurus, *ob. cit.*, pág. 89.

Hemos hecho esta indicación porque, como en Martín Recuerda, todos los autores sesentistas han experimentado un profundo conocimiento del teatro en las mismas tablas. Ellas han sido las que iban aniquilando esta primera etapa que ahora vemos. Las obras siguientes de Recuerda, aun con dispositivo técnico similar, están casi absolutamente desprovistas de acotaciones. La parquedad de éstas queda demostrada. En *Las salvajes...* empieza:

«El escenario del viejo teatro. Portón que da a la calle.»

en la primera parte. Nada más. Y para *El caraqueño*:

«El jardín, casi abandonado, de una casa de Andalucía la baja.»

No se pueden ahorrar más detalles.

6.3. LA TECNICA TEATRAL DE LA EPOCA INTERMEDIA

Como hemos visto, estas etapas no tienen las fronteras absolutamente diferenciadas. Sobre todo, en los dos primeros períodos. Los hemos definido así para dar mayor sentido al tiempo de evolución. Junto a obras en donde más o menos tímidamente se insinúan nuevas soluciones, se producen otras hechas en los viejos moldes. La posibilidad o imposibilidad para estrenar, los triunfos o fracasos, hacen lógico este vaivén.

En *El tintero*, por ejemplo, hay un especial interés por parte del autor de no ofrecer una obra tradicional. Veamos la escenografía:

«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 quede 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.» (147).

Aparecen expresiones como «el decorado... ha de ser totalmente esquemático», pidiendo que los elementos de decoración estén «reducidos al mínimo». Muñiz rompe, con *El tintero*, la triada de los actos. Ella confería un ritmo monótono a la representación, un tiempo sabido de antemano. Los ocho cuadros en que se dividen las dos partes de la obra,

(147) *El tintero*, ed. de Taurus, ob. cit., pág. 119.

amén de la «fantasía» final, que no es otra cosa que un epílogo, proporciona un nuevo *tempo* teatral.

Las soluciones escénicas son ya bastante más convincentes en la obra de Muñiz. Con *Las viejas difíciles* se acentúa el conocimiento teatral del autor. Son cinco cuadros —contando el epílogo— lo que nos plantea. Pero ya da indicaciones más concretas que en *El tintero*, en donde también dedicaba su atención a personajes, luminotecnia y música, además del decorado. Dice, a propósito de la escenografía de *Las viejas*...:

«Es conveniente que la escena esté dispuesta en tres sectores marcados por practicables a diversas alturas, de forma que no haya que hacer mutaciones lentas. La decoración de la casa acomodada, del primer cuadro de la primera parte, debe ocupar el practicable más elevado, y en la segunda parte será sustituida por la alcoba sucia que huele a pecado.» (148)

Habla de practicables y disposición escénica moderna, por supuesto, que rompiendo el realismo que hasta entonces había cultivado. E incluso tiene frases sobre la interpretación:

«Es imprescindible que esta obra, a pesar de su aire, en ciertos momentos divertido, se represente por parte de los actores con una seriedad absoluta, sin marcar de ninguna forma aquellas frases que puedan parecer graciosas. La interpretación debe ser exagerada, en todos los sentidos, pero muy especialmente en este de la seriedad.» (149)

Adviértase la complejidad que plantea al combinar exageración (propio de farsa) y seriedad (propio del realismo).

En *El cuarto poder*, Lauro Olmo se introduce en el camino de la renovación teatral de su obra. El autor la define como «caleidoscopio tragicómico», subtítulo harto significativo. Una vez superados los complejos naturalistas, Olmo analiza así su teatro: «Yo veo en mi teatro una línea tragicómica enraizada en las calles de nuestro país y realizado con las mínimas 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» (150). Propone en *El cuarto poder* una disparidad estética, pero también unas posibilidades inusitadas para su puesta en es-

(148) *Las viejas difíciles*, ed. de Taurus, *ob. cit.*, pág. 204.

(149) *Idem*, pág. 204.

