

TESIS DOCTORAL

**EL TEATRO DE JOSÉ MARÍA RODRÍGUEZ MÉNDEZ
DURANTE LA DICTADURA DE FRANCO**

**JORGE HERREROS MARTÍNEZ
LICENCIADO EN FILOLOGÍA HISPÁNICA**

**DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA Y TEORÍA DE LA LITERATURA
FACULTAD DE FILOLOGÍA**

UNED

2009

**DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA Y TEORÍA DE LA LITERATURA
FACULTAD DE FILOLOGÍA**

**EL TEATRO DE JOSÉ MARÍA RODRÍGUEZ MÉNDEZ
DURANTE LA DICTADURA DE FRANCO**

**JORGE HERREROS MARTÍNEZ
LICENCIADO EN FILOLOGÍA HISPÁNICA**

**DIRECTOR DE LA TESIS: DR. DON FRANCISCO GUTIÉRREZ CARBAJO
CODIRECTOR DE LA TESIS: DR. DON ÁNGEL BERENGUER CASTELLARY**

AGRADECIMIENTOS

En un trabajo de investigación realizado a lo largo de tantos años, es difícil mencionar a las personas que de una u otra manera me han ayudado en su elaboración.

En primer lugar, mi infinita gratitud y reconocimiento a D. José María Rodríguez Méndez. A él quiero dedicar este trabajo, por todo.

Los directores de esta Tesis Doctoral, D. Francisco Gutiérrez Carbajo y D. Ángel Berenguer, han sido, en todos los sentidos, fundamentales. Quisiera agradecer al profesor D. Francisco Gutiérrez Carbajo haber aceptado hacerse cargo de este trabajo en los momentos finales. Gracias por la acogida y la amabilidad prestadas, y por los sabios consejos sugeridos en la última etapa de elaboración de esta Tesis. Igualmente agradezco de todo corazón al profesor D. Ángel Berenguer su apoyo incondicional durante estos últimos años, su confianza en mí y su constante generosidad al compartir conmigo experiencias y conocimientos.

Por otra parte, quiero mostrar un especial agradecimiento a quienes han soportado pacientemente y con amor, años de sacrificio, tensiones y angustias. A mi esposa Ana y a mi hijo Jorge por su comprensión y su ilimitada paciencia. A mis padres, Narciso y María Jesús, por estar siempre ahí. A mi hermano Javier, por animarme a continuar en los momentos difíciles.

También agradezco al doctor D. Miguel Ángel Lera sus valiosas correcciones, sus consejos, sus ánimos y su amistad.

Por último, agradecer a mis compañeros del Centro de Educación de Personas Adultas de Villarejo de Salvanes, su ayuda y su apoyo constantes.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	13
I. VIDA Y OBRA DE JOSÉ MARÍA RODRÍGUEZ MÉNDEZ	25
I.1. INTRODUCCIÓN	25
I.2. PRIMEROS AÑOS (1925-1939).....	27
I.3. ADOLESCENCIA Y JUVENTUD: BARCELONA (1939-1945).....	36
I.4 ETAPA DE FORMACIÓN: UNIVERSIDAD, EJÉRCITO, MARRUECOS, PARÍS, OPOSICIONES, ARGENTINA, RELIGIÓN, TEATRO (1945-1959)	39
I.5. PRIMEROS ESTRENOS: “LA PIPIRONDA” (1959-1966)	56
I.5.1. Obras de José María Rodríguez Méndez que estrena “La Pipironda” (entre 1959 y 1966)	61
I.5.2. Obras estrenadas por otras compañías desde 1959 hasta 1966	69
I.6. LA DECEPCIÓN (1965-1975).....	80
I.7. TODO CONTINÚA IGUAL (1975-1978)	112
I.8. LA BÚSQUEDA DE LO ESPAÑOL: ÁVILA. GRANDES ÉXITOS TEATRALES (1978-1982).....	116
I.9. REGRESO A MADRID (1983-2007).....	129
I.10. AL FIN LLEGAN LOS RECONOCIMIENTOS (1994-2005)	154

II. CONTEXTO METODOLÓGICO.....	161
II.1. INTRODUCCIÓN METODOLÓGICA A LA TEORÍA DE MOTIVOS Y ESTRATEGIAS	161
II.2. APLICACIÓN DE LA TEORÍA DE MOTIVOS Y ESTRATEGIAS EN JOSÉ MARÍA RODRÍGUEZ MÉNDEZ.....	170
II.2.1. Motivos	170
II.2.1.1. Mediación histórica.....	174
II.2.1.2. Mediación psicosocial.....	203
II.2.2. Estrategias	222
II.2.2.1. Mediación estética.....	225
II.3. ETAPAS EN LA PRODUCCIÓN TEATRAL.....	228
II.3.1. Clasificación	228
II.4. PRIMERA ETAPA. CONFRONTACIÓN CON EL SISTEMA FRANQUISTA (1953-1965)	230
II.4.1. Introducción	230
II.4.2. Realismo como principal reacción ética y estética	231
II.4.3. Indudable presencia del Naturalismo	242
II.4.4. Influencias externas.....	251
II.4.5. Historia de una nueva generación	275
II.4.6. Temática coincidente	281
II.4.7. Estructura dramática.....	283
II.4.8. Personajes.....	283
II.4.9. Acotaciones	284
II.4.10. El lenguaje de los personajes	285
II.4.11. Espacio y tiempo	288

II.4.12. Escenografía.....	292
II.4.13. <i>Historización</i> de la Historia de España.....	293
II.4.14. Últimos apuntes.....	296
II.3. SEGUNDA ETAPA. EXILIO INTERIOR (1965-1972).....	298
II.5.1. Introducción.....	298
II.5.2. Evolución hacia el Expresionismo.....	299
II.5.3. Temas principales.....	307
II.5.4. Estructura dramática.....	308
II.5.5. Personajes.....	308
II.5.6. Acotaciones.....	310
II.5.7. El lenguaje de los personajes.....	311
II.5.8. Espacio y tiempo.....	313
II.5.9. Escenografía.....	315
II.5.10. Confluencia de todas las artes.....	317
II.5.11. El obstáculo de la censura.....	318
II.6. TERCERA ETAPA. RESTAURACIÓN DE VALORES (1975-1983).....	322
II.7. CUARTA ETAPA. NUEVO PERIODO DE CONFRONTACIÓN CON EL SISTEMA (1984-2004).....	335
III. LA CREACIÓN TEATRAL DURANTE LA DICTADURA DE FRANCO.....	347
III.1. PRESENTACIÓN DE LAS OBRAS.....	347
III.2. ESQUEMA DE ANÁLISIS.....	350
III.3. OBRAS.....	357

III.3.1. Obras de la primera etapa	357
III.3.1.1. <i>El milagro del pan y de los peces</i>	357
III.3.1.2. <i>Vagones de madera</i>	375
III.3.1.3. <i>La tabernera y las tinajas</i>	411
III.3.1.4. <i>Los inocentes de la Moncloa</i>	427
III.3.1.5. <i>El círculo de tiza de Cartagena</i>	471
III.3.1.6. <i>La vendimia de Francia</i>	517
III.3.1.7. <i>La batalla del Verdún</i>	551
III.3.1.8. <i>El vano ayer</i>	591
III.3.1.9. <i>En las esquinas, banderas</i>	631
III.3.1.10. <i>El “ghetto” o la irresistible ascensión de Manuel Contreras</i>	663
III.3.1.11. <i>La Mano Negra</i>	693
III.3.2. Obras de la segunda etapa.....	727
III.3.2.1. <i>Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga</i>	727
III.3.2.2. <i>Los quinquis de Madriz</i>	791
III.3.2.3. <i>La Andalucía de los Quintero</i>	837
III.3.2.4. <i>Historia de unos cuantos</i>	861
III.3.2.5. <i>Flor de Otoño</i>	923
IV. CONCLUSIONES.....	981
V. ESQUEMA CRONOLÓGICO DE LA OBRA DRAMÁTICA	1001

VI. BIBLIOGRAFÍA.....	1013
VI.1. OBRA DE JOSÉ MARÍA RODRÍGUEZ MÉNDEZ	1015
VI.1.1. Obra dramática	1015
VI.1.2. Narrativa	1017
VI.1.3. Ensayos	1017
VI.1.4. Artículos	1018
VI.2. SOBRE JOSÉ MARÍA RODRÍGUEZ MÉNDEZ	1022
VI.2.1. Estudios críticos.....	1022
VI.2.2. Entrevistas	1031
VI.2.3. Críticas de estrenos	1032
VI.3. BIBLIOGRAFÍA GENERAL	1043
VII. APÉNDICES	1053
VII.1. EDICIÓN DE CUATRO TEXTOS INÉDITOS DE JOSÉ MARÍA RODRÍGUEZ MÉNDEZ.....	1053
VII.1.1. <i>El milagro del pan y de los peces</i>	1055
VII.1.2. <i>El vano ayer</i>	1081
VII.1.3. <i>En las esquinas, banderas</i>	1143
VII.1.4. <i>El “ghetto” o la irresistible ascensión de Manuel Contreras</i>	1197
VII.2. CORPUS DE ENTREVISTAS CONCEDIDAS POR JOSÉ MARÍA RODRÍGUEZ MÉNDEZ AL PRESENTE INVESTIGADOR	1259

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo propone un riguroso acercamiento a la trayectoria vital y a la producción artística, especialmente dramática, de un prolífico escritor de nuestro tiempo como lo es José María Rodríguez Méndez.

El estudio del teatro de José María Rodríguez Méndez durante la dictadura de Franco (1953-1975) que aquí se presenta como Tesis Doctoral en la *Universidad Nacional de Educación a Distancia*, pretende ser una novedosa aportación al estudio del teatro español contemporáneo, tarea en la que esta Universidad está demostrando un especial empeño de la mano principalmente de los Catedráticos de Literatura Española don José Romera Castillo y don Francisco Gutiérrez Carbajo, siendo este último el director de la presente Tesis. Por otro lado, desde la *Universidad de Alcalá*, el también Catedrático don Ángel Berenguer ha dirigido desde hace más de una década un programa de doctorado que ha supuesto una valiosa revisión histórica del teatro español contemporáneo desde unos novedosos postulados metodológicos. Cuando escribo estas líneas, el profesor Ángel Berenguer —codirector de la Tesis— se ha jubilado, y con ello la *Universidad de Alcalá* no sólo ha perdido uno de los más importantes programas de doctorado con los que contaba, sino también, y más significativo, ha perdido a un magnífico docente y a uno de los investigadores españoles más prestigiosos en el estudio del género teatral.

¿Por qué estudiar el teatro de José María Rodríguez Méndez?

Creemos que los jóvenes investigadores actuales nos vemos en la necesidad de estudiar a todos los autores de teatro español que estrenaron después de la Guerra

Civil y que aún hoy viven, para de este modo recompensar, en parte, la desdicha y los desaires que muchos de ellos han sufrido durante el periodo histórico en el que han vivido. Es pues, nuestro trabajo un homenaje a ellos y también un modo de que las actuales y futuras generaciones conozcan más con detalle la obra de estos autores.

Esperamos que éste y otros muchos trabajos contribuyan a que el sueño de José María Rodríguez Méndez se haga realidad: que sus obras suban al escenario y escuchen el aplauso del público.¹ Aunque tal vez suceda como les ha ocurrido a otros geniales dramaturgos de este país y el reconocimiento llegue ya demasiado tarde.

Mi admiración por el teatro y la figura de José María Rodríguez Méndez arranca de mis años como estudiante de primer curso de Filología Hispánica en la *Universidad de Alcalá* allá por el año 1995. Entonces, y bajo el magisterio del profesor Ángel Berenguer conocí las obras de autores prácticamente desconocidos para nosotros como Carlos Muñiz, Lauro Olmo, José Martín Recuerda, José María Rodríguez Méndez y un largo etcétera de buenos dramaturgos que esperaban de futuros investigadores como nosotros para dar a conocer su obra y conocer los aspectos más relevantes y desconocidos de su biografía y de su creación teatral. Fruto de aquel primer acercamiento, se presenta ahora esta Tesis Doctoral.

El título de Tesis, *El teatro de José María Rodríguez Méndez durante la dictadura de Franco*, queda justificado por varias razones: en primer lugar, debemos señalar que Rodríguez Méndez es un escritor con una ingente producción literaria que abarca poesía, novela, ensayo, artículos de prensa y por su puesto teatro. Por lo tanto, desde el comienzo y de acuerdo a nuestras expectativas, fue nuestro propósito

¹ En la entrevista con José María Rodríguez Méndez el 26 de febrero de 2003, éste nos comentaba con cierto desanimo que no entendía por qué muchas de sus obras no se han estrenado y siguen sin estrenarse a pesar del éxito que han tenido las que se han representado.

centrarnos únicamente en el análisis de sus piezas teatrales. Por otro lado, el hecho de analizar la producción teatral del dramaturgo durante una época histórica concreta como lo es la dictadura de Franco (1939-1975) se debe principalmente a que durante ese periodo Rodríguez Méndez comienza su andadura artística (escribe su primera obra en 1953) y produce una gran cantidad de textos dramáticos que son encuadrados dentro de las dos primeras etapas en la que hemos dividido su producción teatral. Es el propósito de este investigador continuar el estudio del teatro de Rodríguez Méndez en futuros trabajos con el fin de obtener y elaborar un estudio completo de su obra.

El teatro de Rodríguez Méndez durante la dictadura de Franco ejemplifica la tensión existente en aquel periodo en la sociedad española, sus obras nos transmiten el desasosiego de un autor marginado por el sistema y estas obras deben ser entendidas como verdaderas respuestas a los motivos que la tensión instaurada por el régimen franquista en España infligía a todos los individuos.

Una vez justificado el título, veremos que la Tesis está constituida por tres grandes capítulos:

En el Primer Capítulo se exponen minuciosamente los datos más relevantes de la vida y la obra de José María Rodríguez Méndez desde 1925 (año en el que nace) hasta el año 2007. La elección de dicho periodo obedece a una razón lógica de investigación metodológica: desde su nacimiento, el autor como individuo inmerso en la sociedad recibe una serie de estímulos y de agresiones por parte del entorno que le rodea que le llevarán a dar una respuesta artística valiéndose principalmente del lenguaje teatral.

El siguiente apartado de la Tesis, “Contexto Metodológico”, trata de aclarar los objetivos metodológicos pretendidos por el doctorando, es decir, la aplicación de

la *Teoría de Motivos y Estrategias* para el estudio de la producción teatral de José María Rodríguez Méndez.

Dicha teoría, revisada recientemente por Ángel Berenguer en varios trabajos², trata de explicar la génesis de la obra teatral en la contemporaneidad desde la perspectiva del autor: qué piensa, qué razones tiene para ello, cómo éstas se sitúan en el contexto histórico en que son concebidas y expresadas, y la formulación de las mismas en una obra precisa³. Los presupuestos teóricos de este método se sitúan en la línea de la sociología de la literatura y, en general, de la cultura, inaugurada por Georg Lukács, y matizada y enriquecida, más tarde, por Lucien Goldmann. También recoge las ideas manejadas por los presupuestos de la Historia de las Mentalidades (con Ferdinand Braudel en Francia y Simon Schama en los Estados Unidos).

Para sistematizar la comprensión y la explicación de la producción artística de José María Rodríguez Méndez en el contexto de la tensión existente entre el YO y el ENTORNO, recurrimos al concepto de *mediación*. En palabras de Ángel Berenguer: ~~una~~ *mediación* constituye el conjunto de hechos, ideas y experiencias que afectan al individuo y que generan su inserción en un determinado grupo humano de modo permanente, o temporal, en el caso de personas cuya orientación ideológica cambia

² Ángel Berenguer, ~~“~~Motivos y estrategias: introducción a una teoría de los lenguajes artísticos contemporáneos”, *Teatro, Revista de estudios escénicos*, 21, Alcalá de Henares, Cátedra Valle-Inclán / Lauro Olmo del Ateneo de Madrid y Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, enero 2007, pp. 13-29.

Ángel Berenguer, ~~“~~Motivos en el teatro español del primer tercio del siglo XX: ¿de qué se venga don Pedro?”, en Alberto Romero Ferrer y Marieta Cantos Casenave (eds.), *¿De qué se venga Don Mendo? Teatro e intelectualidad en el primer tercio del siglo XX*, Cádiz, Fundación Pedro Muñoz Seca, 2004, pp. 57-85

³ De esta cuestión se ha preocupado tanto la sociología positivista (Cf. los trabajos de Jean Duvignaud sobre todo, *Sociología del teatro*, Fondo de Cultura Económico, México, 1981) como el estructuralismo genético de Lucien Goldmann: *Le dieu caché*, Gallimard, París, 1955. También puede consultarse el trabajo de Martin Esslin: *The Field of Drama*, Methuen, Londres, 1987.

radicalmente en los distintos períodos de su vida”⁴. Dicho investigador propone tres *mediaciones*:

Mediación histórica: el proceso histórico. Se trata del estudio diacrónico de los acontecimientos que jalonan el periodo histórico que vive nuestro autor. Nos interesan los hechos históricos en la medida en que provocan una respuesta por parte del autor, y en general de la sociedad, dando lugar a los distintos grupos sociales.

El desarrollo de los hechos históricos de la España contemporánea tendrá una gran repercusión en la obra de nuestro dramaturgo, ya que estos hechos serán el motivo contextual de numerosas piezas dramáticas: desastre colonial; guerra de África; Segunda República; Guerra civil; desarrollismo económico que propicia la emigración en los años sesenta; etc. En este sentido, el autor manifiesta:

A mí me ha tocado vivir una época conflictiva y dura de la historia de mi pueblo, forzosamente tengo que expresarme a través de ese pueblo, que ha pasado por furiosos desarraigos, desilusiones, frustraciones y esperanzas hasta conseguir mantenerse en pie y conservar cierta ingenuidad y ternura.⁵

Mediación psicosocial: la respuesta consensuada de los diferentes grupos o sectores sociales a este proceso, y su valoración del desarrollo individual, enmarcado en el entorno variable y complejo de la contemporaneidad. En este punto analizaremos la relación del autor con el entorno que le rodea.

⁴ Ángel Berenguer, “Teatro, producción artística y contemporaneidad”, *Teatro (Revista de Estudios Teatrales)*, 6-7, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 1994-1995, p. 8.

⁵ José María Rodríguez Méndez, “Conmigo mismo”, *Primer Acto*, 173, 1974, p. 15.

José María Rodríguez Méndez, claramente influido por los avatares históricos, va a adoptar una postura muy crítica con el entorno que le rodea y va a trasladar a sus obras una visión del mundo desde la perspectiva de los grupos sociales más desfavorecidos. Si echamos un rápido vistazo a sus obras veremos que los protagonistas en su mayor parte son tratados mal por la sociedad en la que viven: opositores que luchan por sacar una plaza que no llega nunca; hombres que son obligados a ir en un tren para combatir en la guerra de África sin saber el porqué de esa guerra; matrimonios que van vendimiando a Francia; las fatigas de un pobre hospiciano que regresa de la guerra de Cuba y no tiene nada; el mundo de los quinquis y de los homosexuales; militares acusados por un golpe de estado, etc.

El propio autor dirá:

Sacar al pueblo como protagonista supone sacarlo vivo y coleando, sin sujeción a patrones preestablecidos, sino en el aquí y en el ahora de nuestra historia [...] Al pueblo hay que ir a buscarlo y sentirse identificado con él [...] No deja de ser sintomático que los que hemos levantado esa barricada procedamos del pueblo, o cuando menos hayamos vivido más cerca de él que de los salones aristocráticos.⁶

Nos encontramos ante un autor que va a tomar la Historia de España, para mostrar a través de ella los problemas y las dificultades que han tenido en todas las épocas las clases sociales más desfavorecidas. A esta incursión en la Historia, él la denomina *teatro historicista*.

⁶ José María Rodríguez Méndez, «Protagonista: el pueblo», *Yorick*, 2, 1965, p. 9.

Esta actitud comprometida de Rodríguez Méndez la veremos plasmada en su vida y en su obra durante toda su trayectoria literaria, sin que los cambios políticos acaecidos en los períodos cronológicos establecidos alteren sustancialmente su compromiso y su pertenencia a un grupo social determinado: –Siempre he estado y siempre estaré con el pueblo, con el pueblo de mi barrio, de mi ciudad y de mi país”⁷.

Mediación estética: el proceso creador del dramaturgo debe materializarse en el terreno artístico a través de un lenguaje o estilo determinado como respuesta y en relación con las otras mediaciones. Es decir, la apropiación por parte del dramaturgo de los estilos y lenguajes que más le convienen a la expresión de sus puntos de vista.

En el caso de nuestro autor, será el *Realismo* el lenguaje que utilice para la mayor parte de sus obras. Un realismo testimonial que refleje las costumbres del pueblo, el habla, su alegría, su tristeza... Un realismo literario heredero de la historia de la literatura de nuestro país desde el *Poema de Mío Cid*, pasando por *La Celestina*, la novela picaresca, Lope de Vega, Góngora hasta llegar a Ramón de la Cruz, el Género Chico o Valle-Inclán. Para alcanzar este realismo, en la primera etapa de su producción teatral (*confrontación con el sistema franquista*) utilizará principalmente elementos del paradigma estético naturalista, mientras que en la segunda etapa (*exilio interior*), será el paradigma estético expresionista el lenguaje artístico principal de las piezas teatrales. La presente Tesis pretende aclarar algunos aspectos significativos de cómo una y otra estrategia escénica se llevan a cabo dentro de una legítima trayectoria dramática de un autor inserto en un sistema dictatorial que trata de buscar formas de expresión acordes con su visión del mundo en un determinado periodo.

⁷ Entrevista concedida por José María Rodríguez Méndez al presente investigador el 15-4-2003

Una vez planteado nuestro objeto de estudio, la metodología a seguir y clarificados algunos conceptos que consideramos imprescindibles, creemos oportuno también exponer brevemente el sistema que utilizaremos para presentar las obras y el análisis que de las mismas haremos.

De acuerdo a una serie de criterios metodológicos, dividiremos la producción teatral mendeciana en cuatro etapas, si bien, sólo serán objeto de análisis las obras creadas durante la dictadura de Franco. De esta forma, nos centraremos únicamente en las dos primeras etapas, a las cuales denominamos: *Confrontación con el sistema franquista* (1953-1965) y *Exilio interior* (1965-1972).

El tercer capítulo de la Tesis aborda el análisis de las obras creadas durante la dictadura de Franco. En primer lugar, exponemos los criterios que nos han llevado a la elección de las obras que serán objeto de análisis, siendo dos aspectos fundamentales: que hayan sido escritas antes de 1975 (final de la dictadura franquista) y que contemos con el texto de la obra (puede estar publicada o inédita).

El esquema de análisis propuesto para cada uno de los textos teatrales se divide en tres apartados: *Datos*, *Análisis interno* y *Génesis de la obra teatral*. En el primero de estos apartados, analizo los siguientes elementos: título de la obra, fechas significativas, datos del estreno, recepción artística y crítica y otras producciones. En el segundo apartado los elementos de análisis son: resumen, antecedentes y estructura formal (descripción de la obra; características de los personajes; lenguaje; espacio; tiempo; y movimiento y progresión dramáticos). En el apartado dedicado a la génesis de la obra teatral, analizo los motivos que la generan, así como la estrategia escénica elegida por el autor como respuesta (mediación estética).

Por orden cronológico de creación, iremos analizando las dieciséis obras que son objeto de un detallado estudio individualizado en esta Tesis. Pertenecientes a la primera etapa analizaremos: 1.) *El milagro del pan y de los peces*; 2.) *Vagones de madera*; 3.) *La tabernera y las tinajas*; 4.) *Los inocentes de la Moncloa*; 5.) *El círculo de tiza de Cartagena*; 6.) *La vendimia de Francia*; 7.) *La batalla del Verdún*; 8.) *El vano ayer*; 9.) *En las esquinas, banderas*; 10.) *El "ghetto" o la irresistible ascensión de Manuel Contreras*; 11.) *La Mano Negra*. Por su parte, de la segunda etapa serán analizadas las siguientes piezas teatrales: 1.) *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga*; 2.) *Los quinquis de Madriz*; 3.) *La Andalucía de los Quintero*; 4.) *Historia de unos cuantos*; 5.) *Flor de Otoño*.

A continuación, se presentan las conclusiones a las que hemos llegado tras la realización del presente trabajo, indicando las partes del mismo que son totalmente originales.

En el quinto capítulo hemos creado un esquema cronológico de la obra dramática de José María Rodríguez Méndez hasta el año 2007, indicando el título del drama, el año de su creación, las diferentes producciones que ha tenido, la fecha de la primera puesta en escena de cada uno de esos montajes, y las diferentes ediciones que se han realizado del texto teatral.

La bibliografía ha sido dividida en tres apartados: Obra de José María Rodríguez Méndez; Estudios sobre José María Rodríguez Méndez y Bibliografía general. Previamente a la exposición bibliográfica, realizamos una pequeña aclaración sobre esta distribución así como de la división y ordenación de la bibliografía en cada uno de los apartados.

Para finalizar, como apéndices documentales a este trabajo, hemos decido incluir los únicos cuatro textos inéditos de José María Rodríguez Méndez del conjunto de dieciséis obras que son analizadas. De este modo, cualquier investigador o estudioso que lea la Tesis tendrá a su disposición todos los textos que son objeto de análisis.

El segundo apéndice lo forma la transcripción de un corpus de doce entrevistas concedidas por Rodríguez Méndez al presente investigador y que suponen un material fundamental y muy recurrente a lo largo de la Tesis.

Con esta Tesis Doctoral hemos pretendido demostrar que la producción teatral de Rodríguez Méndez —también de cualquier artista— surge como reacción a una serie de motivos generados en el convulso entorno que le rodea. Es importante no olvidar que las obras aquí analizadas se producen aproximadamente en la segunda mitad del periodo dictatorial del General Franco. Del mismo modo, hemos tratado de esclarecer la estrategia escénica creada por el autor para la configuración de sus obras.

Me gustaría señalar que esta Tesis Doctoral representa un trabajo pionero en el estudio del teatro español contemporáneo por varias razones. Se centra en el análisis de la vida y la obra de un dramaturgo muy importante en la historia del teatro español del siglo XX que solamente ha generado en España dos Tesis Doctorales⁸, siendo la última presentada hace ya quince años y lógicamente desactualizada en varios aspectos (biografía, bibliografía y producción dramática del autor). Por otro

⁸ José Martín Recuerda, *Personalidad y obra dramática de José María Rodríguez Méndez*, defendida en la *Universidad de Granada* el 13 de octubre de 1975 y dirigida por el Dr. Emilio Orozco Díaz. Gonzalo Jiménez Sánchez, *El problema de España. trasfondo filosófico, social y religioso en la obra de José María Rodríguez Méndez*, defendida en la *Universidad Pontificia de Salamanca* en 1994.

lado, el uso del *método de motivos y estrategias* para el análisis de la producción dramática de José María Rodríguez Méndez pone de manifiesto la eficacia de un planteamiento crítico que va más allá del estructuralismo genético y trata de profundizar y analizar todo el proceso de la creación teatral mendeciana durante un determinado periodo (1953-1975) y que a buen seguro será ampliado en futuros trabajos de investigación.

I. VIDA Y OBRA

I.1. INTRODUCCIÓN

Para entrar en el mundo real de J.M. Rodríguez Méndez y en la transformación de este mundo real en una de las cimas más importantes de las letras dramáticas hispanas que se ha producido en nuestro país —por su sinceridad, belleza, dramatismo, limpieza y honradez moral, estética, caracteres de raigambre española, todo expresado, principalmente en sus obras de madurez, con uno de los decires y con unas estructuras de las más ricas y nobles, quizá, desde la desaparición de don Ramón María del Valle-Inclán— es necesario, lógico y apasionante, analizar varios aspectos de la vida y obra de este autor.⁹

Corresponde a este apartado presentar el recorrido vital del autor desde su nacimiento en un popular barrio madrileño, hasta su regreso definitivo a la capital española cuarenta y cuatro años después. En el camino, pasa por diversas etapas vitales que condicionan al hombre y al autor, y le hacen reaccionar para dar una respuesta artística a las agresiones del entorno que le rodea.

Rodríguez Méndez ha sido y es un hombre inquieto, con sed de conocimiento, que ha viajado mucho y conocido numerosos lugares y personas. Mas allí donde ha ido, no ha sido un tímido forastero, sino todo lo contrario: ha estudiado su historia, la historia de esos pueblos y de sus gentes; ha intentado comprender sus costumbres; ha salido a la calle; ha escuchado el modo de hablar y entendido la

⁹ José Martín Recuerda, *La tragedia de España en la obra dramática de José María Rodríguez Méndez (desde la Restauración hasta la dictadura de Franco)*, Salamanca, Cátedra Juan del Enzina, 1979, p. 10.

forma de pensar de sus gentes; ha pasado por momentos malos; ha disfrutado con los demás de sus alegrías y se ha implicado en proyectos artísticos (recordemos, entre otros, la encomiable labor que realizó en Barcelona durante los años sesenta, en el seno de un grupo de teatro independiente, La Pipironda, o la creación de un grupo teatral de evidente carácter popular, “Teatro Barcense de Castilla la Vieja”, en su corta, pero fructuosa estancia en la localidad castellana de El Barco de Ávila). En definitiva, ha tratado de ser uno más y se ha prendado de un material fundamental para sus obras, el conocimiento directo de numerosas culturas y formas de vida.

Por todo ello, hemos querido elaborar una biografía lo más detallada posible, ya que creemos que es fundamental para entender la producción dramática de un autor en el que la vida y la obra van indisolublemente unidas. Es decir, vamos a tratar de clarificar, entre otros muchos aspectos, por qué José María Rodríguez Méndez siente la necesidad de seguir escribiendo cincuenta años después de engendrar su primera obra (*El milagro del pan y los peces*, 1953) y cuáles son los motivos que le llevan a regresar a su ciudad natal en la última etapa de su vida. Para la realización de este apartado, hemos creído conveniente sacar numerosas notas biográficas del testimonio directo que el autor nos ha aportado en las entrevistas mantenidas con él en su céntrico domicilio madrileño desde el año 2003. Dada la gran riqueza y valor de los documentos, quisimos transcribir las entrevistas (cf. *Apéndices* apartado VII.2) con el fin de analizar y organizar los datos en un correcto orden cronológico.

I.2. PRIMEROS AÑOS (1925-1939)

José María Rodríguez Méndez nace en Madrid el 6 de junio de 1925 en el seno de una familia de clase media: su padre, Mariano Rodríguez Prieto trabaja en la sala de juegos del Círculo de Bellas Artes, empleo que pronto se verá obligado a abandonar debido a la prohibición del juego que impone el General Primo de Rivera (1 de octubre de 1924). Su nuevo trabajo será de representante de comercio, lo que le condiciona a partir de entonces a pasar largos periodos lejos del hogar. Su madre, María de los Ángeles Méndez Álvarez se dedica a sus labores. El matrimonio tuvo cuatro hijos: el primero, llamado Mariano, murió durante la Guerra Civil de muerte natural. El segundo, Juan, fue sin duda el eterno compañero de José María, licenciado en Filosofía y Letras dedicó su vida a la docencia. Soltero, vivió con su hermano José María en Barcelona y cuando se jubiló, ambos se trasladaron a Ávila y posteriormente a Madrid, donde falleció en el año 2000. Acompañó a su hermano en diversos viajes al extranjero y constituyó una notable influencia en José María por sus arraigadas convicciones religiosas. El tercero de los hijos es nuestro protagonista, José María, que hasta el momento mantiene su estado civil de soltero. El menor de los hermanos se llama Fernando, médico de profesión, ya jubilado, está casado y tiene varios hijos.

El domicilio familiar se encontraba en el número ocho de la calle de la Ruda, una pequeña vía situada entre la plaza de Cascorro (cabecera del popular Rastro dominical) y la Plaza de la Cebada, y enclavada, por tanto, en uno de los ambientes más castizos de la capital española. —Hasta que me muera conservaré en los oídos aquella algarabía de zoco, aquellas voces, aquellos pregones lanzados por las

verduleras desde la mañana a la noche. [...] Palmas acompañando el baile, insultos feroces en tremendas peleas. Lenguaje castellano y sonoro, hermosamente barriobajero”¹⁰. Este ambiente que determina la infancia de nuestro autor, será una pieza fundamental para comprender su teatro, de marcado carácter popular, que desarrollará en la madurez.

Con tan sólo tres años tiene su primer acercamiento al mundo del teatro: ve en directo el grave incendio que sufre el Teatro Novedades, ubicado a escasos metros de su domicilio. Esas llamas que tanto le impresionan, harán brotar en el jovencísimo José María un incesante amor por el teatro que siempre le acompañará. Con el paso del tiempo, ese recuerdo nunca olvidado por el autor constituirá un valioso testimonio sobre el verdadero significado de aquel incendio para él. Entre los numerosos escritos donde el autor rememora este fatídico acontecimiento, hemos rescatado por su elocuencia el comienzo de la comedia *De paseo con Muñoz Seca*¹¹:

ÉL. — Uno de mis recuerdos más persistentes es el incendio del Teatro Novedades. Aquello no lo podemos borrar de la memoria. Ocurrió el terminar el primer tercio del siglo (1928). Fue durante la función de tarde de un domingo a primeros del mes de septiembre. El teatro estaba abarrotado de público, como acostumbraba a ocurrir en aquellos tiempos. Público menestral alegre, plenamente —como decimos hoy— dominguero. Era un coliseo —como decían los periódicos— eminentemente popular, aunque en él se había hecho de todo: desde el drama solemne a lo Echegaray hasta los últimos sainetes y juguetes cómicos de Arniches, los Quintero o Muñoz Seca. Teatro popular completamente...

¹⁰ Documento biográfico inédito del autor. Recogido en Gonzalo Jiménez Sánchez, *El problema de España: Rodríguez Méndez: una revisión dramática de los postulados de 98*, Salamanca, Departamento de Publicaciones Universidad Pontificia de Salamanca, 1998, p. 17.

¹¹ *De paseo con Muñoz Seca*, obra inédita escrita en 1986 y estrenada ese mismo año por Luis Escobar y María Paz Ballesteros en los dos únicos papeles. Texto mecanografiado cedido por el autor.

Bien, el incendio, como digo, se produjo al filo de las nueve de la noche, cuando se estaba representando la zarzuela titulada “La mujer del Puerto”, música del compositor de moda en aquellos años, Francisco Alonso¹². Nadie pudo darse cuenta de lo que sucedía hasta que el edificio, toda una manzana situada entre dos calles popularísimas, la de Toledo y la de Santa Ana¹³, se convirtió en una inmensa hoguera. Una hoguera que iluminó todo Madrid y que podía percibirse desde los altos de los Carabancheles. El fuego del teatro... el público de la platea vio como el telón de boca se convertía en una inmensa llamarada que caía sobre la platea, mientras los músicos atacaban las alegres notas del maestro Alonso. A partir de ese momento todo fue horror y tragedia. Más de un centenar de muertos e innumerables heridos. Durante muchos años, al cumplirse la triste efemérides, la prensa conmemora el luctuoso fenómeno... Yo era muy niño, puede decirse que nacía a la vida teatral a través de aquel incendio tan cercano a mi casa de la calle de la Ruda. En brazos de mi madre, que corría por las calles contemplé yo las llamas que salían por los tejados, las astillas que saltaban entre las llamas (a mí me parecieron pajarillos abrasándose) y el pavor de las gentes del barrio...

Y el teatro de Novedades quedó convertido en un inmenso solar. Nosotros los críos, íbamos mucho por allí a rebuscar entre las ruinas quemadas. Compartíamos la conquista de aquel espacio muerto, con los gatos que se hicieron dueños del lugar. Contemplábamos los restos de la escalera trágica aquella, la escalera que conducía al anfiteatro y donde, al precipitarse a la salida murieron muchos a consecuencia del atasco. Pero nosotros lo que hacíamos era rebuscar entre las cenizas. De pronto encontrábamos una pluma chamuscada, una chistera rota, unas cuantas lentejuelas deslucidas. Trofeos, restos del incendio, o restos del naufragio, del gran naufragio del teatro. Y esos trofeos los llevábamos a casa como si fueran —y claro está que lo eran— piezas de museo... (DIRIGIÉNDOSE AHORA A LA MUJER QUE SE

¹² El programa de esa noche ofrecía dos zarzuelas: *La mujer del puerto* y *Paca la morena*. El cartel anunciador se puede ver todavía expuesto en la castiza taberna El Malacatín, situada en la calle de la Ruda, justo enfrente del número ocho, donde nació Rodríguez Méndez y ocupando uno de los laterales de lo que debió de ser el teatro Novedades.

¹³ La entrada principal del teatro se encontraba en la calle de Toledo, mientras que los actores accedían por la calle de Santa Ana

HA SENTADO FRENTE A ÉL, EN SILENCIO, A LA VEZ QUE EL ESPACIO ESCÉNICO SE VA ILUMINANDO). Tú, no habías nacido por entonces...

ELLA. — Lo he leído. Me lo han contado...

ÉL. — El caso es que aquellos restos, aquel fuego, vinieron a ser un símbolo de nuestro teatro, de ese teatro popular que no muere y que, a trancas y barrancas, sigue adelante. Y con la fuerza destructiva y creadora del fuego...

ELLA. — Era un teatro del llamado género ínfimo, un teatro plebeyo...

ÉL. — Donde presentó obras Doña María (María Guerrero). Y entre aquellos restos ínfimos, como tú dices, hubo cosas muy, pero que muy importantes... No todo, en este siglo malhadado o bienhadado, que aún no podemos calificarlo, querida, han de ser grandes nombre más menos intelectuales: Valle-Inclán, García Lorca, Benavente, Unamuno... Hubo autores que sólo se propusieron hacer reír al público, como los Quintero, como Arniches y ¿por qué no? Como Don Pedro Muñoz Seca, ese que —como tú decías— no hizo reír a media España, sino a España entera... Don Pedro Muñoz Seca (pp. 1-2).

En aquel entorno privilegiado pasó sus primeros años de vida Rodríguez Méndez donde conoció de primera mano cómo el lenguaje popular que hablaban las gentes del centro de Madrid tuvo su relejo artístico en el mal llamado “género ínfimo”. A este respecto la opinión de la crítica se encuentra dividida: unos sostienen que fue el Género Chico y en especial Carlos Arniches los que influyeron en la forma de hablar y de comportarse de los habitantes de Madrid en el primer cuarto del siglo XX¹⁴; del mismo modo, otros estudiosos hablan de una influencia recíproca entre

¹⁴ Reproduzco un fragmento bastante clarificador al respecto extraído de un artículo de Klaus Pörtl, “Innovaciones en escena y diálogo del teatro español del siglo XX” en Wilfried Floeck y María Francisca Vilches de Frutos (eds), *Teatro y sociedad en la España actual*, Madrid/Frankfurt am Main, Editorial Iberoamericana, 2004, pp. 369-391:

Un aspecto importante en el género chico de Arniches es el hecho de que renovó el lenguaje escénico con giros idiomáticos y expresiones nuevas o reformadas, o incluso neologismos. Sus expresiones comenzaron a extenderse entre el pueblo madrileño de tal modo que con el tiempo ya no se sabía si fue Arniches quien tomó estas expresiones del pueblo, o si, por el

Arniches y el pueblo madrileño; mientras que la postura de que Arniches extrajo de los madrileños la materia prima para sus sainetes, es sostenida por otra parte de la crítica, incluido Rodríguez Méndez. La opinión del autor manifestada en el siguiente testimonio no deja lugar a la duda:

A mí me ponen negro los lingüistas que dicen que el pueblo no hablaba así, sino que imitaba el lenguaje de Arniches y el Género Chico y eso lo hacen por quitar protagonismo al pueblo, cuando yo he visto desde mi balcón de la calle de La Ruda al pobre Arniches tomando nota de cómo hablaban las verduleras. Y me acuerdo de un día que el pobre Arniches iba cabizbajo y avergonzado, con dos mujeres, la Pepa y la Chata, insultándole y llamándole cotilla y demás cosas. Para que luego digan que eran ellas las que imitaban a Arniches. Otro día mi madre, que tenía que hacer unas cosas, me dejó con la Sole una mujer preciosa, flamenca, que vendía limones y fruta (y que iba a casa de la hermana de Millán Astray, que era una sainetera, con el fin de que copiara el lenguaje para sus sainetes, incluso fue protagonista en uno de ellos, *El juramento de la primorosa*), en esto llega un guindilla también guapo y apuesto y comienzan una conversación inolvidable para mí:

– Oye ¿quién te ha dao permiso pa vender limones?

contrario, fue el pueblo quien las aprendió de Arniches. Según Trinidad (Francisco Trinidad, *Arniches, un estudio del habla popular madrileña*, Madrid, Góngora, 1969), el madrileño del pueblo llano se identifica con la imagen que Arniches da de él en su sainete. Esta imagen no es una simple reproducción o reflejo, como en el caso de los sainetes de Ramón de la Cruz (siglo XVIII), sino que se trata de una realidad estilizada por la mano del artista. El madrileño típico que aceptó ese retrato de sí mismo, comenzó a comportarse “archinescamente” en la realidad. Aquí podríamos hablar de una visible influencia del teatro en el comportamiento del público o en su modo de hablar y viceversa. Naturalmente, eso se notó en primer lugar en el lenguaje. Arniches utiliza el modo de hablar madrileño creando una mezcla con el habla propia de los barrios bajos, y parcialmente de la modesta clase media, y con lo que era la típica jerga madrileña, así como con la creación de nuevas palabras o, por lo menos, con formas de hablar muy especiales. Este conglomerado por un lado estilizado, por otro extraído del pueblo, parecía el idioma propio y verdadero, sin que se adivinaran las transformaciones artísticas que el dramaturgo había llevado a cabo. Este fue, por tanto, el proceso de cómo se enriqueció el modo de hablar madrileño gracias a Arniches y de cómo caló y ahondó en el pueblo.

- Me lo habrás dao tú malaje, ¿es que yo tengo que pedir permiso a ti? Que tú poco pides permiso a tu parienta pa irte con una que yo conozco
- ¿Con quién?
- No te hagas el panoli

¡Qué escena! y ellos ajenos a que un crío les miraba asombrado y sin perder sílaba ¡y qué gracia y qué achares tenían! Por eso a mí Arniches no me ha gustado mucho, porque lo que yo he visto en la calle era superior. Yo he sacado mucho de ahí para mis obras, esa es la verdad, creo. Por eso cuando dicen que el pueblo copiaba a los saineteros es que me dan ganas de pegarles, el pueblo era así de creativo entonces. Si hubiéramos podido grabar aquello con una video-cámara. Pero como se ha puesto de moda decir que eso es ordinario, pues nada.¹⁵

En 1929 ingresa en el colegio particular “El modelador de la infancia”, donde los métodos pedagógicos eran especialmente severos y el castigo físico y psíquico era la base del aprendizaje infantil. Allí aprendió a leer y a contar.