(150) «Opiniones al vuelo», *art. cit.*, pág. 67.

cena. Ese periódico viviente es un indicio claro del ansia renovadora del autor. También lo es otra obra redactada después de la mayoría de las piezas de *El cuarto poder* (1967), llamada *Plaza Menor*. En esta obra, junto a una estilística no bien definida, incorpora bailes y canciones que dan al conjunto un aire nuevo. Pese a estos adelantos, con la obra siguiente a *Plaza Menor*, *English Spoken*, regresa a la primera etapa. Es éste uno de los ejemplos más claros de las intermitencias de la época de transición.

No encontramos obras encuadrables en este período dentro de la producción de Rodríguez Méndez, ya que la primera que anuncia el abrazo a las nuevas técnicas lo hace con tal fuerza que debe ser considerada dentro de una etapa totalmente evolucionada. Ya hablaremos de las aportaciones técnicas de *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga*. Sí debemos citar las posibilidades de *El círculo de tiza de Cartagena*, de construcción brechtiana «por la atomización de la acción», según términos de Monleón (151), y con elementos más que novedosos para esa época.

Con Martín Recuerda hay más claros ejemplos de obras en donde se advierte un proceso de evolución. Es necesario empezar por el curioso caso de *La llanura*, obra redactada en 1948, pero con un complejo esquema técnico. En ella, pese a tener las dos habituales partes en las piezas del autor, la fragmentación es difícil. La Primera Parte se ofrece casi de un tirón, con un final frente al público considerable como segundo cuadro dentro de aquélla. La Segunda Parte es la realmente compleja. Se pueden anotar hasta ocho diferentes escenas, con siete movimientos de un giratorio situado en el centro de una iglesia-base de la planta escenográfica. Tal frondosidad sorprende un tanto al considerar que *La llanura* es obra primera, a la que sigue largo número de piezas sumidas en la más profunda tradición formal. El caso tiene su explicación si tenemos en cuenta que el texto que últimamente se viene cotejando es una revisión del original realizada por su autor en 1972 (152). Pese a ello, no deja de ser un caso curioso, puesto que por muchas modificaciones que hiciera de la primera versión granadina, la propia estructura de la pieza parece necesitar un movimiento escénico bastante acentuado.

Con *La llanura*, añadiríamos en este apartado *El Cristo*, de estructura muy semejante a *Las salvajes...*, pero con una incorporación física del coro de mozos, bodegueros y mayordomos que llena la escena emocionalmente. Y a propósito de *Las salvajes...* escribía Martín Recuerda

(151) «Teatro popular, la respuesta de Rodríguez Méndez», cit., pág. 42.

(152) Esta apreciación la señala el propio autor en su biografía, cit. (fecha el 12 de abril de 1974).

sobre su técnica algo que tendrá más ejemplificación con *El Cristo*, como él mismo reconoce:

«Encontré, o he querido encontrar, una técnica donde la acción es todo. Somos el pueblo español un pueblo deseando estallar en bramidos. La palabra se desprende lógicamente de la acción. Es la única manera de aspirar a un teatro para España. Aprendí esto de Lope, y, como él, ciego y apasionado, escribo, arrollado por un torbellino de vida que quisiera retener. Por ahora un teatro reposado me causa más dolor que el que me causa el que escribo a base de arrebatos de pasión. Mi obra *El Cristo* —que tengo actualmente entre manos— responde a este concepto de acción y pasión. Está tomada, espero que se vea, de otro suceso vivo, que sé que algunos negarán; pero yo he nacido para guerrear a mi modo, como sé que otros guerrearán. No creo en muchas cosas de la sociedad española, no puedo creer, y lucho por ver claro, por investigar en nuestra forma de ser y vivir. Creo que esto les pasa a muchos; pero juro que en esta búsqueda que acabo de insinuar pretendo ser sincerísimo.» (153).

Este sentido de lo vital cobra ya categoría de hecho dramático teatral con su correspondiente lenguaje y exposición. Hay un excelente juego del espacio escénico en donde se desarrolla la acción de *El Cristo*. Propio de un director teatral. La vieja iglesia que es el decorado se convierte en un interesantísimo “plató” en donde diseñar rampas, plataformas, cornisas y practicables, todo ello envuelto en un delirante juego de cuerdas y con un enorme Cristo en el centro. Las posibilidades plásticas quedarán abiertas de par en par en la imaginación de Recuerdo. *El Cristo*, pues, ofrece una visión adelantada de las más modernas formas de expresión.