Cuando en 1931 se proclama la II República, ésta será acogida con gozo y entusiasmo por la clase obrera y por la propia familia de Rodríguez Méndez, pero el desencanto de no ver cumplidos sus propósitos y la llegada de la Guerra Civil como solución a los males del país, harán que nuestro autor desconfíe y critique desde entonces cualquier sistema político, una postura comprometida que veremos reflejada en sus obras dramáticas.

¿Cómo olvidar aquel 14 de abril de 1931 con una alegría desaforada por las calles de Madrid, repleta de gentes con banderas tricolores, que no era ya la banderita del pasodoble sino una

¹⁵ Entrevista concedida por José María Rodríguez Méndez al presente investigador el 26-03-03

banderaza con un manchón morado siniestro, que presagiaba lo que había de suceder muy pocos años después?¹⁶

Durante estos años asiste en compañía de su padre a diversos espectáculos de zarzuela y revista, que le atraen mucho más que las piezas de teatro infantil a las que también acude con frecuencia. Sin duda será *Las Leandras* el espectáculo que más le impresionó, con Celia Gámez, auténtico mito de la época, cantando el famoso chotis del «Pichi»¹⁷:

Hay un teatro infantil que de pequeñito no me gustaba nada, mis padres me llevaban a ver esas adaptaciones que hacía Benavente de *La Cenicienta* y *El gigante y la rosa* de Margarita Xirgu. A mí aquello no me gustaba, en cambio, lo que me gustaba era *Las leandras*, una revista que tenía fama de indecente con Celia Gámez en el Teatro Pavón de Madrid que estaba al lado de mi casa. Se cantaba aquello del «pichi», el pichi era un tebeo, un cómic que se llamaba así, era el chulángano del barrio vestido con el traje de mecánico que luego sería el uniforme de las milicias de la República. Eso era lo que a mí me gustaba y no *La cenicienta*. Hasta que mis padres no me llevaron, no paré, de verdad, me gustaban las chicas de conjunto (yo era tan pequeño con 6 ó 7 años) con sus piernas desnudas, me gustaba todo ese mundo, ese mundo pecaminoso, pero verdadero, auténtico, emocionante. Por eso empecé a escribir con esa libertad y ese libertinaje y la censura me trató de tal manera, tan enormemente canalla.¹⁸

¹⁶ José María Rodríguez Méndez, «Mi teatro historicista (la interpretación histórica en el teatro)» en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez (eds.), *Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones*, Madrid, Visor, 1999, p. 45

¹⁷ Cf. el libro de José María Rodríguez Méndez, *Ensayo sobre el machismo español*, Barcelona, Ediciones Península, 1971. En especial la cuarta parte, «El machismo social del «Pichi»» pp. 126-149, donde analiza la enorme repercusión social que tuvo este personaje ficticio durante los años de la II República

¹⁸ Entrevista pública concedida por el autor al presente investigador, Madrid, Tufts University and Skidmore College, 30-11-2005.

Cuando ya cuenta con diez años, en 1935, intenta ingresar en el instituto-escuela de la Institución Libre de Enseñanza, pero no es admitido por carecer de antecedentes familiares con estudios superiores. Por ello, debe ingresar en el poligeneracional Instituto Nacional de Segunda Enseñanza –San Isidro” sito en la calle Toledo y aún hoy dedicado a tareas docentes como Instituto de Educación Secundaria. Allí se siente feliz y destaca como un buen estudiante.

Termina el curso de 1935/1936 aprobado ya el examen que da acceso al Bachillerato, por ello se marcha a una colonia escolar en Cercedilla. Estando allí, estalla la Guerra Civil y tiene que regresar a Madrid con su madre y sus hermanos.

El inicio de la guerra fratricida sorprende al padre del autor en Oviedo, zona nacional, donde permanecerá ya durante toda la contienda, generando en el joven Rodríguez Méndez —que por aquel entonces cuenta únicamente con 11 años— una sensación de desamparo y desprotección que constituirá para él otro de los recuerdos imborrables ya de por vida:

No puedo olvidarme de aquel atardecer en que los siniestros coches de la Brigada del Amanecer se detuvieron delante de mi casa e invadieron mi hogar, el hogar de un pobre empleado, al que no podrían fusilar en Paracuellos del Jarama al día siguiente porque se encontraba afortunadamente en otra zona...¹⁹

El Madrid de esos años es recordado con posterioridad por el autor de la siguiente manera:

¹⁹ José María Rodríguez Méndez, –Mi teatro historicista (la interpretación histórica en el teatro)”, *Op. cit.*, p. 46.

Yo viví también un terrible asedio de Madrid, por los años de 1936 y 1939, y pude comprobar las grandes virtudes de un pueblo perdedor, pero consciente de lo que es someterse a una potencia extranjera. En aquella ocasión la potencia soviética. Y yo recuerdo un Madrid poblado de banderas rojas con la hoz y el martillo y viví aquellos otros fusilamientos a orillas del Manzanares, que no tuvieron nada que envidiar a los de la montaña del Príncipe Pío de 1808 [...] Vi cómo el 18 de julio de aquel año de 1936 ardía la mayor parte de las iglesias de Madrid y se proclamaba el estado ateo y colectivista que se anunciaba claramente con la bandera roja de la hoz y el martillo y los gigantescos retratos de Lenin y Stalin en la Puerta de Alcalá. Pero aún eso no sería lo peor, sino aquellas *sacas* nocturnas que hacía una soldadesca populachera que en siniestros automóviles (se llamaba la *Brigada del Amanecer*) se llevaban a gentes pacíficas, en mi mismo barrio de trabajadores, que aparecían al día siguiente fusilados a las orillas del Manzanares. Con los ojos abiertos parecían besugos y las mujerucas iban a verlos. “Vamos a ver a los besugos” decían. Y organizaban una pequeña verbena de churros y aguardientes en aquella pradera [...] Pero la liberación de todo aquello nos vino en la primavera de 1939 con las tropas del general Franco y tampoco puedo olvidar a aquel pueblo depauperado que salía por fin a la calle, bajo el sol, tras el terrible secuestro para vitorear de nuevo a la realidad gozosa de poder vivir.²⁰

La terrible violencia imperante en ese momento también dejará huella en el autor, que con los años proclamará una especie de pacifismo que también veremos en sus obras, y que de modo evidente podemos advertir en una de sus primeras piezas, *Vagones de madera* (1958).

²⁰ Ídem, pp. 44-46

I.3. ADOLESCENCIA Y JUVENTUD: BARCELONA (1939-1945)

Terminada la contienda, se traslada con su familia a Barcelona, donde se reunirá también con su padre que ha conseguido un empleo en el Ferrocarril Metropolitano. El ambiente barcelonés no gusta en principio al joven autor acostumbrado al bullicio y ajetreo de las calles madrileñas. Esta nostalgia de Madrid, unido al respeto y amor que siente por la gran cantidad de inmigrantes que encontraría en la Barcelona de posguerra, son dos factores importantísimos que se verán reflejados en algunas de sus obras, como *Historia de unos cuantos*, *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga* o *La vendimia de Francia*. El joven José María, que a su llegada a la Ciudad Condal cuenta con catorce años, adquiere rápidamente una conciencia de pertenencia a una clase social media-baja y no desaprovecha ni un ápice su formación escolar. Por otro lado entrará en contacto con los barrios y suburbios barceloneses donde conviven las clases bajas de la sociedad, tal es el caso del Barrio Chino que inspirará *Flor de Otoño*, o el barrio del Verdún (*La batalla del Verdún*), donde, tal vez tomando una manzanilla en una taberna pudo escuchar una anécdota de algún inmigrante andaluz de los centenares que allí habitaban y que le sirviera como base para *La batalla del Verdún* o *La vendimia de Francia*.

En 1940 inicia el primer curso de Bachillerato en el Instituto Menéndez y Pelayo de Barcelona. Durante su estancia en dicho centro, hasta 1945, recibe una educación totalmente controlada y mediatizada por el Régimen. Pero contrariamente a lo que piensan algunos estudiosos de la obra mendeciana que opinan que —la

educación en el Instituto Menéndez Pelayo es recordada (por Rodríguez Méndez) como una losa”²¹, el propio autor nos dice:

Yo di un bachillerato maravilloso del 39 al 45, fijate qué años, recién terminada la Guerra Civil y unos profesores maravillosos; unos eran del Régimen y otros estaban expedientados, profesores de la universidad degradados, pero todos se portaron de maravilla, también había falangistas con unas ideas tremendas, pero a la hora de entrar en clase se callaban y hacían lo posible para no influirnos, que eso es algo que hoy día no se ve, una cosa asombrosa. Había un profesor de latín maravilloso que era un homosexual reprimido, iba con la camisa azul, llegó a ser director del Instituto, muy apegado al Régimen, un nazi, un hombre nazi, pero en cuanto se metía en clase desaparecía toda aquella ideología y nos hablaba de Cicerón, de César, de la belleza del latín y de todo eso. Bueno, en definitiva, hice un bachillerato maravilloso ¡y en Letras aprendí tanto!²²

O utilizando otra cita de Rodríguez Méndez:

Yo digo la verdad siempre. Los años 40 fueron terribles en algunas cosas y muy buenos en otras. Por ejemplo, el bachillerato que yo estudié del 39 al 45 fue maravilloso, fue equivalente a dos carreras literarias de ahora, y los profesores una maravilla. Luego había aspectos del movimiento falangista, como obligarnos a formar todas las mañanas para izar la bandera, y arriarla por la tarde. Los principios de la falange eran pesados. Pero en general tampoco fue tan terrible como se dice por ahí, había carestía, pero yo era feliz dentro de clase.²³

²¹ Gonzalo Jiménez Sánchez, *El problema de España: Rodríguez Méndez...*, *Op. cit.*, p. 22.

²² Entrevista concedida por José María Rodríguez Méndez al presente investigador el 26-02-03

²³ Entrevista concedida por José María Rodríguez Méndez al presente investigador el 26-03-03

Es más, hay dos cosas que el autor nos dice que nunca en su vida olvidará: la postura de los profesores del Bachillerato y la de los militares que se encuentra a su llegada como alférez al cuartel de San Quintín en Valladolid.

Comienza en estos años de Bachillerato su relación directa con el teatro: crea junto con un compañero de instituto un grupo de teatro aficionado llamado “Dramática Ar Kentia” y comienzan a ensayar varias obras clásicas: *Hamlet*, *Los bandidos* y *Traidor, inconfeso y mártir*. Mas cuando necesitan una autorización del Instituto para pedir ciertos permisos gubernamentales, el director no se atreve por miedo a posibles represalias. Fue el primer fracaso de Rodríguez Méndez en su tortuosa relación con la Administración. Más adelante, cursando ya sexto curso de bachillerato, decide emprender su labor como actor y hace el meritoriaje (trabajar seis meses sin sueldo con el fin de hacer méritos para ser contratado) en la compañía de Paco Melgares, representando un pequeño papel en *La casa de la Troya*, novela de Alejandro Pérez Lugín, llevada al teatro por Linares Rivas. Estos meses fueron muy importantes para Rodríguez Méndez, ya que aprendió en directo todos los entresijos del teatro. Y también sus decepciones, ya que para la siguiente obra no le dieron papel y se desanimó, dedicándose ya exclusivamente a terminar el bachillerato y preparar el Examen de Estado para comenzar una carrera universitaria.

Termina aquel bachillerato de siete años en 1945, habiendo cursado segundo y tercer curso en un solo año y superando sin dificultad el Examen de Estado.

En el Instituto, ha ganado dos premios literarios (en 1942 con una poesía mística y en 1943 a propósito de la Feria del Libro) y ha comenzado su relación con el teatro. Es decir, empieza a forjarse en el joven Rodríguez Méndez un espíritu artístico que le acompañará siempre.

I.4. ETAPA DE FORMACIÓN: UNIVERSIDAD, EJÉRCITO, MARRUECOS, PARÍS, OPOSICIONES, ARGENTINA, RELIGIÓN, TEATRO (1945-1959)

En 1945 se matricula —por imposición paterna en vistas a un prometedor futuro laboral— en la Facultad de Derecho de la *Universidad de Barcelona*. Estos estudios nunca interesaron a Rodríguez Méndez, pero sí le sirvieron para darse cuenta de que pertenecía a una clase social no privilegiada que era denostada dentro del ámbito intelectual por aquellos alumnos pertenecientes a estamentos superiores. Será ya una constante el empeño por parte del autor de denunciar las distancias existentes en la sociedad española entre los diferentes estratos sociales, idea que tendrá un claro correlato en el plano teatral.

Debido a la pugna que mantiene con un profesor de Derecho Civil, en 1949 será expulsado de la facultad y terminará sus estudios de Derecho en septiembre del siguiente año en la *Universidad de Zaragoza*. Allí, dedicará su tiempo libre a leer numerosas obras de teatro, en especial del llamado Género Chico.

En 1948, ingresa como actor en el T.E.U.²⁴ de Filosofía y Letras, donde interpretará obras de Cervantes, Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón de la

²⁴ Los TEUS empezaron a crearse en los años cuarenta en todas las universidades amparados por el Sindicato Español Universitario (S.E.U.). Montaban principalmente obras clásicas del teatro español, aunque también incluían piezas de dramaturgos noveles y clásicos extranjeros. Los montajes se realizaban por los pueblos y ciudades españoles e incluso participaban en Certámenes Internacionales en el extranjero (situación esta última extraordinaria debido a la situación política que vivía España en esos momentos). De estos colectivos salieron autores como Alfonso Sastre, Martín Recuerda o el propio Rodríguez Méndez; directores como José Tamayo, Ricardo Salvat, González Vergel, etc., y actores como José María Rodero, Alfredo Landa o Juan José Menéndez, entre otros. En palabras de Martín Recuerda, quien llegó a dirigir varias obras para el T.E.U. de Granada:

Los Teus no sólo nos dieron fe en nuestros caminos, sino que nos supieron confraternizar con Europa y con el mundo; nos enseñaron a amar a nuestros clásicos, al mismo tiempo que empezamos a amar el precioso don de nuestro idioma; ellos fueron también la plataforma

Barca. El Lenguaje de estos autores le causará una gran impresión y admiración. De su relación con el grupo de la Facultad de Letras nacerá ese mismo año la Revista Poética *Verde Viento*, donde Rodríguez Méndez publicará sus primeros poemas. Recibe una beca del Instituto de Cultura Hispánica para hacer un curso de verano en la *Universidad Internacional de Santander* sobre “Problemas Hispanoamericanos contemporáneos”.

Un hecho destacado en su relación con la Universidad, es su ingreso en la Milicia Universitaria donde encontrará un ambiente apropiado para desarrollar sus capacidades individuales y gozar de la intimidad que tanto había perseguido desde que entró en la Universidad. Realiza dos campamentos de verano: el primero en 1947 en Santa Fe de Montseny (Barcelona), donde obtiene el grado de Sargento. El segundo campamento lo cumple el verano de 1949 en Montejaque (Málaga), allí logra el ascenso a alférez eventual de complemento.

En 1951 hace las prácticas de alférez en el Regimiento de Infantería número 42 de Cádiz. Esta etapa dejará dos máximas en la vida y obra de Rodríguez Méndez: por un lado, la vida militar, que marcará ya desde entonces su experiencia vital y será un enorme surtidor de lenguaje, variedades humanas, jerarquías, etc. presentes siempre en el autor (si nos fijamos en la mayor parte de sus obras, el componente militar se manifiesta siempre, bien sea mediante personajes, lenguaje, situaciones, etc.); por otro lado, su amor por Andalucía, por sus gentes, su folklore. Pero el autor

para lanzar nuestras propias obras en contra de un decadente y arruinado, ética y estéticamente, teatro comercial español. Con el T.E.U. estrenó Rodríguez Méndez la primera de sus obras: *Vagones de madera*. Los que vivimos en aquellas décadas no podremos jamás olvidar todo lo que nos dieron los Teatros Universitarios.

(José Martín Recuerda, *La tragedia de España en la obra dramática de José María Rodríguez Méndez (desde la Restauración hasta la dictadura de Franco)*, Salamanca, Cátedra Juan del Enzina, 1979, p. 72).

nos dará la impresión de una Andalucía real, es decir, una Andalucía que pasa hambre, cuyos hombres y mujeres cogidos por el yugo canalla de los señoritos tienen que salir de su tierra, dejarlo todo y emigrar hacia lo desconocido. Por ello, habrá tipos andaluces en una gran parte de las obras de Rodríguez Méndez, situados en su mayor parte fuera de su tierra y en circunstancias marginales y de exclusión social, aunque también encontramos —la gracia andaluza” en personajes como el Sanitario en *Flor de Otoño* o el grupo folklórico en *Sangre de toro*. Tan sólo en dos obras, la acción dramática transcurre en Andalucía: *La mano negra* y *La Andalucía de los Quintero*.

En 1951 tiene también una gran relación con la poesía: en Cádiz conoce y entabla amistad con los miembros de la revista *Platero*²⁵: Pilar Paz Pasamar, Fernando Quiñones, Francisco Pleguezuelo, Julio Mariscal, Serafín Pro, Felipe Sordo Lamadrid, José Manuel Caballero Bonald y José Luis Tejada, entre otros. También ese mismo año funda, junto a los antiguos compañeros de la *Universidad de Barcelona*, la revista poética *La Calandria*.

Por otro lado, ese mismo año será el de su primera salida fuera de España. Ya desde entonces los viajes y las estancias en el extranjero serán constantes en un hombre que adora y conoce España sobre todas las cosas y cuyas estancias en el extranjero le harán admirar y querer aún más a su país²⁶. En su estancia en Cádiz, tiene tiempo para visitar por primera vez un país extranjero: junto a su compañero

²⁵ La revista se edita entre los años de 1951 y 1954 y además de contener textos de los colaboradores, se publican poemas de autores como Rafael Alberti, Juan Ramón Jiménez, Blas de Otero, Pablo Neruda, Luis Cernuda o Gabriel Celaya, y de muchos jóvenes como Antonio Gala, Elena Martín Vivaldi, Trina Mercader y el propio José María Rodríguez Méndez.

²⁶ En la mayor parte de las entrevistas realizadas al autor, éste siempre nos cuenta anécdotas de sus vivencias en países extranjeros.

Joaquín Martínez Bjorkman viaja a Marruecos, donde descubrirá una nueva cultura que le fascinará y tratará de conocer en los numerosos viajes que a partir de entonces realiza a países árabes y cuyas vivencias se plasmarán en el ensayo *Pudriéndome con los árabes* (1974):

Desde el año 1951, en que tomé contacto con la desgraciada raza árabe y fui siguiendo su vía dolorosa a través de lugares y libros quedé convencido de que la dolorosa civilización imperialista —es decir, la blanca u occidental— había decretado la total extinción del pueblo árabe. Tal vez por eso y por otras razones oscuras, o de difícil desentrañamiento, desde aquel año tomé partido a través de ese destino injurioso y maldito del pueblo árabe y me puse a favor de su tremenda injusticia²⁷

Un año después, en 1952, viajará a París. Durante los tres meses de su estancia, entre otros empleos, trabaja por la noche en un cabaret del barrio de Pigalle donde tiene que sacar a bailar a las damas, principalmente inglesas, y otorgarles, si así lo desean, los favores pertinentes. El *macrau* de aquel establecimiento, René, un muchacho de los bajos fondos sociales hijo de un relegué de La Guayana y con un pasado turbulento marcado por el presidio, se mostrará ante los ojos de todos lo que trabajaban en aquel cabaret como una persona muy generosa y con un gran corazón que ayudaría en todo momento a los que estaban junto a él²⁸. Después de cada

²⁷ José María Rodríguez Méndez, *Pudriéndome con los árabes*, Barcelona, Ediciones Península, 1974, p. 5.

²⁸ Tal vez en este joven, se encuentre el precedente del personaje del quinqu, especialmente El Trueno, que tan acertadamente retratará Rodríguez Méndez en alguna de sus obras. Cf. *El cisne de Cisneros* y *Los quinquis de Madriz*. Hay un dato que identifica claramente a René con el personaje de El Trueno: en el cabaret trabajaba una estudiante francesa que una noche no pudo acudir debido a que se encontraba enferma con gripe. Cuando Rodríguez Méndez se lo comunica al *macrau*, éste llama inmediatamente a la chica para decirle que no se preocupe y le promete que al día siguiente un médico iría a visitarla. Y lo más importante, al final de la noche cuando paga a los empleados, le entrega a

jornada, el joven José María acompañaba, cogido del brazo, a las prostitutas del cabaret a su domicilio para que no fueran detenidas por la gendarmería, ya que estaba prohibido que caminasen solas por la calle.

Extraemos a continuación un fragmento de una entrevista mantenida con Rodríguez Méndez que nos ilustra perfectamente (con anécdotas incluidas) sobre las actividades que realizó en su corta, pero intensa estancia parisina:

Yo me fui a París con trescientas pesetas en el bolsillo, tuve que buscarme la vida al día siguiente ya. Cogí un trabajo, me dieron un *tripporteur*, un triciclo y tenía que ir por los pisos pidiendo periódicos para luego venderlos. Con una frase que me he aprendido: *bonjour madame, avez vous des journaux pour les anciens des hôpitaux?* algunas mujeres me daban con la puerta en las narices pero otras me sacaban un montón de periódicos. Luego vendía el papel a un precio que ya estaba establecido. Dormí los primeros días en un colchón en el suelo de un amigo que me dejaba dormir sin que me viera la portera. Al final me salieron clases de español y ya pude subir. Después me salió trabajo en el barrio de Pigalle que consistía en ir a una sala de fiestas que se llamaba *Eve* para hacer de cabaretero con una chica de la universidad. Iba con mis patillas y mi jersey ajustado en plan de *macrau* y allí tenía que sacar a bailar a las inglesas que habían cruzado el canal y pasaban una o dos noches en París y bailaban con un apache, el apache era yo, aunque era muy malo. Pero bueno, el caso es que me pagaban unos francos y con eso tenía para comer en el comedor universitario dos o tres días, y mi compañera, la chica francesa, se podía pagar sus estudios. Alguna vez pensé –“Dios mío, qué estoy haciendo yo?” Después de pasar la noche en el cabaret, teníamos que acompañar a las prostitutas que alternaban allí a su casa cogidas del brazo. Si las cogía la policía solas las llevaban a comisaría y les ponían una multa. Me pasó una cosa tremenda, un día iba yo con mi chica a acompañarla a su casa y de pronto un guardia, un *flic* como les

Rodríguez Méndez un sobre con los francos que le corresponderían a la chica para que se lo lleve. Del mismo modo, en *El cisne de Cisneros*, El Trueno después de realizar cualquier trabajo, entrega la parte correspondiente del “botín” al Caribe, un compañero que se encuentra gravemente enfermo en su casa debido a una paliza que recibió en la cárcel.

llamaban allí, nos ve, de repente llega otra chica corriendo y se pegó a mí, las chicas se reían, pero claro el guardia nos miró con una cara de odio. Lo pasamos muy bien los tres, ellas dos y yo. Al día siguiente me levanto y paso por delante del *Moulin Rouge* que estaba justo al lado del cabaret donde trabajaba y veo que me agarran del cuello y era aquel guardia que comienza a decirme: *macrau de merde ,tu ne rigoles pas maintenant!*, y me dio dos puñetazos en el hígado que me dolieron muchísimo, forcejeando un poco con él me pude escapar y como estaba a las puertas del cabaret mío pues ya no pudo cogerme. Allí estaba el jefe de los *macraus*, un tipo que se llamaba René, era un chico estupendo, así como suena, estupendo, hijo de un ~~re~~legué” de la Guayana al cual le dije que yo no valía para ese trabajo y me contestó ~~¿~~y tú eres un hombre?” Eso me dolió, me dijo en un español muy bueno, que había que tirar para adelante, que me echara y descansara un ratito en alguna habitación pero ~~—~~a me digas eso José María” yo pensé ~~—~~pues es verdad, los españoles en la situación que estamos ahora no podemos ser nada más que esto, chulos de cabaret, qué imbécil eres”. Me dijo ~~—~~no te preocupes, esta noche cuando terminemos vamos a llevar tú y yo a todas las chicas y vamos a pasar por delante de ese...”. Y así lo hicimos, cogimos a todas las chicas y cuando pasamos por delante del guardia, él incluso le hacía burla. En esa época París acaba de sufrir los horrores de la Guerra Mundial y nos trataban de mala manera a los que no teníamos papeles. Por menos de nada, te daban bofetones.

Un día cuando voy a desayunar al lado de mi casa, me encuentro con dos apaches de verdad que bailaban fenomenalmente la java y tenían un éxito enorme. Estaban con el niño de ellos que le estaban dando el biberón, eran polacos que estaban haciendo el doctorado de medicina en París, ¡fíjate! Y pensar que la gente cree que eran dos apaches de verdad. Ellos fueron mis maestros y quisieron enseñarme a bailar la java, que lo pagaban muy bien. Me hice muy amigo de ellos. Y los imbéciles de los turistas pensaban que eran apaches de verdad cuando eran dos estudiantes de doctorado. Bueno, en resumen, tampoco hice nada malo.

Después conseguí dar clases de español en una ~~—~~prestigiosa” academia donde el director me trataba fatal llegando incluso a escuchar las clases e interrumpir cuando quería y no pagándome todas las horas. La humanidad con la que trató René no tuvo nada que ver con la de este tipo, aunque parezca mentira.

Del mismo modo, agudizó su ingenio para conseguir una pensión decente y comida diaria merced a una treta muy bien hilvanada: cansado ya de malvivir en sórdidas pensiones, decide presentarse ante José Luis Maravall, por aquel entonces director de la Casa de España en la Ciudad Universitaria, haciéndole creer que se encontraba en París investigando para su Tesis Doctoral y por ello necesitaba instalarse en el recinto universitario. Maravall se interesa notablemente por esta cuestión y le consigue una habitación en el pabellón belga situado frente a la Casa de España, además de un sitio en el comedor universitario. Gracias a esta argucia logró mantenerse varios meses en París sin necesidad de desembolsar un solo franco para su manutención.

En París, verá representada *Bodas de sangre* en francés valorando muy negativamente el montaje. También, tiene la oportunidad de leer (apenas asiste a representaciones teatrales porque su precaria situación económica no se lo permite) obras de escritores franceses contemporáneos como Bernanos o Montherland y descubre el lenguaje escénico que con más fuerza se estaba imponiendo en los años cincuenta en Europa: el teatro épico del teórico alemán Bertolt Brecht. Los recuerdos ante este primer acercamiento a la estética brechtiana son un tanto ambiguos e imprecisos:

- Cuando estuviste en París ¿oíste hablar de Brecht?
- Sí, sí, oí hablar de Bertolt Brecht y fui a ver alguna obra, y yo decía esto es muy bonito, muy ejemplarizante, pero ponerse tan doctorales me parecía demasiado. Mi primer contacto con

Brecht fue cuando fui a ver una obra que él dirigía, *Turandot*²⁹, en el Liceo de Barcelona ¡Vaya director, eso sí que es un director! Fue una cosa grandiosa, cambios de decorado que duraban tres cuartos de hora, una cosa maravillosa³⁰.

Finalmente, tres meses después regresa a España desilusionado pero con una experiencia vital que contribuye a formar su personalidad como ser humano y como creador.

A su vuelta de la capital francesa, decide instalarse en Madrid y no en Barcelona y comienza a preparar “las odiosas oposiciones” (símbolo de sometimiento del individuo al sistema), único modo de encontrar un trabajo digno y acorde con sus estudios. Un hecho que nunca ocurriría. En su caso, prepara oposiciones a la Escuela Técnico-administrativa del Ministerio de Obras Públicas. Son años marcados por las dificultades personales, las revueltas estudiantiles y la precariedad económica cuyo único rayo de esperanza parece ser su afición, cada vez más creciente, por el teatro. Trabaja de apuntador con diferentes compañías: primero en el Teatro Popular Universitario que dirigen Salvador Salazar y Gustavo Pérez Puig y más tarde en el Teatro de Cámara regido por Carmen Troitiño y José Luis Alonso. Se ve obligado a abandonar el trabajo debido a una denuncia.

En el año 1953 escribe su primera obra dramática, *El milagro del pan y los peces*³¹, inspirada en el hambre y las penalidades que el autor (y en general la sociedad española) pasa en esta época. También, en colaboración con la poetisa Pilar

²⁹ *Turandot* o *El congreso de los blanqueadores* (1954) es la penúltima obra de Brecht, terminada dos años antes de su muerte.

³⁰ Entrevista concedida por José María Rodríguez Méndez al presente investigador el 07-03-08

³¹ Obra que permanece inédita y que incluimos íntegramente en el *Apéndice* (apartado VII.1.1).

Paz Pasamar escribe *El desván*, una obra hoy en día perdida, que presentaron a un concurso de dramaturgos noveles organizado por el Teatro Infanta Beatriz. El premio no llegó a fallarse, pero la obra fue bastante bien recibida por el jurado y estuvo entre las finalistas. Entre los jóvenes autores que concurren a este concurso, se encontraba José Martín Recuerda con su drama *Las átridas*. Desde entonces, la amistad entre ambos autores ha sido muy significativa, convirtiéndose este último [dramaturgo con una importante producción teatral, que nos ha legado obras fundamentales para la historia del teatro español del siglo XX como *El teatrino de don Ramón* (1958), *Las salvajes en Puente San Gil* (1961), *Las arrecogías de Beaterio de Santa María Egipciaca* (1970), etc.] en un especialista en la obra de Rodríguez Méndez.

La década de los cincuenta supone el inicio en la andadura artística para los miembros de la *tendencia reformista del desarrollo*³² que en estos años tratan de encontrar cauces de expresión genuinos. Y no será el género dramático donde encuentren la tierra para cultivar su creatividad, salvo en mínimos acercamientos como los antes reseñados, sino que será la narrativa, y principalmente el cuento, el vehículo de expresión más acorde con sus inquietudes artísticas. Por citar sólo algunos títulos, Rodríguez Méndez escribe *El señor catedrático* (1950), *Los triunfadores* (1955) o *Llegaron andaluces* (1956); mientras Lauro Olmo comienza su aventura creadora con *Casa Paco* (1950) y posteriormente redacta, entre otros, *Don Cosme* (1953) e *Historia de una noche* (1956).

En 1954 vuelve a salir de España, en este caso a Argentina, merced a un viaje que organiza el Instituto de Cultura Hispánica para que un grupo de jóvenes

³² Así denominaremos al grupo de autores calificado tradicionalmente como *generación realista*. Más adelante aclararemos nuestra propuesta terminológica basada principalmente en que todos estos dramaturgos están insertos dentro de la tendencia del teatro de reforma y en el hecho de sus primeros estrenos tienen lugar al inicio de la época del desarrollo (comienzos de la década de los sesenta).

estudiantes visite durante seis meses el país invitados por el presidente Juan Domingo Perón. De las declaraciones del autor al presente investigador, se desprende que este es el viaje que más ha impactado e influido de todos cuantos ha hecho: allí conoce a grandes personalidades históricas y literarias como Jorge Luis Borges (por el cual siente una gran antipatía), Rafael Alberti (al cual admira enormemente, pero reprocha que no les ayudara cuando regresó a España en el periodo democrático), Guillermo de Torre y su esposa la pintora Norah Borges (hermana del escritor y calificada por Rodríguez Méndez como ~~un~~ "muy tonta"), el Che Guevara (~~un~~ "chico maravilloso"), Juan Domingo Perón (al que reconocía su valía, si bien admiraba más la figura de su mujer Eva Duarte), Pablo Neruda (~~que~~ "era un antipático e iba siempre con su coche de diplomático"), etc.

En la capital argentina convive y ve de primera mano la problemática de los emigrantes españoles que han tenido que exiliarse y abandonar el país. Estamos pues ante otra constatación en su teatro: los emigrantes que tienen que dejar su tierra y echar raíces en otro lugar, en muchos casos en situaciones de marginalidad y separados de sus familias (serán numerosas las obras donde se vea esta situación). Desde Buenos Aires comienza su labor periodística —a la que tanto empeño dedicará durante su vida— enviando sus primeros artículos a *El Noticiero Universal* de Barcelona.

Pero conozcamos la narración en palabras del propio autor de este trascendental e interesantísimo viaje y su significativo encuentro con Rafael Alberti y con el Che Guevara:

Me fui a América, a la Argentina (quiero mucho a Argentina) porque me ofrecieron (en aquellos momentos Argentina estaba en una situación muy mala), trabajar en el servicio de

contraespionaje. La Argentina estaba llena de exiliados, estaba Alberti y todas las grandes figuras de la República y la Embajada no podía hacer nada. Si invitaban a Ruiz-Giménez o alguna persona así a dar una conferencia, le abucheaban. Entonces se le ocurrió a Perón (su mujer era extraordinaria) que podían venir un grupo de estudiantes jóvenes que fuera abriendo camino. Que se vea que no están todos cortados por el mismo patrón franquista, sino que venga gente de izquierdas, comunistas, gente demócrata-cristiana. Por aquel entonces a mí me dieron una beca para hacer un cursillo en el Instituto de Cultura Hispánica sobre “Problemas Hispanoamericanos contemporáneos” que quien llevaba todo eso era Fraga, Sánchez Bella, etc. que eran también los que llevaban el servicio de contraespionaje y muchas más cosas. Y se les ocurrió eso: —ysi mandamos a estos, quizá atraigan a los exiliados”. Entonces a mí me dijeron si quería ir a la Argentina por seis meses o más si todo va bien, pagándome el viaje en primera, hoteles de primera y una gran cantidad de pesos al mes, unos 500 pesos al mes, estando adscrito a la Embajada como diplomático auxiliar. Y claro yo pensé —esto se lo traga su madre” nos van a pagar viajes en primera y todo lo demás sólo para —hacer amistades allí y tal y cual”. Cuando llegamos nos encontramos con una embajada llena de problemas. El embajador era el abuelo de Aznar que era masón, porque toda esa familia son masones. Entonces, Perón estaba muy enfadado con los diplomáticos (los diplomáticos son las personas menos diplomáticas del mundo), ya había muerto su mujer, Eva, y él iba a caer pronto. La embajada española, para que les perdonase la deuda del trigo que tenía, se había aliado con los anti-peronistas. Por ello, cuando llegamos allí, Perón, que se había enterado y estaba muy enojado, había echado a Aznar y éste nos dijo que no deshiciésemos las maletas porque nos teníamos que volver a Madrid, a lo cual nos negamos, —oiga usted, de ninguna manera”, después de 23 días en barco, 23 días maravillosos en primera clase con piscina, bailes (aprendí allí a bailar el tango) tal, cual... total que él se marchó y nos quedamos allí. Nos costó bastante luego cobrar los 500 pesos. Y como el embajador se fue, nosotros tuvimos que hacer de cancilleres. Yo me di cuenta enseguida de lo que veníamos a hacer, pero pensé —vamos a hacerlo bien porque hay que terminar con el clima de guerra”. O sea que la transición empezó allí en Argentina realmente. Esto de estar enemistado siempre, cuando hacía tanto que había terminado la guerra, estábamos en el 54 y

habían pasado ya bastantes años...”pues vamos a ver si nos entendemos”. Yo lo primero que hice fue irme a ver a Alberti y a su mujer. Fui allí y les conté la verdad: —mira, hemos venido aquí a espiaros a vosotros, pero a mí me gusta mucho tu obra”, él me dijo —José María qué maravilla eres, porque que vengas con esa nobleza, aunque nosotros nos hubiésemos enterado, porque tenemos muchos contactos en la embajada y os hubiésemos hecho un boicot tremendo, pero eso que dices es tan hermoso que gracias, cuánto te lo agradecemos” y tengo por ahí unos libros de Alberti que me firmó diciendo a —José María Rodríguez Méndez que trajo la juventud y la emoción de España, de nuestra España” y ahí empezó todo eso, apadrinados por ellos, pudimos empezar a dar recitales y cosas y la gente venía a vernos y a escucharnos, rompiendo todo aquello de las enemistades. Yo me callé, y vinieron Sánchez Bella, Fraga y todos esos y me dijeron —my bien José María sigue así”. Terminó aquello, me vine otra vez a España, no me lo agradecieron para nada y además no quise seguir yo por ese camino, porque había podido seguir por esa vía diplomática un poco tediosa y haber llegado a embajador, pero a mí me ha atraído mucho España y no he querido vivir fuera de España, aunque he vivido mucho [...]

En Argentina hice una gran amistad con el Che Guevara, en el año 53, cuando él estaba terminando la carrera de Medicina, iba ya con eso del asma. Era un chico maravilloso, hijo de una familia de origen santanderino, Guevara de la Serna. Un día fui a comer a casa de su madre, que vivía en el barrio del norte, el barrio más aristocrático de Buenos Aires. Este chico tenía un odio a Perón que yo nunca entendí, porque hasta Alberti me habló bien de Perón, pero este chico era un hispanista tremendo, le gustaba España, la historia de España, lo romántico, y lo pasábamos muy bien. Era novio entonces de la hija del director del museo Colonial de Buenos Aires. Íbamos al cine por la noche. Teníamos una gran amistad. Me acuerdo una vez, ¡buaf!, estaban haciendo un mausoleo para Evita Perón en una avenida de Buenos Aires y habíamos bebido un poco y dice: —Fíjate, fijate, aquí es donde va la puta esa. Se puede decir eso de: puta la madre, puta la hija, puta la manta que las cobija” y había cerca un policía que rápidamente nos preguntó qué pasaba y yo le tuve que explicar que habíamos estado bebiendo y demás. Fíjate si se enteran en la embajada. Bueno, con este chico yo lo pasé muy bien. Pensaba irse, después de terminar el servicio militar hasta Cuba en moto.

Luego me dijeron que se había hecho un sanguinario en Cuba, que mataba a la gente así sin más y yo eso no lo creo, me cuesta trabajo, yo el que conocí no era él ¿Cómo puede ser que se envenene la gente hasta ese extremo?³³

A su regreso a España, en abril de 1955, se vuelve a instalar en Madrid, es fichado por la policía por participar en revueltas estudiantiles y experimenta en sus carnes el hacer de los “grises”. Retoma los temarios y vuelve a estudiar para las oposiciones, pasando horas interminables de estudio en la Biblioteca Nacional “donde había buena calefacción, libros y grata comodidad”³⁴. Se gana la vida con los artículos que manda a *El Noticiero* y con su trabajo como corrector tipográfico por horas para la editorial Castilla, por el cual recibe una escasa remuneración económica. Publica artículos en las revistas universitarias *La Hora* y *Alcalá*. Presenta una emotiva novela para el “Premio Nadal”: *En la parrilla*, más tarde titulada, *Anillo al dedo*, logrando ser una de las finalistas de tan afamado premio literario. Esta novela, aún inédita, es un excelente relato sobre el Madrid de los años cincuenta y la lucha por sobrevivir y “salir adelante” de sus habitantes dentro de una sociedad que impone sus propias normas y se aprovecha de los más desfavorecidos. El protagonista de la obra será un sexagenario llamado “el Patillas,” que curiosamente, también protagonizará *Cosas de la Transición*, la novela ganadora del Premio Juan Tigre en 1983 y de la cual hablaremos en su momento.

En este periodo tiene un gran acercamiento a la literatura mística de San Juan de la Cruz y sobre todo de Santa Teresa de Jesús. Debido tal vez a ese acercamiento

³³ Entrevista concedida por José María Rodríguez Méndez al presente investigador el 26-02-03

³⁴ *Documento biográfico inédito del autor*. Recogido en Gonzalo Jiménez Sánchez, *El problema de España: Rodríguez Méndez...*, *Op. cit*, p. 30

a la literatura mística, se va a producir un hecho fundamental en la vida de Rodríguez Méndez. Hemos hablado ya, y lo haremos más adelante, del notable influjo que sobre nuestro autor ejerce la vida militar: su experiencia y conocimientos se verán claramente expuestos en su obra con el propósito de mostrar con claridad todo lo que rodea al estamento militar. Del mismo modo creemos que hay otro gran afluente de influencia e inspiración, tanto en su vida como en su obra, esto es, la religión católica. Al igual que el mundo militar, la religión va a estar presente constantemente en la obra de Rodríguez Méndez en cuanto a personajes, situaciones, acciones y comportamientos (no hay más que ver *El pájaro solitario*, *Isabelita tiene ángel* o *Teresa de Ávila*). Opinamos e intentaremos, por tanto, defender que el aspecto militar y el componente religioso serán dos de los grandes pilares de la obra con un marcado sentido realista de Rodríguez Méndez.

Pero volvamos al hecho que mencionábamos al comienzo del párrafo anterior. El autor, en una época mala de su vida, siente el acercamiento directo de Dios, cual si fuera un místico del Siglo de Oro, y Dios quedará ya para siempre en el alma de nuestro autor. Dejemos que él mismo nos relate esta experiencia:

Me eduqué en la religión católica, mis padres eran católicos, me bautizaron, hice la comunión, pero luego me separé, dejé de creer, hasta que de pronto, cuando volví de la Argentina tuve un fenómeno extraño que me pasó; de pronto me encontraba en una situación triste, solo, y tuve una iluminación, una sensación de paz enorme como si de pronto me sintiera engarzado en la vida, con una clarividencia enorme, y una sensación de la existencia de Dios total. Como si un rayo me pasara, y al atravesarme sentí un amor y una felicidad tan grande, eso que dicen los místicos, —■ rayo que me atraviesa y me encontré de pronto creyendo—. Y tanto es así que los amigos que preguntaban qué si estaba enamorado, qué si

tenía novia. Pensé: “¡qué maravillosa sensación!” Por muchos males que me pasen en la vida, vale la pena por haber tenido esta experiencia mística. Yo no sé si eso duró segundos, si duro días o si duró meses, porque el tiempo se me trastocó completamente. Entonces me convertí en lo que dice San Pablo, un hombre nuevo. Y desde luego, no he dejado de creer en Dios ya desde entonces, ni nadie me hará dejar de creer. Pero no, no practiqué, ni fui a misa ni todo eso. Luego cuando viví con mi hermano que era un santo auténtico (un profesor que murió hace tres años y que era muy practicante), y cuando se puso enfermo volví a ir a misa, a comulgar y hasta ahora [...] De todas maneras a veces también tengo momentos de iluminación, pero no tan potentes como aquel. Fue un fuego, que me convirtió en otro. Un proceso místico muy difícil de describir [...] A partir de entonces yo leí a Santa Teresa ¡cómo escribía, qué talento! Cervantes escribía bien, pero yo creo que ella mejor. Santa Teresa explicó lo mío muy bien: “a mí se me apareció Jesucristo. Pregúntame maestro, — ¿y cómo lo veías?— Yo no lo veía físicamente como un hombre sino a través de otros sentidos misteriosos, la noticia me venía por otro conducto, pero certero y claro”. Y luego también lo decía Antonio Machado en un poema: “anoche cuando dormía, soñé bendita ilusión, que una fontana fluía dentro de mi corazón...” O sea que no he sido yo solo, sino muchas personas, en cambio hay mucha gente que no lo entiende. Además muchas veces cuando escribo, como pasó en *El pájaro solitario*, pienso ¿cómo se me ha podido ocurrir a mí eso? Es como decía Santa Teresa como si un ángel te llevase la mano, como si te dictasen las obras.³⁵

Fijémonos en la significación religiosa del documento que acabamos de leer. Nos encontramos con un nuevo Rodríguez Méndez, renovado interiormente, con un claro posicionamiento frente a la fe cristiana que irá aumentando paulatinamente con el paso de los años. Mas, y en esto no cambiará, seguirá siendo crítico con ciertos estamentos eclesiásticos, con las demostraciones de poder económico que ostentosamente hace la Iglesia Católica o con el sistema educativo religioso. Porque

³⁵ Entrevista concedida por José María Rodríguez Méndez al presente investigador el 26-03-03.

para él, autor comprometido, tan realista es la vivencia religiosa que ha sufrido, como denunciar el ansia de poder de los falangistas enarbolando la falsa bandera de la religión católica.