Tras ello, lógico es situar su obra posterior, *¿Quién quiere una copla del Arcipreste de Hita?*, cuyas dos partes quedan troceadas nada menos que en quince cuadros, con lugares tan dispares que representar como mesones, iglesias, corrales o exteriores de la sierra de Guadarrama. Martín Recuerda está internado, decididamente, en un nuevo mundo de formas teatrales, que continuará y enriquecerá posteriormente, tras el paréntesis de *El caraqueño*.

6.4. LAS INNOVACIONES DEL LENGUAJE TEATRAL SESENTISTA

Tras las etapas señaladas, los autores desembocan en unos postulados teatrales que nada se parecen a sus puntos de origen. Las reglas se

(153) «Desahogo sobre algo de mí y de las *salvajes*», art. cit., pág. 28.

van violando conforme el tema tratado da posibilidad. Estamos ante un teatro, si no renovador en exceso, sí partícipe de los logros que el arte dramático mundial está cosechando. Las últimas obras de los sesentistas son aplicaciones a nuestra dramaturgia de esos adelantos y están abiertas a muy diversas posibilidades de enfoque en sus montajes. No se trata aún de textos abiertos, pero sí de propuestas con necesidad de moverlas en nuevos caminos de expresión. Algunos ejemplos nos ayudarán a comprobar el alcance de las innovaciones.

Tragicomedia del serenísimo príncipe don Carlos es la más novedosa obra de Carlos Muñiz, autor que pese a estar en primera línea en cuanto a técnica teatral se refiere —recordemos *El tintero*— no había conseguido romper de una vez determinados procedimientos realistas. En *Tragicomedia...* ofrece una complicada historia en un total de 18 cuadros, repartidos entre dos partes y un prólogo, cosa que supone un notable ejercicio escenográfico. El palacio de Felipe II se mostrará desde sus más diferentes dependencias: pasillos, reservados, dormitorios, etcétera, se van ofreciendo con gran prodigalidad ante los ojos del espectador. Un prólogo, además, de complicada maquinaria, es índice de un trabajo técnico de bastante altura. En aquél, seremos testigos nada menos que de la ejecución de una serie de pobres gentes inculpadas por el Santo Oficio, con asistencia de reyes, nobles y eclesiásticos. Un arranque espectacular, pese a que su relación con la trama argumental no tenga más punto de contacto con la presentación del protagonista como testigo destacado del acto. Exige Muñiz, pues, un difícil juego de tramoya. El ritmo de la obra ya no será especialmente teatral, sino que tomará su correspondiente influencia del cine o, más concretamente, de la televisión. 18 cuadros, decíamos, proporcionan una correlación especial, un gran dinamismo, que son características perseguidas por esta nueva distribución de los espacios y tiempos dramáticos.

Otra obra citable dentro de este marco innovador sería *Cronicón del medioevo*, de Lauro Olmo, auténtica reflexión sobre su lenguaje teatral. No es ejemplo completo porque los fines del autor no pasan de la parodia dramática, presentando determinados nuevos efectos más como bromas que como incorporaciones. Así, muestra un teatro dentro del teatro, ya no tan novedoso, o una idea de participación del público en la acción que no pasa de unas frases colocadas en un actor que debe mezclarse entre los espectadores.

Rodríguez Méndez sí es un caso recomendable. Decíamos en el anterior epígrafe que pasa con bastante rapidez de su posición realista a la innovadora. *Bodas que fueron famosas...* es el gran salto. Desde allí, la dramaturgia de Rodríguez Méndez se caracterizará por una nueva me-

dida de acción, espacio y tiempo. Romperá el cliché de sus peculiares tres actos y pondrán en funcionamiento lo que él llama «momentos», que, en *El Pingajo*, denominará «estampas». Siete y un epílogo componen esta obra. Diez momentos, *Historia de unos cuantos*, y otros tantos, *Flor de otoño*. Medidas parecidas. Da la impresión que alrededor de ese número es donde considera justo dividir sus piezas. Eso proporciona notable variedad. No hay por qué prolongar una situación hasta un acto si la anécdota no da para más. Se cuentan las cosas justas. Esta economía de medios enriquece cada cuadro, al tiempo que elimina innecesarias retóricas. La acción se narra más como secuencia que como viejos actos. Se podan filigranas literarias y juegos de ingenio gramatical en beneficio de una más directa llegada de la fábula al espectador, una llegada sin intermediarios, en donde sólo el actor y público se relacionan.

Si en capítulos anteriores hablábamos de los débitos al género sainetesco de obras como *El Pingajo* o *Historia de unos cuantos*, por supuesto que era refiriéndonos al nivel estético, e incluso al literario. La misma descripción de los decorados están escritas con ingeniosos rasgos. La escenografía de un cuadro de *El Pingajo* es:

«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, pasean 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...» (154).

Al considerar el lenguaje teatral puesto en uso por Rodríguez Méndez comprenderemos mejor cuanto de renovación se plantea. Hablar de sainete y técnica teatral a propósito de estas últimas producciones del autor son dos cosas absolutamente distintas. Nada de sainete hay en la estructura dramática de estas piezas. ¿Cuándo la progresión ambiental de una comedia alcanzó una curva tan acentuada hacia la tragedia como con *El Pingajo*? ¿En qué obras del género menor se producen acontecimientos de la importancia de los narrados en *Historia de unos cuantos*? Y nunca las posibilidades expresivas de este tipo de obras llegaron tan lejos. En los viejos sainetes o entremeses se podían dar un

(154) *Bodas que fueron famosas...*, copia mecanografiada fechada a mano en 1965, pág. 27. Después de terminar este trabajo apareció la edición de *El Teatro y su Crítica* (Reunión de Málaga, 1973), Diputación de Málaga.

interior, o un exterior, o las dos formas en los menos casos. Pero una relación como la da el número de cuadros de *Historia de unos cuantos*, nunca. Veamos:

1. Casa de Julián. 1898.
2. Exterior Casa de Campo. 1906.
3. Imprenta de don Julián. 1920.
4. Calle de andurrial madrileño. 1921.
5. Calle Alcalá. Alrededor de 1929.
6. Patio de la calle Ministriles. Año 1931.
7. Baile en la «Bombi».
8. Mismo patio de la calle Ministriles. 1936.
9. Mismo sitio. Meses más tarde.
10. Calle del Madrid antiguo. 1940.

Todo esto plantea serias dificultades para su resolución escénica. parangonables tan sólo a las de las últimas obras de Valle Inclán.

Rodríguez Méndez propone la necesidad no del escenario múltiple y complicado, de resolución detallista, sino la imaginación, el trazo seguro y eficaz, el juego de luces, los cambios a vista de público, la participación emocional en la interpretación de la pieza o la colaboración de la música, tan fundamental en el ambiente de cabaret de *Flor de otoño*, ambiente fácilmente prolongable a lo largo de la pieza hasta envolver la solución escénica total dentro de esas coordenadas. Música, referencias vivas a los espectadores, mutaciones favorecidas por las canciones, son algunas posibilidades que muestra *Flor de otoño*, amén de las solicitadas por el autor, como son cambios de decorados, con telón delantero que muestra trozos de periódicos con titulares que se refieren a la acción de la obra mezclados con anuncios propios de la época.

Martín Recuerda muestra en sus últimas obras un aparato expresivo que guarda muchas relaciones con los citados en Rodríguez Méndez y con la *Tragicomedia...* de Muñiz. Ya vimos en el epígrafe anterior que con *El Cristo* conseguía una serie de hallazgos importantes. Estos palidecen en comparación con los de *Las arrecogías...* La pretensión de una función cercana al teatro total está clara. Los músicos pasean por el patio de butacas, actores que cantan y bailan, unión de pasillos del teatro con «las cuevas granadinas», transformación de las tapias de un convento en su interior, etc. Pero mejor veamos las indicaciones del autor al principio de la obra:

«Al ir entrando el público al teatro, tendrá la impresión de que entra a una gran fiesta. Músicos charangueros de la Granada de comienzos del siglo XIX, estarán tocando las canciones de la obra, e irán por todas partes del teatro.