Sigamos ahora con la experiencia vital de nuestro autor. En 1956 sin nada mejor a la vista, vuelve a la vida militar, —pensé en tantos autores del Siglo de Oro, incluso Cervantes, que tuvieron que sentar plaza. Bueno, pues me toca ahora a mí esto, qué le vamos a hacer” —a este respecto el profesor Romera Castillo nos aclara que reengancharse en el ejército —en las viejas ordenanzas de Carlos III se llamaba *asiento a la lumbré*”³⁶—. Obtiene plaza como alférez de complemento en el Regimiento de Infantería de San Quintín (Valladolid), donde los superiores que tiene le tratan con gran respeto y caballerosidad, le permiten estudiar y le aconsejan que siga la carrera civil de abogado. Ascende a teniente de complemento. En el verano de 1956, pasa destinado al campamento de la Milicia Universitaria de Monte la Reina, cerca de Zamora, donde ejerce como profesor auxiliar de tiro y armamento.

Al año siguiente, le destinan al Regimiento de Línea de Melilla y posteriormente a las Islas Chafarinas como Comandante Militar Accidental, el militar de más alta graduación en el archipiélago. La paz y la tranquilidad interiores que siente en su estancia en las islas Chafarinas se rompe cuando tiene que ir a Ifni, un pequeño territorio español reclamado por el gobierno marroquí, donde se producen graves disturbios. Allí, hará valer su título de Derecho —la única ocasión significativa en su vida en la que pone de manifiesto su condición de abogado— para defender en consejos de guerra a soldados y legionarios.

³⁶ José Romera Castillo, —Batalla dialéctica entre un vencedor y un vencido” en José María Rodríguez Méndez, *Teatro escogido*, II, Madrid, AAT, 2005, 403.

Él mismo resume con franqueza la huella dejada por el ejército en su vida y en su obra:

En el elemento militar sólo encontré nobleza y calor auténtico de compañerismo. Así fue como volví a encontrarme también con la Historia y el personaje del militar invadió más tarde mi teatro. En todo mi teatro el militar aparece con mucha frecuencia, para bien o para mal.³⁷

En 1958 finaliza su relación con el ejército con el traslado de su expediente a la plaza militar de Alcalá de Henares, donde tendrá que acudir varias veces para solucionar cuestiones administrativas³⁸, e inicia un nuevo rumbo como periodista.

³⁷ José María Rodríguez Méndez, «Mi teatro historicista (la interpretación histórica en el teatro)» en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), *Teatro histórico (1975-1998)...*, *Op. cit.*, p.48.

³⁸ En Alcalá de Henares, una histórica población situada al Este de la comunidad de Madrid, se encuentra el cuartel militar de Lepanto que tan bien debió conocer Rodríguez Méndez. Frente a la puerta principal del cuartel se halla una escultura dedicada al fundador de la *Universidad de Alcalá* (antes llamada *Universidad Complutense* y que debe su nombre al topónimo latino Complutum que designaba la ciudad, hoy conocida como Alcalá de Henares) el cardenal Cisneros y tras ésta se erige majestuosamente el colegio de San Ildefonso con su fachada plateresca, máxima representación de esta universidad desde sus orígenes renacentistas en 1499.

Reproduzco a continuación *in extenso* uno de los más significativos pasajes de la novela del autor titulada paradójicamente *El cisne de Cisneros* (Barcelona, Plaza y Janés, 1981), donde el protagonista, el Ramírez (trasunto del propio Rodríguez Méndez) viaja a Alcalá de Henares para encontrarse con el teniente Mendoza, pero antes de producirse tal encuentro, descubre a su paso la fachada principal de la Universidad y la estatua del Cardenal Cisneros que a sus pies se halla:

No había estado nunca en Alcalá de Henares y tuve que dar muchas vueltas buscando el cuartel. Pero me gustó el pueblo, porque olía a militar y a presidio, porque allí está uno de los penales más famosos de España, del que había oído hablar mucho en Carabanchel (y lo vi por fuera, gracias a Dios, con sus muros oscuros y asquerosos). Fui preguntando y me encontré de pronto ante la vieja Universidad, la famosa Universidad Complutense, con la estatua del Cardenal Cisneros, el fundador de la vieja Universidad, allí bajo el cielo gris, lluvioso, entre las hojas secas de los árboles. Tras la estatua del fraile se abría el portalón aquel barroco y sentí una extraña sensación en el pecho. La universidad, nuestra querida Universidad, a la que llegamos con tantas ilusiones esperando de ella la salvación. Y mira lo que había hecho de mí la maldita Universidad. Mira lo que era yo ahora: un ex preso común, un limpiabotas, una piltrafa humana. Eso es en lo que había parado. La fortaleza aquella, fortaleza del «saber humanístico», me había rechazado. No me había considerado digno de ella. Todo se había derrumbado. Aquel cisne, emblema de la Universidad Complutense, que el SEU había adoptado como divisa, cisne de la juventud, emblema de esperanza, se había convertido en

Viaja a Italia donde realiza un curso de alta literatura en la *Universidad de Perugia*. En agosto fallece su padre: José María pasa los últimos meses en Barcelona junto a él y escribiendo *Vagones de madera*, una obra donde se condensa su experiencia militar y que significa su bautismo como dramaturgo al estrenarse en Barcelona un año después.

En 1959 vuelve a Marruecos —recorre las zonas de Fez, Rabat y Tánger— como corresponsal de prensa de *El Noticiero Universal* y de *Pueblo*, pero sus discrepancias con Emilio Romero, director del diario madrileño, suponen que no le publiquen sus artículos. Regresa fracasado, esta vez a Barcelona, donde establecerá su nueva residencia.

I.5. PRIMEROS ESTRENOS. “LA PIPIRONDA” (1959-1966)

En Barcelona, redacta numerosas entradas para la Enciclopedia Universal Espasa-Calpe que le reportan un escaso beneficio económico. Pero un hecho significativo cambiará la vida de nuestro autor: José María Loperena, director del T.E.U. de Barcelona, lee *Vagones de madera* y decide montarlo. Se estrena el 21 de diciembre de 1959 en el Teatro Candilejas de Barcelona. La crítica se mostró dividida en cuanto a la valoración del espectáculo, pero coincidió en elogiar al autor

una gallina rural y famélica, que se alimentaba de escoria. Ése era el humanismo de la Universidad Complutense de Fray Cisneros. Así que cogí, instintivamente, un trozo de barro y lo lancé al rostro del fundador. La plasta se le quedó en la cara pegada, como una pústula. Luego me marché casi corriendo, con temor a que algún militronche me hubiera visto, cosa que no sucedió por fortuna, pero me quedó un resquemor en la boca del estómago (pp. 231-232).

y preverle un gran futuro como dramaturgo. En cualquier caso es muy destacable este estreno, ya que a partir de entonces se empieza a hablar de José María Rodríguez Méndez como autor teatral. Unido a sus inicios teatrales se encuentra el Teatro Candilejas, regentado por Ramiro Bascompte —que apostó siempre por Rodríguez Méndez— y que estaba situado en el sótano del inmenso Teatro Calderón. Allí, además de *Vagones de madera*, se estrenarán *El milagro del pan y de los peces*; *La tabernera y las tinajas*; *Los inocentes de la Moncloa* y *La batalla del Verdún*. En su mayor parte, se trataba de representaciones de “una noche y gracias” tomando la expresión valleinclanesca.

Este primer estreno acerca al autor a un grupo de teatro independiente con patente carácter popular dirigido por Ángel Carmona, amigo de Rodríguez Méndez desde los años de oposición, llamado “Teatro Popular de Sala y Alcoba”, que al estilo de los grupos teatrales del siglo XIX representaban obras de teatro en diversos lugares como tabernas, centros parroquiales y locales de encuentro barceloneses. Además del mencionado Carmona, el grupo está compuesto por Florencio Clavé, Isa Escatín, Emilio López Bardalet, Manuel Gausa, Montse Clavé, Enrique Cacavilla y José Siles.

En 1960 comienza a editarse una hoja volandera, destinada a difundir la cultura teatral por las áreas suburbanas donde publican sus trabajos Ángel Carmona, Florencio Clavé, Francisco Candel, Rodríguez Méndez, Ramón Gil Novales, Víctor Mora, Javier Fábregas, etc. Dicha publicación recibió el nombre de La Pipironda (danza que se intercalaba en las representaciones teatrales del siglo XVII) y aparecía como suplemento del periódico local de Moncada y más tarde de la revista *Inquietud Artística* de Vich. Se publicaron en total unos nueve números. El título de la

publicación, La Pipironda, sustituyó a “Teatro Popular de Sala y Alcoba” y desde entonces el grupo adquiere una notable unión hasta 1967, fecha en la cual se produce la ruptura del grupo (que posteriormente volverá a reaparecer con nuevos integrantes)³⁹.

Rodríguez Méndez siente la necesidad de escribir para el pueblo, más aún cuando sus obras van a ser estrenadas ante un público popular en tabernas, cooperativas obreras, centros asistenciales, parroquias, etc. de las barriadas barcelonesas, llegando incluso a ofrecer actuaciones —si así lo estimaban oportuno la Guardia Civil y las autoridades locales— fuera de la ciudad e incluso saliendo de gira por pueblos del País Vasco y Asturias (1961).

El grupo alterna la representación de obras de Rodríguez Méndez junto con obras de otros autores: así su repertorio cuenta con piezas de Cervantes (*El hospital de los podridos*, *El viejo celoso*, *La cueva de Salamanca*), Lope de Vega (*Fuenteovejuna*), Pedro Salinas (*En la estratosfera* constituyó el primer montaje del grupo), Unamuno (*Fedra*), Gregorio Martínez Sierra (*Navidad*), etc. Del mismo modo, el grupo crea espectáculos a base de “sketchs” didácticos sobre la problemática laboral, muchos de ellos escritos, e incluso interpretados por José María Rodríguez Méndez como *Historia de forzados*. También escriben este tipo de textos Víctor Mora (*La oficina siniestra*) y Jorge Bayona.

La influencia ejercida por este colectivo en el autor ha sido muy significativa y ha marcado su concepción de teatro como una simbiosis múltiple donde autor,

³⁹ Cf. sobre este colectivo, entre otros, los artículos de José María Rodríguez Méndez “Pequeña historia de La Pipironda” y “Nuestros estrenos con La Pipironda”, así como el de Francisco Candel “Con La Pipironda” aparecidos en la III parte de la Introducción de las obras del autor, *Teatro: La tabernera y las tinajas. Los inocentes de la Moncloa*, Madrid, Taurus, 1968, pp 63-82;

director, actores, lugar de la representación y público formen una unión indisoluble que vibre, ría y llore con la acción que allí se representa⁴⁰. Recordemos que Rodríguez ejerció de autor, actor e incluso se mezcló con el público durante su periplo como farandulero en La Pipironda.

Con esta claridad explicaba su fundador, Ángel Carmona, el modelo teatral que definió a La Pipironda:

Un teatro popular auténtico será el resultante del esfuerzo solidario de todos: autores, directores, actores, adheridos, simpatizantes y hombres de buena voluntad, cuya labor, para no caer en la divagación romántica de continuo mantener el contacto (a veces difícil, ya lo sabemos) con la –estirpe redentora” de la que habla don Antonio [Machado].⁴¹

En definitiva, el fin perseguido por este colectivo (y de otros muchos que surgieron en la geografía española durante este periodo) lo resumió Carmona con las siguientes palabras:

La Pipironda persigue como objetivo principal la eficacia pedagógica en despertar e iluminar conciencias. Esta función pedagógica se refiere no sólo a nuestro público, sino también a cuantos, en cualquier concepto, aplicamos el hombro a tarea semejante. Se trata, desde luego, de formar e informar a las masas, pero también (el movimiento se demuestra andando) de

⁴⁰ Este concepto dramaturgico tiene en cuenta todos los elementos presentes en el concepto de teatro que teóricamente define el profesor Ángel Berenguer:

El teatro es, fundamentalmente, una acción en la que se representa una sucesión de circunstancias. Esta acción es siempre imaginaria y se realiza ante un público colectivo, en un lugar previamente convenido y por unos personajes encarnados material y circunstancialmente por actores. (Ángel Berenguer, –El teatro y la comunicación teatral”, en *Teatro (Revista de Estudios Teatrales)*, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, núm. 1, 1992, p. 156).

⁴¹ Ángel Carmona, –El esfuerzo de La Pipironda”, *Primer Acto*, 45, 1963, pp. 24-25.

hacer lo propio con nosotros mismos. Intentamos, indudablemente, ilustrar al pueblo, pero también nosotros podemos recoger del pueblo muchas y muy provechosas instrucciones. Al fin y al cabo, para la renovación que perseguimos del teatro y de la cultura, es imprescindible el concurso de unas gentes cuyo lenguaje más entrañable y cuyos resortes emotivos debemos aprender muy bien. Si vamos al pueblo con la pretensión de mantener incólumes y rígidos unos determinados esquemas culturales y estéticos, caeremos de lleno en la trampa del Despotismo Ilustrado.⁴²

El final de este proyecto tuvo entre sus causas principales la carencia económica y los enfrentamientos con la administración. La Pipironda creció con el único apoyo económico de sus propios integrantes y la solidaridad de algunos intelectuales barceloneses amantes del teatro. No recibían subvención alguna, apenas estrenaban en teatros oficiales y ellos mejor que nadie hacían bueno aquello de “trabajar por amor al arte”. A esto habría que añadir la oposición de la burguesía catalana (auténticos jueces capaces de decidir sobre el camino que la cultura debía seguir) que no mostró el más mínimo interés por una iniciativa popular dirigida a un público “suburbial” procedente en su mayor parte del sur de la Península. Un teatro así no tenía cabida en la estructura cultural dominante en Barcelona. Pero quizá fueron estas peculiares características las que confirieron al grupo la independencia y la pureza artística suficientes para desarrollar la valiosa labor de aproximar el arte escénico al pueblo e intentar atraer ese público al teatro:

Lo principal de “La Pipironda” lo que le ha valido el respeto de los amantes del buen teatro, ha sido indudablemente su manera de trabajar a “cuerpo limpio”. Sin ninguna cantidad de

⁴² Ídem, pp. 24-25.

dinero —salvo lo aportado esporádicamente por los diez o doce componentes del grupo—; sin ninguna clase de medios materiales; sin nada, absolutamente sin nada, este grupo ha conseguido realizar toda una labor, muy modesta si se quiere, pero labor al cabo.⁴³

A continuación nos centraremos en la producción artística de José María Rodríguez Méndez durante este periodo, dividiendo ésta en una primera parte donde analizaremos las obras estrenadas por La Pipironda y un segundo apartado dedicado a las obras estrenadas por otras compañías teatrales a lo largo de estos años (1959-1966).

1.5.1. Obras de José María Rodríguez Méndez que estrena “La Pipironda” (entre 1959 y 1966)

El Auto de la Donosa Tabernera o *La Tabernera y las Tinajas* escrita en 1959 para La Pipironda, se estrena el día 23 mayo de 1960 en el Teatro Candilejas de Barcelona. Es un sainete cómico de carácter popular inspirado en los entremeses del Siglo de Oro, con reminiscencias de *La zapatera prodigiosa* y ambientado en un pueblo del sureste español en los años cincuenta. Constituye la obra más representada por el grupo, con más de 100 puestas en escena en diferentes locales de la periferia barcelonesa y con un éxito notable en todas las representaciones. El propio autor se refiere de esta forma a sus “estrenos” en un teatro convencional y en un local no destinado a la práctica teatral:

⁴³ José María Rodríguez Méndez, “5º aniversario de La Pipironda”, *Primer Acto*, 67, 1965, p. 48.

Es curioso comprobar cómo aquella piececilla sin pretensiones, representada muy modestamente, polarizaba desde el principio el interés del público. Recuerdo que cuando se representó por vez primera, en la digamos “salida oficial” de “La Pipironda”, en el Teatro Candilejas, en mayo de 1960, el público refinado rió, se interesó y aplaudió. Pero no hubo un gran entusiasmo [...] Pero unos días más tarde —“La Pipironda” fue a representar *La tabernera* en la cooperativa obrera de Nuestra señora del Port, denominada “Cultura, paz y armonía”. Yo asistí a aquella primera representación de la obra en su ambiente. Era sábado por la noche. La pequeña sala estaba llena de obreros y sus familias. Desde el principio de la representación me di cuenta de cómo las palabras caían sobre aquel público como en un pozo vacío sediento de agua. Las risas fueron sucediéndose en escala ascendente. Los comentarios en voz alta relampagueaban. En seguida aquel público captó en su dimensión las figuras de los “mandamás” del pueblo: el Alcalde, el Secretario, Don Guido y, sobre todo, la del Cura. La aparición final del cura —siempre interpretado por Ángel Carmona al “viejo estilo”— producía una explosión de júbilo y entusiasmo. Antes de salir el cura ya se oía por la sala la frase, que se transmitía de unos a otros como una consigna: —“Ahora sale el cura...” —“¿A qué sale ahora el cura?...” Y, efectivamente, salía el cura y su diálogo con la tabernera constituía una apoteosis, que terminaba con la ruptura de las tinajas. El público quedaba entusiasmado. Recuerdo que a mi lado tenía yo un viejecito andaluz, con una boina calada hasta los ojos, al que se le saltaban las lágrimas de risa, y me decía (sin imaginar que yo fuese el autor): “Está mu bien traío esto: sí señor”. De verdad que nunca me ha emocionado tanto la bondad del público.⁴⁴

Permítaseme antes de continuar con la relación de obras de Rodríguez Méndez estrenadas por La Pipironda, hacer un alto en el camino y complementar la última afirmación del dramaturgo madrileño sobre la emoción que le transmitía el público que asistía a aquellas representaciones, con una cita altamente emotiva de

⁴⁴ José María Rodríguez Méndez, “Mis estrenos en La Pipironda” en José María Rodríguez Méndez, *Teatro: La tabernera...*, *Op. cit.*, pp. 70-71.

Francisco Candel sobre lo que él mismo vio y sintió en una determinada representación. Se trata de *Navidad* de Gregorio Martínez Sierra, cuando el grupo aún se llamaba “Teatro Popular de Sala y Alcoba” en un local propiedad de unos “frailecillos” en el barrio barcelonés de Somorrostro:

El papel de la traperera en esta comedia corría a cargo de Isa Escartín, quien, en *La Estratosfera*, había hecho la tonta Felipa, haciéndoles llorar con su patético monólogo cuando la muerte del pobre ciego. En cuanto la vieron aparecer, recordando su anterior actuación, rompieron a aplaudir como locos. Aunque lo más bonito fue a la salida, cuando al verla desfilando por una de aquellas calles embarradas todo el mundo se apartó formando pasillo, rompiendo a aplaudir gentilmente, llenos de fervor y entusiasmo. Dudo que ninguna actriz profesional haya desfilado, a la salida de sus representaciones por un arco victorioso tan vivo y triunfal. Yo sentí en mi carne esa fuerte sacudida de emoción que, sin lugar a dudas, Isa también experimentó. Y es que lo más maravilloso de este nuevo público que Carmona ha descubierto es la espontánea sinceridad de sus sentimientos. Aplauden porque lo sienten, nada de por quedar bien.⁴⁵

Volvamos nuevamente a las piezas teatrales de Rodríguez Méndez: *La batalla del Verdún*⁴⁶, escrita en 1961, se estrena en 1965 (cuando se conmemora el Quinto Aniversario del grupo) en el Teatro Candilejas de Barcelona el día 16 de mayo en sesión matinal, consiguiendo un enorme éxito de público y crítica. Posteriormente, Antonio Chic realiza una versión para el espacio “El Teatro de Siempre” de Televisión Española que se emite el 18 de noviembre de 1974, y está

⁴⁵ Francisco Candel, “Teatro en los barrios”, *Primer Acto*, 16, 1960, p. 58.

⁴⁶ Publicada en Barcelona, Occitania Col. El sombrero de Dantón, 14, 1966 / Barcelona, Ayuntamiento de Barcelona, 2004 / Teatro *escogido*, I, Madrid, AAT, 2005, 271-332.

protagonizada, entre otros, por Montserrat Carrulla, Esperanza Alonso, Pepe Sancho, Jordi Serrat y Carlos Lucena.

La obra es el resultado de una observación real de los personajes de carne y hueso que inspiraron sus personajes teatrales”⁴⁷. Refleja fielmente la situación social de la España de finales de los 50 y la década siguiente, cuando un gran número de familias del mediodía español se ven obligadas a echarse el “hilo al hombro” y buscar el pan fuera de nuestras fronteras o en los grandes núcleos urbanos de Madrid, Bilbao o Barcelona. En esta última ciudad, un suburbio periférico, el Verdún, da buena cuenta de esta situación. Así se expresa el autor en la “aclaración” previa que precede a la obra sobre lo que significó para él este barrio:

En este barrio singular, encaramado frente al mar, cuya alegría se manifiesta no sólo en el talante de sus pobladores, sino en cierta dinámica constructiva que va desde la improvisada barraca al bloque de casas construidos por “empresas sociales” (alguna tan “social” que después de coger los cuartos de los postulantes a inquilinos-propietarios, se ha esfumado y “si te he visto no me acuerdo”), en este barrio de gentes cetrinas, que manejan con enorme soltura el pico, la pala, el “mortero” y el volante de la furgoneta, sitúo la acción de mi “sainete suburbial en tres estampas” [...] Un servidor se ha pasado muchas veces —en invierno, verano, primavera y otoño— zascandileando por ese Verdún y “alternando” con sus pobladores [...] Sus habitantes son de una gran honorabilidad, a pesar de su aspecto de dinamiteros, y muchas veces me han “convidado” y contado sus alegrías y sus penas. Tengo, pues, del Verdún un sano y hermoso recuerdo. Y, aunque lo tengo al alcance de la mano, ahora me parece lejano. Pero su estampa de trabajo, virilidad y esperanza, se me coló muy dentro y eso fue el escribir el sainete. Sainete que permaneció en el cajón —el cajón de los

⁴⁷ José Monleón, “Teatro popular: la respuesta de Rodríguez Méndez” en José María Rodríguez Méndez, *Teatro: La tabernera...*, *Op. cit.*, p.46.

desahuciados— hasta que los muchachos de “La Pipironda”, ese extraordinario grupo de cómicos valientes que “alternan” también con las gentes de estos barrios, se les ocurrió montarlo y estrenarlo.⁴⁸

*El “ghetto” o la irresistible ascensión de Manuel Contreras*⁴⁹ fue redactada en 1964 y estrenada el 15 de diciembre de 1966 en el Instituto Francés de Barcelona. Constituye una sátira contra la forma ilícita de “medrar” de un estereotipo de individuos que aparecen en los años sesenta en España que supieron aprovecharse del desarrollo que experimenta el país. Con esta obra realizó el grupo teatral su última salida, actuando ese mismo mes en el Hogar “Ñia Nesto” de la Mangoria (barriada barcelonesa). Cabe destacar que como principales intérpretes actuaron Ángel Carmona (que también dirigió el montaje), su mujer María Luisa Pérez, y el propio autor, el cual extrajo la siguiente conclusión de su actuación:

Yo interpreté el papel del chulo de barrio en la obra. Un don Juan de vía estrecha que seduce a la mujer del “jurado de empresa” con baratijas femeninas. El público aquel, obrero en su integridad, colaboró con nosotros de una manera fulminante. No se le escapó nada y aun entrevió más de lo que había en la obra. Cada una de mis frases fue subrayada con una gran carcajada y corrí el peligro, en aquella ocasión, de crearme buen actor.⁵⁰

⁴⁸ José María Rodríguez Méndez, “Alaración” en *La batalla del Verdún*, Barcelona, Occitania Col. El sombrero de Dantón, 14, 1966, pp. 9-10.

⁴⁹ Obra inédita que reproducimos íntegramente en el apartado VII.1.4 de esta Tesis.

⁵⁰ José María Rodríguez Méndez, “Mis estrenos en La Pipironda” en José María Rodríguez Méndez, *Teatro: La tabernera...*, *Op. cit.*, p. 72.

No podemos olvidar tampoco que durante estos años La Pipironda representa una serie de obritas cortas escritas y adaptadas por Rodríguez Méndez:

Prólogo a Fuenteovejuna, espectáculo que se estrenó en 1961 en el patio del colegio Lasalle de Mataró. Esta adaptación de la famosa comedia de Lope de Vega está compuesta por un prólogo de Rodríguez Méndez, varias escenas culminantes de la obra, diversos poemas de Quevedo, Alberti, Pérez de Ayala, etc., y canciones populares. Se convierte, después del *Auto de la Donosa Tabernera* o *La Tabernera y las Tinajas*, en la segunda pieza más representada por el grupo. También intervino Rodríguez Méndez como actor.

Historia de forzados, es un pequeño “sketch” que se representó desde 1963 con el propio Rodríguez Méndez entre sus intérpretes y que está basado en un hecho real sucedido en una fábrica.

De esta forma calificaba el autor su trabajo actoral en la pieza:

Yo interpretaba al gerente sin escrúpulos. Y yo he sido siempre —y bien que me duele— un actor no ya malo sino peor; pero me crecí, me crecía porque el público —~~me~~ ayudaba”. A medida que mi diálogo con el ordenanza (que era Carmona) progresaba y el público intuía lo que iba a suceder, es decir, la proposición del soborno, llegaban hasta mí sus comentarios: “Este tío es un cerdo”, “Ya verás tú...”, “El pobre hombre ese va a picar”; todo ello hacía que me identificara plenamente con el personaje y lo viviera. Hasta me sentía abochornado cuando estallaban los aplausos ante la negativa del ordenanza y sentía yo el asco del público sobre mí. Aquel público de las barriadas era de una percepción delicadísima.⁵¹

⁵¹ José María Rodríguez Méndez, “Mis estrenos en La Pipironda” en José María Rodríguez Méndez, *Teatro: La tabernera...*, *Op. cit.*, p. 72

Para Rodríguez Méndez su labor en La Pipironda fue una magnífica experiencia y allí desarrolló una forma de hacer teatro muy especial acorde con su personalidad. Fueron años de numerosas representaciones en pequeños locales de barrios marginales, con un público obrero con ganas de olvidar sus problemas y pasar un rato agradable, riendo y disfrutando. Nuestro autor, gran admirador de anteriores colectivos teatrales que llevaron el teatro al pueblo (como fueron los casos del grupo dirigido por García Lorca “La Barraca”, las “Misiones Pedagógicas” de Alejandro Casona o el “Teatro volante” de Rafael Alberti. Experiencias, todas ellas, llevadas a cabo durante la II República) pensó siempre en el público que asistía a los espectáculos y quiso dar lo mejor de sí mismo —ya fuera como autor, director e incluso como actor—, para premiar a trabajadores, obreros, amas de casa... En definitiva, el que para él es el pueblo con mayúsculas, que asistía, muchos de ellos por primera vez, al teatro.

Para concluir este apartado, valgan dos de las muchas citas que podríamos extraer de Rodríguez Méndez hacia el público que asiste a los montajes de La Pipironda, llenas de ternura, emoción, cariño y agradecimiento. En la primera, establece las diferencias entre el público que asiste a los montajes de La Pipironda y el público que durante estos años acude a los estrenos “profesionales”, y representados por compañías de prestigio (que estudiaremos en el siguiente apartado). La segunda cita nos da una clara idea del público que asiste a los espectáculos de La Pipironda, en este caso a propósito de la puesta en escena de la adaptación de *Fuenteovejuna* en 1694 en Las Arenas, una barriada de Tarrasa:

El público de mis estrenos, digamos profesionales, es decir, el público del teatro Candilejas o Guimerá de Barcelona, o el del Cómico de Madrid, o el de los grupos minoritarios de “Palestra” o “Bambalinas” era el público habitual de teatro, burgués o no burgués, pero resabiado, que ya no se emocionaba por nada o se emocionaba por poco [...] el público que ha controlado, dirigido —en la parte que lo poderes públicos se lo permiten— los derroteros de un teatro, el único teatro que hasta ahora ha sido viable en España ¡En cambio el público de “El Pipironda” era tan distinto! Acogían las obras —obrillas llenas de sencillez y de intención, sin aditamento retórico excesivo— con una gran sorpresa, las escuchaban con arrobos, las entendía a la perfección [...] Y lo mejor de todo era el aire festivo en que aquel público obrero envolvía la representación. Y su tremenda, generosa entrega. No regateaba nada, no se ofendía por nada y buscaba el lado bueno de todo [...] era un público que “colaboraba”, que se sentía unido al espectáculo y que lo abandonaba con pena.⁵²

Otro recuerdo que tengo muy presente es cuando representamos la adaptación de *Fuenteovejuna* en el barrio de Las Arenas de Tarrasa, al aire libre, en un tenderete horrendo, con una sábana pintada. Era una tarde de mayo, a las cuatro, y cerca de un millar de obreros se tostaban al sol para escucharnos. Yo hacía un pequeño papel, el de guardaespaldas del Comendador, el que torturaba a los campesinos. Iba vestido de guarda-jurado, con un cinturón de mi época militar y una escopeta de caza. El público me insultaba. Cuando mataban al Comendador (que nosotros poníamos como “el señorito” del pueblo) aplaudían a rabiar. Aquella fue una representación de lo más feliz que conozco. Pero aquellos obreros, muchos de ellos muy jóvenes, tenían una idea tal de la “ficción”, sabían tan perfectamente lo que era aquello, que luego venían a vernos y a charlar con nosotros de la obra. A mí me pedían que les enseñara la escopeta y, después de haberme insultado en la representación por ser el “mallo”, charlaban conmigo en plan compadre. Eran los obreros de Las Arenas, la barriada que dos años antes había barrido las aguas produciendo innumerables víctimas.

⁵² Ídem, p. 70.

Gente llena de ganas de vivir y divertirse a toda costa. Muchos de ellos, la mayoría, no habían ido nunca al teatro y ahora se encontraban tan familiarizados con él.⁵³

I.5.2. Obras estrenadas por otras compañías desde 1959 hasta 1966

Además de sus estrenos con La Pipironda, en una labor teatral que va siendo cada día más reconocida, nuestro autor estrena una serie de obras durante estos años (1959-1966) con compañías profesionales o grupos teatrales de primer orden. Analizaremos estos estrenos intercalando pasajes significativos de la trayectoria vital del autor:

El milagro del pan y de los peces, escrita en 1953, se estrena el día 23 de mayo de 1960 en el Teatro Candilejas de Barcelona por el grupo Palestra de Arte Dramático, en programa doble junto con *La tabernera y las tinajas*, representada por La Pipironda. *El milagro del pan y de los peces* fue más aplaudida que esta última.

Entre las intérpretes, figura una de las actrices favoritas de Rodríguez Méndez y que más adelante protagonizaría *Teresa de Ávila*: María Paz Ballesteros.

Debido al éxito de las dos anteriores obras, el empresario del Teatro Candilejas, Ramiro Bascompte, le pide una obra larga y con tirón comercial, ante lo cual, echando mano a sus recuerdos cuando en Madrid preparaba oposiciones, escribe *Los inocentes de la Moncloa*, que sin mucha dilación —¡qué tiempos aquellos! diría ahora el bueno de Rodríguez Méndez— se estrena en el Teatro Candilejas de la Ciudad Condal el 24 de febrero de 1961 por la Compañía de Artistas

⁵³ Ídem, p. 71.

de Barcelona y dirigida por el propio Bascompte. Registra un enorme éxito que hace que la obra se mantenga en cartel durante seis meses.

Es su primer gran éxito, el nombre de Rodríguez Méndez suena ya dentro de un grupo de autores españoles que valiéndose principalmente de lenguajes estéticos cercanos al Realismo comienzan su andadura teatral.

Concédaseme hacer una pequeña síntesis de los principales estrenos que tienen lugar durante esos años, todos ellos muy significativos para la historia del teatro español, ya que inauguran el paradigma del realismo social en la España de posguerra:

En el año 1957 se estrena *El grillo*, de Carlos Muñiz, en el Teatro María Guerrero dirigida por Modesto Higuera al frente del Teatro Nacional de Cámara y Ensayo.

En 1959 se estrena *El teatrillo de don Ramón* de José Martín Recuerda en el Teatro Español, con dirección de José Tamayo. También se estrena en Barcelona la primera obra de Rodríguez Méndez, *Vagones de madera*.

En 1960, Ricardo Rodríguez Buded estrena *La madriguera* en el Teatro María Guerrero y dirigida por Modesto Higuera. Ese mismo año, “Dido, Pequeño Teatro” bajo la dirección de José María de Quinto estrena *Un hombre duerme*, de Rodríguez Buded en el Teatro Goya.

El año 1961, supone el ya consabido estreno de *Los inocentes de la Moncloa* de Rodríguez Méndez, y de *El tintero* de Carlos Muñiz, estrenada por el “Grupo de Teatro Realista” con dirección de Julio Diamante, en el Teatro Recoletos. También

se estrena, *Cerca de las estrellas*, de Ricardo López Aranda, en el Teatro María Guerrero, con dirección de José Luis Alonso⁵⁴.

El estreno definitivo que consagra a este grupo de autores se produce el 8 de marzo de 1962 con la obra de Lauro Olmo, *La camisa*⁵⁵, representada por “*Đido Pequeño Teatro*” con dirección de Alberto González Vergel, en el Teatro Goya⁵⁶. La obra, calificada por Ángel Berenguer como “*elásico coetáneo*”⁵⁷, aborda el tema de la emigración española en el marco de la lucha del ser humano por conservar su dignidad aun en situaciones extremas. Utiliza su autor un lenguaje realista que

⁵⁴ “El caluroso éxito de la crítica y público de un exponente del realismo social que había logrado triunfar en este importante foro del Teatro Nacional de mano de una de las jóvenes promesas de la dirección supuso un claro testimonio del grado de identificación que este realismo social y costumbrista había logrado entre la sociedad española de aquellos años” (Óscar Cornago Bernal, *Discurso teórico y puesta en escena en los años sesenta: la encrucijada de los —realismos—*, Madrid, CSIC, 2000, p. 281)

⁵⁵ Escrita en 1960, es galardonada con diversos premios: el Premio Valle-Inclán en 1961; *Larra y Nacional de Teatro* en 1962 y *Álvarez Quintero* en 1963. Aparece por primera vez publicada en la revista *Primer Acto*, 32, 1962, pp. 14-37.

⁵⁶ En un principio, la obra fue totalmente prohibida por la censura, si bien el Premio Valle-Inclán consistía en la representación de la pieza ganadora en un teatro de cámara en sesión única. Tras varios meses de incansable lucha por parte de Josefina Sánchez Pedreño (directora de “*Đido, Pequeño Teatro*”), se autoriza el estreno bajo los anteriores condicionantes. El éxito posterior, se debió a la indudable calidad artística de *La Camisa*, aunque tuvo que hacer frente nuevamente a los cortes impuestos por la censura.

La camisa fue prohibida por la Sección de Teatro del 29 de mayo de 1961, tras haber sido enjuiciada por dos censores, a pesar de que sólo uno de ellos optó por la prohibición. El 22 de junio de aquel mismo año, Josefina Sánchez Pedreño, directora del grupo “*Đido*”, que proyectaba representar la obra, presentó un recurso solicitando la revisión de ese dictamen. En enero de 1962, la directora de “*Đido*” volvió a solicitar la autorización para representarla en el teatro Goya de Madrid. Según se indica en una nota conservada en el expediente, en esta ocasión la obra se presentó directamente al Director General, y fue éste quien la autorizó para representaciones de cámara. Dos meses después, el 14 de marzo de 1962, a petición de la compañía de Conrado Blanco, se autorizó para mayores de 18 años, con cortes en seis de sus páginas (21 y 22 de Acto II, y 7, 13, 15 y 32 de Acto III) a reserva de visado del ensayo general, sin posibilidad de radiación, y con limitación de ruta a Madrid y Barcelona. El resto de las ocasiones en que fue presentada, que fueron bastante numerosas, se autorizó con las mismas condiciones. (Berta Muñoz Cáliz, *Expedientes de la censura teatral franquista*, vol. I, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2006, p. 235)

⁵⁷ Ángel Berenguer, “*El realismo social en los años formativos de Lauro Olmo*”, en “*Introducción*” a Lauro Olmo, *La camisa; El cuarto poder*, Madrid, Cátedra, 1984, p. 53.

profundiza hasta las bases del Naturalismo tradicional para mostrar sobre las tablas el suburbio madrileño que tan bien conocía el dramaturgo gallego afincado en Madrid desde los ocho años. Una estética con claras reminiscencias sainetescas que alberga importantes momentos poético-dramáticos, y que trata de reproducir el lenguaje de la calle o más concretamente ~~dar~~ la impresión de que los personajes dialogan como en el teatro diario. Y, naturalmente, para lograr esto no hay más remedio que utilizar las palabras vivas, las que brotan de los labios de nuestra época”⁵⁸. Al igual que en numerosas piezas de Rodríguez Méndez, palabrotas, términos apocopados y giros populares dotan a la obra de una singular frescura y realismo. Para Ángel Berenguer, ~~Lauro~~ Lauro Olmo, a nuestro entender, pretende (y consigue) mantener las fórmulas generales de la tradición sainetesca en la concepción de los personajes, ayudado por la ambientación y el lenguaje de resonancias populares evidentes”⁵⁹.

En síntesis, siguiendo el testimonio inmediato de José Monleón:

La camisa, a veintidós años de nuestra guerra, escrita por un hombre de treinta y tantos, quizá sea el título clave que vigoriza y consolida los esfuerzos que una serie de jóvenes autores españoles vienen haciendo desde un tiempo a esta parte⁶⁰.

En este importante artículo, el crítico analiza el cambio que en esos momentos está experimentando el teatro español y lanza a la luz el término ~~realista~~ “realista” aplicado a una generación de autores integrada en principio por Rodríguez Buded,

⁵⁸ Lauro Olmo, —Algnas puntualizaciones sobre *La camisa*”, en Lauro Olmo, *Teatro: La camisa. El cuerpo. El cuarto poder*, Madrid, Taurus, 1970, pp.78-79.

⁵⁹ Ángel Berenguer, ~~El~~ “El realismo social en los años formativos de Lauro Olmo”, *Op. cit.*, p. 57.

⁶⁰ José Monleón, ~~Nuestra~~ “Nuestra generación realista”, *Primer Acto*, 32, 1962, p. 1.

Lauro Olmo, Carlos Muñiz y Rodríguez Méndez, cuyo teatro comparte una serie de rasgos comunes basados fundamentalmente en el reflejo crítico de la realidad existente y una discusión crítica y comprometida de la historia de España.

A propósito del estreno de esta obra, Carlos Muñiz escribe un artículo-manifiesto⁶¹ en el que incluye a Lauro Olmo dentro de una generación continuadora de la estética realista iniciada por Buero Vallejo:

Todo un grupo de dramaturgos llegados al teatro después que él hemos tomado ese camino áspero (Alfonso Sastre es otro nombre clave de esta nueva era combativa) de la acusación, de la reconsideración de muchos problemas y circunstancias de la vida española que no nos gustan por lo que tienen de injustos. Alfonso Paso —en dos o tres de sus obras—, Rodríguez Buded, Rodríguez Méndez, yo mismo, somos algunos de los que seguimos ese camino abierto por Buero. Todos pretendemos reflejar aquella parte más entrañable de nuestra sociedad, la que vive en orfandad absoluta, olvidada, una existencia sórdida y penosa. Sí, José María, no frunzas el ceño; tus *Inocentes de la Moncloa*, tus estudiantes, tus muchachitas, pertenecen a esa España oscura y desavenida [...] Hay que incluir a un nuevo dramaturgo, muy reciente; el autor de *La camisa*, Lauro Olmo. Antes del estreno era un poeta y un novelista. Después del estreno es un dramaturgo de nuestra generación, la de los que por los años de la guerra andábamos pegando patadas a los botes y a los desangelados poliedros de metralla.

Este mismo año de 1962, sube a las tablas en el Teatro ARA de Málaga, *La historia de los Tarantos*, de Alfredo Mañas, dirigida por Salvador Salazar.

En el año 1963 se estrena *Las salvajes en Puente San Gil*, de Martín Recuerda en el Teatro Eslava, dirigida por Luis Escobar, un drama social donde estalla el

⁶¹ Carlos Muñiz, “Lauro Olmo, un autor de mi generación”, *Primer Acto*, 32, 1962, pp. 6-8.

conflicto entre dos sectores de mentalidad completamente opuestos. Antonio Gala presenta *Los verdes campos del Edén* en el Teatro María Guerrero, de la mano de José Luis Alonso.

Dicho esto, prosigamos con el análisis biográfico de Rodríguez Méndez:

A pesar del éxito que supone *Los inocentes de la Moncloa*, tiene que continuar trabajando para la editorial Espasa-Calpe y para *El Noticiero Universal*, donde es el encargado de la crítica televisiva y teatral.