... ..
Calles y cuevas de la Granada de principios del siglo XIX, cuando Granada, juntamente con Bayona y Gibraltar, era uno de los focos revolucionarios que amenazaban al gobierno del Rey de España.

Los pasillos de la sala del teatro se unen con las empedradas cuevas granadinas. Las casas de principio del siglo romántico, desbordan la embocadura a un lado y otro de la misma. Dentro del escenario, vemos, en estos primeros momentos, las tapias del beaterio de Santa María Egipcíaca...» (155)

Que Lolilla la del Realejo y sus costureras canten y bailen, que la banda de música recorra el teatro o que la compañía de títeres salga por el patio de butacas son elementos que destacan a las claras la pretensión del autor de *acercar* lo más posible la obra a los *espectadores*. Más que romper las clásicas barreras que vienen separando actores y público (batería, candilejas o corbata), los sesentistas tratan de combatir, en cierto modo, la moda de la distanciamiento, utilizada con demasiada gratuidad en el país. Ya hemos hablado sobre la «influencia» de Brecht en estos autores. Tenemos aquí un ejemplo práctico de en qué consiste ese negativo influjo.

Como *Las arrecogías*, *El engaño* es obra con escenario que irrumpe en la sala. Observemos la complicada disposición escénica que solicita:

«El teatro está adornado de banderas imperiales y estandartes, con letras donde se leen diversas muestras de protesta en contra de la reforma luterana.

... ..
En una bandera enarbolada y manchada de lamparones de sangre seca, podemos leer el argumento ontológico de un padre de la Iglesia: 'Para creer, no necesito entender'. Desde que el espectador entra al teatro, está leyendo, por todas partes, en los suelos, paredes, estandartes y banderas colgadas del techo, señales de protesta, como reliquias acusadoras de una reciente o actual batalla.

... ..
Todo está, a pesar de las protestas, como un campo desolado y desierto, con plena luz solar en escenario y sala. A un lado y otro del escenario, habrá unos bancos escalonados y circulares, donde permanecerá el coro, de indumentaria ecle-

(155) «Las arrecogías...», publicado en *Primer Acto*, núm. 169, pág. 16.

siástica del Renacimiento español. El coro quedará sentado sin iluminar durante la representación, y de pie e iluminado, al cantar, cuyos cantos bíblicos, serán contestados por otro coro que se situará al final de la sala o de la galería más alta del teatro, en bancos también escalonados y circulares y que se iluminará al mismo tiempo que el otro.

En el escenario quedará fijo, en la parte superior, un largo corredor circular, alzado por un rústico andamiaje. El corredor está enjaulado con maromas y troncos. Corredor y andamiaje, salen fuera de la embocadura del teatro, a un lado y otro, ya entrando en el patio de butacas. Podemos ver entre el enjaulamiento del corredor, puertas practicables.

Al fondo del escenario y bajo el corredor, se ven paredes de piedras doradas. Pertenecen, paredes y corredor, al Hospital Real de Granada, en momentos en que aún no estaba terminado el Hospital..." (156).

La dificultad es tal que el autor ha de hacer detallado informe de todos y cada uno de los elementos escénicos. Hay, eso es evidente, una nueva forma de entender el lenguaje escénico, con cierta inspiración en las propuestas conseguidas por los montajes de obras de Peter Weiss, sobre todo por *Marat-Sade*. Ya en *El Cristo* hablaba de maromas, practicables por donde circulan los actores, tarimas y rampas. Sorprende, en cambio, estas excelentes notas técnicas con la minuciosidad con que algunos puntos se detallan. Entendemos que es mucho más importante dar un mundo de andamiajes y cuerdas, fantasmagórica y expresionista imagen del esqueleto que rodea esa realidad, que decir que las piedras del Hospital sean «doradas» o que los bancos donde se sientan los coros sean «escalonados y circulares».