En el año 1962 escribe *Villa y corte* (también titulada *El alma dormida*), una obra inédita que sin embargo se estrena con el título de *La trampa* en el año 1965 en el Teatro de la Capilla Francesa de Barcelona bajo la dirección de José Ariza. La obra presenta la historia de unas chicas de provincias llegadas a Madrid, que tienen que prostituirse para poder sobrevivir. La versión representada, que difiere notablemente de la original, fue reelaborada con el propósito de posibilitar su estreno evadiendo la censura (otra vez nos encontramos con la disyuntiva del *posibilismo* y del *imposibilismo*) e incluir la obra dentro del circuito del teatro comercial. En estos términos se expresa el autor:

Es una obra que está rehecha, se llama *El alma dormida*. Se estrena por gentes semiprofesionales. Es aquella de –Recuerde el alma dormida / avive el seso y despierte / contemplando / cómo se pasa la vida, / cómo se viene la muerte / tan callando, / cuán presto se va el placer /...” [*I Copla de Jorge Manrique por la muerte de su padre*] A mí me gusta. Es una comedia escrita para ganar dinero.⁶²

⁶² Entrevista concedida por José María Rodríguez Méndez al presente investigador el 25-1-2004.

El espectáculo es acogido de manera negativa por el público y la crítica⁶³ (previamente la censura ya había sesgado notablemente el texto) y la obra no encuentra el camino del teatro comercial.

Viaja a Madrid y se reúne con otros autores teatrales como Carlos Muñiz, Alfonso Sastre, Martín Recuerda, etc. Su estancia en la capital es corta, tres meses, y no consigue que cuajen los proyectos para estrenar *Vagones de madera* y *Los inocentes de la Moncloa*. La censura impidió que la primera se estrenase en el Teatro de la Comedia por el Teatro de Cámara “Pígmalión”, que solicitó la guía de censura en abril y septiembre de ese año. En ambos casos la obra fue prohibida. Aprovechando su paso por Madrid, Rodríguez Méndez presenta la obra al Premio Lope de Vega de Teatro, certamen que en esta edición queda desierto por la supuesta baja calidad de los dramas presentados.

En cuanto a *Los inocentes de la Moncloa*, se establece un acuerdo para que la obra sea representada en el Teatro María Guerrero de Madrid, pero al final José Luis Alonso no lleva a cabo su promesa. En cambio, el día 28 de mayo de 1962 la escuela “Ágora” del Teatro Forum Javier Dartis realizó en la Cámara de Comercio una lectura pública dramatizada⁶⁴, tras la cual Arcadio Baquero hizo una crítica de la obra y se inició un coloquio moderado por Anastasio García Reche.

Con estas tristes palabras narra José Martín Recuerda cómo se truncaron, ya desde el principio, las ilusiones y las esperanzas de aquellos jóvenes autores:

⁶³ Cf. la crítica de Ricardo Salvat, *Primer Acto*, 65, 1965, p. 50.

⁶⁴ Intervinieron en la lectura: José María Río, Isabel Pérez, Juan F. Collantes, Rafael Taibo, Josefina Culebras, Eugenio Vidal, Amparo Ruiz y Joaquín Navarro. Dirigió Rafael Taibo.

Un día, de los años sesenta de nuestro siglo, llegó un grupo de jóvenes a las estaciones madrileñas de Atocha y del Norte, con maletas como las de los soldados de pueblo. Maletas casi vacías de ropa, pero llenas de cuartillas escritas y de ilusiones para lanzarse a la conquista de Madrid con el vigor y la esperanza que la juventud da, pero también para repetir la vieja historia literaria de siempre: la historia de las humillaciones, de las esperas, de las desesperas y del hambre [...] Pronto, casi desechos, descorazonados, desesperados, la mayoría tuvo que emigrar para distintos lugares de España o del extranjero.⁶⁵

Rodríguez Méndez vuelve a Barcelona y un nuevo éxito parece llamar a su puerta cuando la importante Compañía de Dora Santacreu y Carlos Lucena decide montar en el Teatro Guimerá *El círculo de tiza de Cartagena*⁶⁶, una obra escrita en 1960 para La Pipironda, que no llega a representar este colectivo teatral. Se estrena el 1 de febrero de 1963 y la crítica la acoge de forma negativa, lo que propicia su retirada de cartel tan sólo veinte días después.

El título de la obra está basado en la obra *El círculo de tiza caucásico* del dramaturgo alemán Bertolt Brecht que a su vez se inspira en la legendaria leyenda china que el dramaturgo Li Hsing-Tao escribiera a finales del siglo XIII o comienzos del XIV. Rodríguez Méndez, por tanto, españoliza la alegoría del círculo de tiza que trasladó al teatro occidental Brecht.

La acción dramática de esta tragicomedia hay que situarla en la insurrección cantonalista que se produjo en Cartagena en 1873 durante la I República (al igual que

⁶⁵ José Martín Recuerda, "Notas para un nuevo teatro español" en Manuel Alvar (ed.), *El teatro y su crítica. Reunión de Málaga de 1973*, Málaga, Instituto de Cultura de la Diputación provincial de Málaga, 1975, p. 321.

⁶⁶ Publicada en Barcelona, Occitania Col. El sombrero de Dantón, 1, 1964 y *Primer Acto*, 64, 1965, 38-42 (escenas finales)

Cartagena, diversas ciudades españolas del sureste pretendieron constituir una federación de cantones autónomos). Es, por tanto, la primera obra de Rodríguez Méndez donde aborda un episodio de la Historia de España y ya deja traslucir que no lo hará desde un punto de vista académico, sino que sus protagonistas serán personajes del pueblo que vivieron en sus carnes algunos ridículos, pero a la vez trágicos acontecimientos, como el que es aquí tratado.

Del mismo modo, son muy significativos los versos de Antonio Machado que figuran al inicio de la obra y que constituyen por sí solos una verdadera declaración de intenciones sobre el propósito de la misma:

—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”

Volvemos al año 1963 y observamos que cada vez son más las gentes del teatro que se acercan a la escuela de Arte Dramático —Adriá Gual”⁶⁷, para escuchar a

⁶⁷ La —Escola d’Art Dramàtic Adrià Gual” (EADAG) fue fundada en Barcelona en 1961 por Ricardo Salvat, María Aurelia Company y Joan Brossa, entre otros. Constituyó, sin duda, un referente para la época en cuanto a ser la primera escuela de teatro que además de ofrecer una formación de actores y directores de primer orden, estrenaba montajes teatrales, impartía cursos, conferencias, etc. Desde su fundación Rodríguez Méndez mantendrá una estrecha relación con esta institución de teatro independiente.

Rodríguez Méndez en las charlas y coloquios que allí imparte. Del mismo modo el autor es demandado para asistir a actos como la inauguración del Aula Teatral del S.E.U., donde el día 29 de enero pronuncia la lección de apertura sobre el tema “el autor”.

También, en este año de 1963, su producción dramática aumenta con tres nuevas piezas: *El vano ayer*, obra que permanece aún inédita, pero que será estrenada en 1966, bajo la dirección del propio autor; *La puerta de las tinieblas* supone una reelaboración de su primera obra, *El milagro del pan y de los peces*, escrita diez años antes; por último escribe *Defensa atómica*⁶⁸ una obrita corta que La Pipironda incorpora a su espectáculo. Al igual que la anterior está protagonizada únicamente por mujeres y aborda cuestiones del ámbito social de las clases más desfavorecidas.

En 1964 consigue estrenar su primera obra en Madrid, se trata de *Los inocentes de la Moncloa*, representada por la compañía de Jorge Vico y dirigida por Eugenio García Toledano en el Teatro Cómico. Su primera representación tiene lugar el 28 de enero. Los elogios de una parte de la crítica propiciaron la concesión del Premio Larra de la crítica madrileña. Constituyó este premio el primer reconocimiento que recibe Rodríguez Méndez por su producción artística.

En el mismo año también se estrena, el día 31 de mayo, en el Teatro de la Capilla Francesa de Barcelona, *La vendimia de Francia*⁶⁹ (escrita en 1961) por el grupo “Bambalinas” y dirigida por Pablo Zabalbeascoa, el cual, paradójicamente

⁶⁸ Obra inédita, de la cual disponemos de un ejemplar mecanografiado.

⁶⁹ Barcelona, Biblioteca teatral *Yorick*, 2, 1965 y *Teatro escogido*, I, Madrid, AAT, 2005, 205-260

había actuado cinco años antes en *Vagones de madera* interpretando a “Estrella”⁷⁰. El montaje consigue un sonado éxito que logra acallar, en parte, las críticas de su anterior estreno (*El círculo de tiza de Cartagena*). Es un drama en tres actos que cuenta la historia de dos matrimonios españoles, que como tantos otros, llegan al sur de Francia para trabajar temporalmente en la vendimia. En las tierras del Rosellón el autor recrea un drama pasional teñido de tintes políticos, donde los personajes, que acuden allí en busca de “párné” para garantizar su futuro inmediato, se encuentran con su pasado. González, uno de los protagonistas, estuvo asilado tras la Guerra Civil en el campo de refugiados de Argelés vigilado por los senegaleses del ejército francés. Allí en Francia se quedó un compañero, el Márquez, que había sido al parecer el gran amor de su esposa Candelas. Ambos saldrán la cuenta de celos que les enfrenta y la mujer se verá obligada a elegir entre los dos.

Su producción dramática sigue aumentando y este año de 1964 escribe cuatro obras, de las cuales, por el momento sólo una se ha estrenado —*El “ghetto” o la irresistible ascensión de Manuel Contreras* fue estrenada por el grupo La Pipironda en 1966— y ninguna de ellas ha sido publicada. *En las esquinas, banderas*⁷¹ supone un acercamiento al inicio de la Guerra Civil desde el punto de vista de unas prostitutas que viven en un pueblo salmantino. La acción transcurre íntegramente en la casa de éstas bajo una atmósfera de opresión, hipocresía, ideales políticos y lucha por sobrevivir. La obra finaliza con el fusilamiento de dos de estas mujeres por parte de los llamados requetés. Significativamente, este desgarrador desenlace será el elegido por el autor para concluir algunas de sus piezas fundamentales de la siguiente etapa

⁷⁰ Para más información sobre la puesta en escena de esta obra, Cf., Pablo Zabalbeascoa, —El torno al estreno de *La vendimia de Francia*. Cometarios de dirección”, *Yorick*, 2, 1965, 10.

⁷¹ Obra inédita que reproducimos íntegramente en apartado VII.1.3 de la presente Tesis Doctoral.

(Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga; Los quinquis de Madrid; Flor de Otoño).

María Sklodowska, o la aventura del radium supone la irrupción del autor dentro de un nuevo género literario puesto que se trata de un libreto para ópera moderna. La pieza es un homenaje a Marie Curie (cuyo nombre de soltera es el que da título a la pieza), física francesa, aunque de origen polaco, dos veces premiada con el Premio Nobel que describió el radio y determinó sus propiedades.

Las estructuras es una obra que nos muestra una faceta del desarrollo socioeconómico que experimenta España en los años sesenta, la construcción indiscriminada de bloques de viviendas en las grandes ciudades que da trabajo a numerosos muchachos llegados de los pueblos que comienzan a especializarse en las diferentes tareas de ~~la~~ obra”.

Todos estos altibajos que padece el autor, que ya ha conseguido estrenar con éxito en Madrid pero que sigue siendo despechado por empresarios y editores, le harán tomar una decisión crucial en su camino como dramaturgo y sentar las bases de su posterior teatro.

I.6. LA DECEPCIÓN (1965-1975)

A partir de 1965, coincidiendo con los últimos años de andadura del grupo teatral La Pipironda, Rodríguez Méndez escribe buena parte de sus mejores obras, quizá, como manifiesta el propio autor, por desentenderse totalmente de cualquier condicionamiento exterior como la censura, la cuestión empresarial, las modas o la

recompensa económica. Crea una *estrategia escénica* que responde a una agresión de un ENTORNO que le es especialmente hostil. O dicho de otro modo, este desequilibrio propiciado por las diversas agresiones que le infringe el ENTORNO creará en el YO individual del creador una tensión ante la que se verá obligado a reaccionar a través de su propia *estrategia*:

En lo que menos pienso cuando escribo algunas de mis ~~respuestas~~” es en su posible estreno. Ni pienso en director alguno, ni en actor o actriz alguna, ni en escenario determinado, ni me importa censura o traba alguna. Me importa el contenido ético de mi respuesta y el grado de ~~historicidad~~” que puedo conseguir al tratar una situación actual [...] También creo que puede servir (el teatro) para, a través de él establecer una cierta radiografía de la sociedad en que me ha tocado la gracia de vivir.⁷²

E incluso más explícito:

Convencido de las dificultades que me rodeaban por todas partes y resignado ya a dedicar mi vida a las letras, me impuse la dura tarea de seguir escribiendo contra viento y marea y frente a todas las prohibiciones y dificultades. Escribí en mis particulares catacumbas varias obras de teatro y las escribí con total libertad. Decidí, primero, no preocuparme en absoluto de la censura. Dos, desentenderme totalmente de la cuestión empresarial. Tres, no hacer ni el más mínimo caso de tendencias, modas... Cuatro, desengañarme por entero de la idea descabellada de que el teatro iba a solucionar mi problema económico.

⁷² José María Rodríguez Méndez, ~~h~~ poco que yo puedo decir” en José María Rodríguez Méndez, *Teatro: La tabernera...*, *Op. cit.*, pp. 16-17.

En ese estado de ánimo creo que escribí las mejores obras de teatro que ha producido mi humilde pluma, y que son: *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga*, *Flor de Otoño*, *Historia de unos cuantos*, *La mano negra*.⁷³

Del mismo modo, son años de angustia y desesperación entre los miembros de la tendencia reformista del desarrollo, autores teatrales a los cuales la Administración, de forma consciente, aparta y aleja de los escenarios:

Los años 1969 al 12 de febrero de 1975 no tienen nombre para el teatro español: se recurre oficialmente a la llamada “Ley del silencio”. Consiste en que, en la mayoría de los casos, la Administración española retiene las obras y el autor tiene que esperar y sufrir la tortura de una guerra de nervios [...] el teatro, como tribuna pública que es, llega más directamente a una colectividad, más que cualquier otro género literario, no interesa a los políticos de estos años (sabemos que no interesó nunca a los políticos, y en especial, desde el año 1939; pero nunca se había esgrimido tanta máscara demagógica por los chupatintas y burócratas aferrados al Poder) [...] A la falta de firmeza y seguridad de unos organismos oficiales, se une una crítica comprometida e inculta que bien sabe que tiene que defender lo evasivo, lo que no roce el menor problema crítico-realista español, de tal manera que, esta crítica comprometida con el sistema, viene a ser un poderoso detrimento para el teatro español.⁷⁴

Rodríguez Méndez sostiene una opinión semejante a la de su compañero⁷⁵: el autor manifiesta que para acabar con el teatro realista, que tanto daño podía hacer al

⁷³ Documento biográfico inédito del autor. Recogido en Gonzalo Jiménez Sánchez, *El problema de España: Rodríguez Méndez...*, *Op. cit.*, p. 38

⁷⁴ José Martín Recuerda, *La tragedia de España en la obra dramática de José María Rodríguez Méndez (desde la Restauración hasta la dictadura de Franco)*, Salamanca, Cátedra Juan del Enzina, 1979, pp. 36-37.

⁷⁵ Cf. diversas obras y artículos donde el autor expone su opinión al respecto. Entre ellas destacamos: *La incultura teatral en España*, Barcelona, Laia, 1974. y “La tradición burguesa frente al realismo”, *Primer Acto*, 102, 1968, pp. 30-31.

sistema y a las clases sociales más favorecidas, la burguesía española amparada por la Administración y los críticos teatrales, llevó a cabo un “dispositivo estratégico” consistente en potenciar las nuevas corrientes teatrales procedentes de Europa, centradas en problemas de expresión formal y métodos actorales. Con ello, la burguesía introducía un teatro vanguardista, salvándose, al tiempo, de la crítica realista y ganándose, o tal vez engañando, a la juventud del país.

En palabras del propio dramaturgo:

Los conservadores comprendieron muy pronto que, frente a los productos de los autores realistas, había que oponer un dispositivo especial. Ni Mihura, ni Paso, ni Calvo Sotelo, ni Pemán podían ofrecer en el terreno literario un fuerza contraria a la de dichos autores [los de la tendencia reformista del desarrollo], pues los citados, incluso para la misma burguesía, habían perdido fuerza y capacidad creativas. Había que trasladar la batalla a otros terrenos. Y, por medio de lo que Sastre denominó “subcomisarios de la cultura”, se dio muy pronto con el eficaz enemigo: el vanguardismo, el absurdismo, el movimiento tecnológico. Con ello se ganaban dos bazas: por una parte, la burguesía, a través de sus ejércitos jóvenes y snobistas, introducía un teatro futurista y nuevo, acomodado al clisé europeo y mundial, por otra parte la juventud podía hacer su revolución sin que se rezasen los sagrados principios éticos; y al fin, mientras la juventud se distraía con semejantes experiencias, podían vivir anchurosamente en los escenarios españoles los Paso, los Mihura, los Alonso Millán y los banqueros-dramaturgos. [...] De ahí vino el feroz y último ataque, ataque mortal, que ha terminado prácticamente con lo que Monleón defendió como generación realista, de ahí vino la injusta y desgraciada acusación de arteriosclerosis de la generación realista, de ahí vino la aparición de unos cuantos críticos jóvenes que quizá más tarde hayan terminado por darse cuenta del juego sucio en el que se han visto envueltos, por pertenecer a la burguesía...⁷⁶

⁷⁶ José María Rodríguez Méndez —“La tradición burguesa frente al realismo”, *Primer Acto*, 102, 1968, p. 31.

Del mismo modo, el régimen de Franco utiliza la censura de acuerdo con unos determinados intereses en función de la propia evolución de la cultura y la sociedad españolas. Se trata, por tanto, de la estrategia de control de un sistema totalitario que controla la producción teatral desde prácticamente todos los ángulos —empresarios teatrales, cartelera, censura, crítica y público—. Una de las investigadoras que más ha estudiado de la censura teatral durante la dictadura, Berta Muñoz, explica este hecho de la siguiente manera:

En realidad, las decisiones de liberalizar o endurecer la censura se reflejan en casos bien puntuales, a los que el propio régimen se encarga de dar difusión, como parte de su campaña de imagen, y esta sería la mayor evidencia de la superficialidad de dichos cambios, como de tantos otros, en la historia de la dictadura. Así, por ejemplo, resulta significativa la autorización, a partir de mediados de los sesenta, de obras que vienen arropadas por un prestigio internacional que hace incuestionable su inclusión en las carteleras comerciales españolas, como sucede con ciertos textos de Bertolt Brecht, Peter Weiss o Jean-Paul Sartre, mientras se prohíben sin titubear un importante número de obras de Lauro Olmo o Rodríguez Méndez, y se reducen al ámbito del teatro de cámara y a festivales como el de Sitges buena parte de las creaciones de los dramaturgos españoles desde finales de los años sesenta.⁷⁷

Otra opinión —contraria, si se quiere— mantienen estudiosos del teatro como Óscar Cornago o Guillem Catalá, que no observan una maniobra consciente para apartar a los autores “realistas” de los escenarios, sino que apuntan a tres factores como las causas principales del desprestigio del Realismo a mediados de los años sesenta:

⁷⁷ Berta Muñoz Cáliz, *Expedientes de la censura teatral franquista*, vol. I, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2006, p. XXXVII.

1. La frustración de aquellos que pensaban que el arte iba a producir una transformación social.
2. La evolución estética hacia unos planteamientos formales más arriesgados, que pudiesen satisfacer al menos, a una minoría y dar más libertad al creador.
3. El progresivo debilitamiento del Régimen propicia la aparición de nuevas formas artísticas más entretenidas y distantes para el espectador y hacen olvidar el lenguaje realista y directo de la década anterior.

Mas, todos estos inconvenientes, no hacen sino conferir al teatro de Rodríguez Méndez una mayor pureza: a sabiendas de que nada tiene que perder, escribe e imagina “situaciones dramáticas dialogadas” —lo que él entiende por teatro— cargadas de lirismo y belleza al tiempo que llenas de realidad y verdad. Independiente, aislado y sin condicionantes externos, busca en el fondo de su YO Individual y logra desentrañar los más preciados frutos de su creación artística.

José Martín Recuerda, en relación al teatro de José María Rodríguez Méndez, manifiesta que “es un error, espantosamente cruel y revelador de una gran incapacidad política, incultura, ceguera e incomprensión, el dejarlo despreciado y abandonado, con cientos de desprecios estratégicos que cada día el autor se los sabe

más y le hace perder la fe en todos los que le rodean y reprimen pero quizá, por esta causa, la rebelión y la lucha del autor sea más fuerte para crear nuevas obras”⁷⁸.

Estamos pues, en el año 1965, cuando Rodríguez Méndez cuenta con cuarenta años de edad, momento en el que escribe una de las obras dramáticas más importantes de su producción, *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga*, cuya publicación no será autorizada por la censura hasta el año 1974 y su estreno no se producirá hasta 1976 en Barcelona y 1978 en Madrid.