El engaño se ofrece en dos partes, divididas a su vez hasta dar nueve escenas. Dado que la longitud de la pieza es muy considerable, las escenas son, asimismo, largas. El ritmo general no se ve lo quebrado que en otras obras (*Arcipreste*), cosa que, si bien beneficia a la unidad global, le proporciona excesiva medida a los núcleos de acción.

Advertimos que la música es elemento muy considerado por Recuerda en estas últimas obras. A los músicos charangueros de *Las arrecogías* suceden los solemnes coros de eclesiásticos españoles que salmodian trozos de David o Salomón. Es un complemento emocional al conjunto de datos técnicos que ofrecen los autores sesentistas. Todas estas incorporaciones parten de la necesidad de disponer de una moderna valoración para las posibilidades técnicas que ofrece la sala teatral a la

(156) *El engaño*, copia fechada en Torre de la Horadada (Alicante), agosto 1972, págs. 1-2.

italiana. Necesidad de «acercamiento», de ganar nuevo público con un teatro más espectacular, romper los viejos moldes de telón de boca y batería, y estrechar las relaciones físicas actor-espectador como intento de profundización emotiva superior.

Hasta la fecha estas incorporaciones al lenguaje teatral no han traspasado la barrera del edificio teatral. Se ha estudiado quebrar los límites hasta donde llega el actor, los movimientos de un mismo decorado, pero no hacer la función fuera del local habitual. No dudamos que, si los sesentistas mantienen su curva de evolución, pueden llegar a trazar un teatro para plazas, campos de deportes o cafés.

6.5. FINAL CON LAS PIEZAS EN UN ACTO

Entre los autores del 60 la tendencia a la obra corta es acentuada. A excepción de Martín Recuerda, con sólo una en su producción (*Las ilusiones de las hermanas viajeras*), todos han cultivado este apartado. Muñiz, con *Ruinas*, *Un solo de saxofón*, *El caballo del caballero* y *Los infractores*. Olmo, con sus dos primeras, *El milagro* y *El perchero*, y todas las que componen *El cuarto poder*, que son siete, además de José García. Rodríguez Méndez, casi todas las dedicadas a «La Pipironda», *Auto de la donosa tabernera*, *Historia de forzados*, *Defensa atómica...*, además de *La Andalucía de los Quintero*.

El propio nacimiento de la pieza en un acto, normalmente para ejercitarse en el trabajo de dramaturgia con un tema menor, indica las pretensiones del autor. Aunque no siempre se cumple aquello de que obra corta equivale a obra menor. Si en Muñiz y Rodríguez Méndez las piezas en un acto son generalmente las menores, Olmo consigue sus mejores aciertos con la pieza breve. José García, ya lo dijimos, nos parece admirable. La aparición de las obras cortas que compusiera de 1965 a 1967 desbordó la primera consideración individual de cada una de ellas ofreciendo al autor la posibilidad de recopilarlas para la mucho más arriesgada aventura de *El cuarto poder*.

Con todo, los sesentistas no han ofrecido innovación que interese, dentro del campo de la pieza en un acto, más que el muy citado de *El cuarto poder*. En Muñiz, sólo *El caballo del caballero* parece romper determinadas convenciones teatrales con un poner todo «boca abajo». En Rodríguez Méndez las obras breves, por esa misma condición, están mucho más cerca del sainete o el entremés. Y en Martín Recuerda su única pieza en un acto es esquema de otra siguiente en la que alargará el tema tratado. Las mayores aportaciones en este terreno son las que logra Lauro Olmo en *El cuarto poder*, ya que la combinación de sus piezas

integrantes tiende a conseguir un auténtico periódico viviente. Esta idea fue utilizada también por algunos grupos americanos que, dada una noticia entresacada de la prensa, realizan una serie de improvisaciones escénicas que forman un singular espectáculo (157).

(157) En *Le nouveau théâtre américain*, de FRANCK JOTTERAND (Editions du Seuil, Paris, 1970), encontramos en la pág. 195 el siguiente párrafo: «... Les *Spirit House Movers and Players*, compte une quinzaine d'acteurs entraînés aux *minstrels shows* masqués de blancs, aux spectacles de scène et de rue, aux déclamations poétiques et aux improvisations d'après le journal du jour (*Living Newspapers*).»