También ese año escribe la obra dramática *La mano negra*, una gran pieza que aún hoy sigue sin estrenarse y su publicación se produce en 2005, ¡cuarenta años después de su gestación! Muy acertadamente César Oliva la define como ~~una~~ especie de drama rural a punto de esperpentizarse”⁷⁹, ya que se trata de una obra que inicia el cambio hacia la nueva estrategia escénica que a partir de 1965 desarrolla Rodríguez Méndez y que entre otras peculiaridades supone un abandono del Naturalismo y un acercamiento hacia el esperpento valleinclanesco. La tragedia se sitúa en un cortijo andaluz durante la época de la Restauración, y más concretamente en 1911, donde la injusticia, el abuso y la miseria humana son una constante cotidiana del mediodía español. El nombre de la pieza se debe a una organización anarquista que existió en la época y que luchó de forma violenta contra el caciquismo andaluz.

⁷⁸ José Martín Recuerda, *La tragedia de España...*, *Op. cit.*, p. 37.

⁷⁹ César Oliva, "Introducción" a *La mano negra* en José María Rodríguez Méndez, *Teatro escogido*, I, Madrid, AAT, 2005, p. 336.

Comienza su colaboración con las revistas *Presencia* y *Siglo XX* con la publicación de diversos artículos.

En agosto participa en las Primeras Conversaciones sobre Teatro Actual de Córdoba, con la ponencia titulada: “El teatro como expresión social y cultural”⁸⁰. Con esta conferencia, Rodríguez Méndez, se decanta claramente por un tipo de teatro realista que hunde sus raíces en la tradición realista de la historia literaria española, desde *La Celestina*, pasando por *El Lazarillo*, Cervantes, etc. De esta magnífica tradición realista, el autor advertirá que nada mejor que los arquetipos populares para denunciar la situación social del pueblo español. Este posicionamiento estético, le sitúa claramente distante de otros lenguajes que se imponen en Europa y que llegarán más tarde a España, como el teatro del absurdo de Ionesco y Beckett, o las corrientes existencialistas de Sartre o Camus.

Este encuentro, que tuvo como principal finalidad valorar la situación del teatro español actual reunió a dramaturgos (Gala, Lauro Olmo, Rodríguez Méndez, Pérez Casaux, Torrente Ballester, entre otros), junto con directores de escena (Ángel Carmona, Guerrero Zamora, Salvador Salazar, Alonso, etc.), críticos (Pedro Altares, Monleón, Marqueríe, Sagarra, etc.), además de actores, ensayistas y numerosas personas relacionadas con el teatro español. De las conclusiones obtenidas, se desprende el aroma de pesimismo que envuelve al teatro español del momento y se apela a la responsabilidad de todos ellos para transformar radicalmente el teatro español a fin de que mediante éste se puedan expresar las complejas conexiones y contradicciones socioculturales existentes en España.

⁸⁰ Publicada en *Primer Acto*, 71, 1966, y en José María Rodríguez Méndez, *Teatro: La tabernera...*, *Op. Cit.*, 85-100.

La Declaración final leída en el acto de clausura el día 5 de noviembre, de la cual extraemos algunos apartados⁸¹, es todo un manifiesto en cuanto al concepto teatral pretendido:

En estas conversaciones se ha partido de la concepción de que el teatro tiene una condición cultural y social y se ha prescindido de aquel otro que no responde a este ineludible fundamento [...] Las conversaciones de Córdoba han señalado como exigencias para la orientación de cualquier iniciativa:

- a) Necesidad de que el teatro escrito y representado *en y para* España posea un carácter testimonial de la realidad y se inscriba en sus procesos de transformación.
- b) Urgencia de una proyección sobre los públicos populares basándose en la investigación de sus auténticas necesidades y de sus medios expresivos.
- c) Responsabilidad de todos los participantes en el Teatro de nuestro país y conciencia de su condición creativa y de sus obligaciones para con la función social y cultural.
- d) Necesidad de descentralización de la vida escénica española y del desarrollo de una actividad teatral autónoma en el marco de las provincias.

Todo lo expuesto reclama una pronta consideración. En otro caso, el hecho teatral seguirá desliziándose al margen de la realidad viva del país.

La voz de alarma había sonado, el teatro español clamaba por un cambio que el sistema le negaba de forma continua. Bien es cierto que el panorama teatral varió sustancialmente a partir de 1965, pero el concepto teatral que salió de aquellas conversaciones no llegó a triunfar salvo en mínimas excepciones. La censura, el

⁸¹ Documento íntegro publicado en «El tema del teatro español: Conversaciones de teatro en Córdoba», *Primer Acto*, 69, 1965, pp. 24-25.

público burgués y un sector de la crítica se opusieron ferozmente a que un teatro popular y realista llenase los escenarios y atrajese a ellos a un público de clase baja.

El propio Rodríguez Méndez resume lo que significaron para el teatro español aquellas famosas Conversaciones de Teatro en Córdoba:

Convocadas por el Círculo de la Amistad de aquella ciudad, gracias a la iniciativa del secretario de dicha asociación, el abogado del Colegio de Córdoba D. Joaquín Martínez Bjorkman⁸², y con carácter meramente privado, se reunieron en aquella ciudad un aserie de gentes de teatro —críticos, autores, directores, etc.— procedentes de los campos ideológicos más diversos, para tratar, a través de ponencias y comentarios coloquiales, de la situación —aquí y ahora” de nuestro teatro, con el fin de poder extraer unas conclusiones capaces de poner en marcha un programa de acción conjunta. Estas Conversaciones serían un gran acontecimiento y por primera vez en España [...] se llegaba, en presencia de autoridades constituidas oficialmente, a la conclusión de que el teatro es un fenómeno social y cultural evidente y sobre este supuesto habría que trabajar e el futuro, en contra de la perenne idea de la trivialidad comercial y de consumo que entraña este género [...]

Si bien aquellas conversaciones no han tenido repercusión en el terreno de la realidad, debido al caparacho gigantesco que dos siglos de incultura ofrecen a primera vista, es bien cierto que en el terreno del pensamiento las consecuencias de aquellas primeras conversaciones han tenido una honda repercusión, por cuanto ahora cualquier persona que contemple el fenómeno del teatro intelectualmente, no puede dejar de lado los presupuestos establecidos en Córdoba. Hoy, entre buena parte de la juventud, es evidente que el teatro se considera mucho más que un entretenimiento o un objeto de consumo. La impresión de Córdoba perdura.⁸³

⁸² Curiosamente, con este abogado y futuro senador socialista realiza Rodríguez Méndez su primer viaje al extranjero, en concreto a Marruecos en el año 1951.

⁸³ José María Rodríguez Méndez, “Una opinión sobre *Primer Acto*. La acción culturalista”, *Primer Acto*, 170-171, 1974, p. 9.

En 1966, Rodríguez Méndez llevará cabo una interesante labor como director escénico, haciendo un descanso en la producción dramática que tantos quebraderos de cabeza le producía por aquel entonces, y centrando sus esfuerzos en la dirección dos montajes: el primero, una obra suya escrita en 1963 titulada *El vano ayer*⁸⁴, con el Teatro-Escuela Ara, de Málaga y que se estrena oficialmente⁸⁵ el 26 de octubre en el Teatro Lope de Vega de Valladolid dentro del Primer Festival de Teatro Nuevo. El Festival, encuadrado dentro de los ya tradicionales —“Estivales de España”⁸⁶, se celebró del 26 a 31 de octubre y en él se presentaron doce montajes además de reuniones del Congreso y coloquios que se desarrollaban por las mañanas.

El vano ayer fue el espectáculo encargado de abrir el Festival. Generó una enorme polémica debido a las acusaciones vertidas contra Rodríguez Méndez y otros autores de su generación, a los cuales se les acusaba de anticuados y caducos al no incorporar en su lenguaje las nuevas corrientes teatrales y permanecer anclados en el Realismo. Tampoco la labor de dirección realizada por el autor salió muy bien parada por parte de la crítica. Por el contrario sí fueron elogiadas la labor artística de la primera actriz Fiorella Faltoyano y del actor José Marín.

La obra toma su título de unos versos extraídos del poema de Antonio Machado, —“El mañana efímero”⁸⁷, que sirven de introducción al drama:

—El vano ayer engendrará un mañana
vacío y por ventura pasajero”

⁸⁴ Obra inédita cuyo texto es reproducido íntegramente en el apartado VII.1.2 de la presente Tesis.

⁸⁵ Aunque el autor nos informa que la obra fue presentada previamente en Málaga, no tenemos constancia alguna de este hecho.

Una vez más, la Restauración sirve de marco histórico para situar la acción dramática de otra historia de un golpe de estado fracasado y del pueblo español traicionado por los liberales. El autor trata de destacar notablemente la relación existente entre aquella realidad histórica y el presente actual, lo que según algunos críticos determina que la obra no alcance una gran calidad dramática.

El otro espectáculo que dirige es la primera obra de Ramón Gil Novales, *La hoya*, interpretada por la Escuela de Arte Dramático “Adriá Gual” en la Cúpula del Coliseum de Barcelona. El propio Rodríguez Méndez explica los motivos que le llevaron a aceptar la dirección del espectáculo:

Cuando dirigí la primera obra de Ramón Gil Novales titulada *La hoya* lo hice porque me atrajo poderosamente la difícil “tetralogía” de su teatro. Aquel texto de gran sobriedad, estructura rígida, acción interna, cuidadísimo léxico y estudio profundo de personajes, había que estudiarlo, desentrañarlo, desmenuzarlo en piezas y recomponerlo: la tarea más grata y más difícil para un director. Puse en ello dedicación y entrega.⁸⁶

Las críticas sobre el montaje, y en especial sobre su labor como director escénico, fueron más favorables que las de la anterior pieza teatral:

“Novel” en esta faceta del teatro, a él se le debe el mérito de haber salvado las muchas dificultades que la obra encerraba, de haber conseguido el clima justo, tan difícil en un texto

⁸⁶ “Dos notas al programa de *Guadaña al resucitado*”, *Primer Acto*, 118, 1970, p. 33.

transido de claroscuros, sin ninguna nota de color a la que cogerse para lograr un efecto brillante pero fácil.⁸⁷

Durante este año de 1966 prueba fortuna con un nuevo libreto para opereta titulado *Los alegres consumidores*. Desconocemos más datos de este texto que ya en 1968 constaba como inédito y perdido⁸⁸, si bien este hecho nos hace suponer que la calidad del mismo no era altamente significativa, mas teniendo en cuenta el esmero con el que autor guarda una gran cantidad de textos que no han sido publicados.

Además de todas estas actividades, todavía le queda tiempo en el verano de 1966 para embarcarse en el viaje más arriesgado y apasionante realizado por el autor: la visita a Líbano, Siria y Jordania en calidad de enviado especial de prensa. Aunque lo cierto es que dicha credencial la había solicitado para obtener una reducción en el pasaje marítimo. El viaje con destino a Beirut lo hace a bordo del buque Karadeniz y allí entabla amistad con jóvenes palestinos, libaneses y sirios que estaban estudiando carreras universitarias en España. Estos futuros yihadistas persuaden a Rodríguez Méndez sobre la idea de que el trágico destino de sus pueblos se debe a la ignominiosa actuación del estado de Israel.

Para ellos, naturalmente, la causa de todo su infortunio tenía un nombre: Israel. Y tenían una idea clara y contundente, incontrovertible: mientras Israel arrojara su sombra maligna sobre sus tierras, su vida carecía de valor [...] tenían algo de guerrilleros. Allí estaba todo el movimiento Al Fatal en potencia. A mí me sometieron a una especie de cursillo acelerado de

⁸⁷ Xabier Fábregas, *La hoya de Gil Novales*, *Primer Acto*, 74, 1966, p. 52.

⁸⁸ José María Rodríguez Méndez, *Teatro: La tabernera...*, *Op. cit.*, p. 12.

panarabismo nasseriano. Mi predisposición les entusiasmaba. Y no se olvide que estábamos a un año justo de la Guerra de los Seis Días.⁸⁹

Tras pasar varios días en Beirut, ciudad para él maravillosa y cargada de un rico mestizaje cultural, emprende viaje a Damasco, lugar que le causa una desagradable impresión donde es vigilado en todo momento por un policía y ve ahorcar a tres espías israelíes en la Plaza de los Mártires; “jamás podré olvidar aquel momento. En la retina se me ha quedado para la eternidad”. Tras pasar por Jordania, llega a Jerusalén, una “ruina viva” donde visita los lugares sagrados y toma conciencia de la grave situación que padece el pueblo palestino en una ciudad dividida entonces por un muro que separaba la parte israelí de la parte jordana o árabe (un año después, en 1967, Israel invadirá la otra parte y dominará completamente la Ciudad Santa) y donde los campos de refugiados comenzaban a poblarse de musulmanes que habían sido desalojados a la fuerza de sus hogares. A los pocos días regresa de nuevo a Beirut para coger el barco que le llevará de nuevo a Barcelona.

En 1967 escribe una de sus obras predilectas, *Los quinquis de Madriz*⁹⁰, la cual incomprensiblemente no ha sido oficialmente estrenada⁹¹. El director escénico Ramiro Bascompte, que ya había dirigido *El milagro del pan y de los peces* y *Los inocentes de la Moncloa*, se interesa por esta obra, pero la censura prohíbe su estreno

⁸⁹ José María Rodríguez Méndez, *Pudriéndome con los árabes*, *Op. cit.*, pp. 105-106.

⁹⁰ Murcia, Godoy, 1982 / *Teatro escogido*, I, Madrid, AAT, 2005, 421-488

⁹¹ Tan sólo tenemos constancia de la representación de la pieza en el Teatro Tomás Luis de Victoria en Ávila por parte del Grupo de teatro “El globo”, compuesto íntegramente por escolares, y dirigido por Gonzalo Jiménez Sánchez.

en octubre de 1970. En 1998, el espacio cultural de Televisión Española *La aventura del saber*, dedica un programa especial a José María Rodríguez Méndez, en el cual Rafael Herrero monta varias escenas de la obra.

José Monleón en su estudio sobre esta obra en 1968 apuntó las dificultades que entrañaba el montaje de la obra, así como la evolución estética del autor:

Los quinquis de Madriz, obra desgarrada, me parece una obra irrepresentable en nuestra circunstancia, extremo que señala el punto a que ha llegado Rodríguez Méndez en sus procesos personales de autenticidad y de alejamiento del marco concreto de factores sociales, económicos y políticos que configuran la viabilidad escénica española de nuestra hora.⁹²

La cita anterior se encuentra recogida en el número ocho de la colección “El mirlo Blanco” que la editorial Taurus decide dedicar en 1968 al *Teatro* de José María Rodríguez Méndez. Dicha colección, dirigida por el propio José Monleón, publicó más de quince títulos entre los años 1964 y 1970 y pretendió dar a conocer la obra de los autores dramáticos españoles que comienzan en los años cincuenta y que gozaban ya de cierto prestigio en el panorama teatral español, tal es el caso de Carlos Muñiz, Alfonso Sastre, Fernando Arrabal, el propio José María Rodríguez Méndez, Antonio Buero Vallejo, José Martín Recuerda, Antonio Gala y Lauro Olmo⁹³. Otros tomos

⁹² José Monleón, “Teatro popular: la respuesta de Rodríguez Méndez”, *Op. cit.*, p.54.

⁹³ Cf., entre otros, los siguientes tomos, imprescindibles para comprender el panorama teatral de la época, tanto por los textos teatrales que contenían, todos ellos considerados hoy en día como obras fundamentales, como por los estudios críticos que los precedían:

Carlos Muñiz, *Teatro: El tintero. Un solo de saxofón. Las viejas difíciles*, Madrid, Taurus, Colección “El mirlo blanco” vol. 1, 1963. (2ª edición, 1969)

Alfonso Sastre, *Teatro: Cargamento de sueños. Prólogo patético. Asalto nocturno*, Madrid, Taurus, Colección “El mirlo blanco” vol. 3, 1964.

estuvieron dedicados a autores internacionales de merecida fama como el argentino Osvaldo Dragún o los jóvenes dramaturgos ingleses John Osborne, Shelagh Delaney, John Arden, etc., y también hubo un hueco en esta colección para dos autores “clásicos” del siglo XX: Carlos Arniches y Miguel Mihura. Cada uno de los volúmenes constaba de dos partes: una primera, que contenía una serie de ensayos y trabajos críticos entorno al autor y su producción teatral, junto con algún artículo publicado por él mismo. La segunda parte, la “obra”, constaba de tres textos representativos del dramaturgo. Es de suponer la importancia que tuvo para los autores noveles ser publicados en “El mirlo blanco”, y que su trayectoria artística fuese valorada por críticos de primer orden y por otros dramaturgos. En el caso de Rodríguez Méndez, otra vez la censura vuelve a cebarse con él y prohíbe en el último momento la publicación⁹⁴ de *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga*⁹⁵

Fernando Arrabal, *Teatro: El cementerio de automóviles. Ciugrena. Los dos verdugos*, Madrid, Taurus, Colección “El mirlo blanco” vol. 5, 1966.

José María Rodríguez Méndez, *Teatro: La tabernera y las tinajas. Los inocentes de la Moncloa*, Madrid, Taurus, Colección “El mirlo blanco” vol. 8, 1968

Antonio Buero Vallejo, *Teatro: Hoy es fiesta. Las meninas. El tragaluz*, Madrid, Taurus, Colección “El mirlo blanco” vol. 10, 1968.

José Martín Recuerda, *Teatro: El teatrillo de don Ramón. Las salvajes en Puente San Gil. El Cristo*, Madrid, Taurus, Colección “El mirlo blanco” vol. 11, 1969.

Antonio Gala, *Teatro: El caracol en el espejo. El sol en el hormiguero. Noviembre y un poco de yerba*, Madrid, Taurus, Colección “El mirlo blanco” vol. 13, 1970.

Lauro Olmo, *Teatro: La camisa. El cuerpo. El cuarto poder*, Madrid, Taurus, Colección “El mirlo blanco” vol. 14, 1970.

⁹⁴ En el teatro, a diferencia de otros géneros literarios, la censura tenía una doble intervención: primeramente se evaluaba el texto, cuya publicación como en este caso podía ser prohibida, y posteriormente el espectáculo, que en muchos casos debía someterse en última instancia al visado del ensayo general.

⁹⁵ —“Sabía que era un gran texto, una propuesta decididamente enriquecedora en vías de nuestro realismo. Pero el texto no pudo publicarse. Fue separado del volumen después de impreso por una decisión de la censura”, *Primer Acto*, 173, 1974, p.11.

(que no será autorizada hasta 1974), quedándose su tomo únicamente con dos textos: *La tabernera y las tinajas* y *Los inocentes de la Moncloa*. Para “compensarle”, aparecen cuatro artículos del autor bastante significativos sobre los motivos que le impulsan a reaccionar contra el Entorno y la estrategia estética que utiliza: tres de ellos aparecidos en *El noticiero Universal*: “Belleza y realismo”, “El madrileñismo”, “De la crítica”; y el cuarto, la ponencia leída en las Primeras Conversaciones sobre Teatro Actual de Córdoba en 1965, “El teatro como expresión social y cultural”.

Del mismo modo, se prohíbe la publicación —otra vez la censura— del ensayo titulado *La incultura teatral en España*, que no vería la luz hasta 1974.

En cambio, escribe *La Andalucía de los Quintero*, que sí será publicada en diciembre de ese mismo año por la revista *Yorick* y estrenada en 1975 por el T.E.U. de la *Universidad de Murcia* con dirección de César Bernad. Se trata de una comedia en un acto donde el autor reproduce a la manera quinteriana el habla de los señoritos andaluces y su peculiar forma de entender la vida.

Tiene lugar su segundo estreno en Madrid: La Farándula un grupo de teatro aficionado monta *Vagones de madera* en el Teatro Montepío en dos únicas representaciones. No es el estreno que la obra hubiese merecido en la capital, pero al menos, la censura se ha mostrado complaciente y ha permitido su representación. Por el contrario, no será tan benevolente con *Bodas que fueron famosas del pingajo* y la *Fandanga*, no permitiendo su estreno, tras varios intentos, en 1969.

A continuación transcurren algunos años en los que el autor presta especial atención al ensayo y al periodismo. A comienzos de la década de los setenta, imparte cursos en la Escuela de Arte Dramático “Adriá Gual” y escribe diversos ensayos y numerosos artículos periodísticos relacionados con el teatro y con otros temas que

afectan a la sociedad española del momento; en 1971 se publican los ensayos: *Los Teleadictos*⁹⁶ y *Ensayo sobre el machismo español*⁹⁷. Este último libro, escrito de una manera sencilla y clara, analiza cuatro figuras que para el autor han sido el arquetipo del verdadero pueblo español y que la literatura se ha encargado de consagrar: *El Escarramán*, rufián del siglo XVII; *El Manolo*, chulo madrileño del siglo XVII mitificado en el famoso sainete de Ramón de la Cruz; *El Julián*, personaje que representa la mentalidad del noventa y ocho y que protagoniza *La verbena de la Paloma*; y *El -Pichi*” símbolo republicano del chulo madrileño inmortalizado en el célebre chotis de la revista *Las Leandras*.

En 1972 concluye y son publicados por Ediciones Península, dos libros configurados a partir de artículos del propio autor en diversos diarios, fundamentalmente en *El noticiero Universal* de Barcelona: *Comentarios impertinentes sobre el teatro español*⁹⁸ y *Ensayo sobre la -inteligencia” española*⁹⁹.

En el primero de ellos, aparecen publicados cincuenta y tres artículos que nos ofrecen una visión muy nítida de la opinión del autor con respecto al panorama teatral del momento visto desde múltiples planos: el teatro popular; el nuevo teatro experimental; el público; la influencia extranjera en el teatro español; la política teatral de las administraciones públicas; el tratamiento actual de los clásicos; la enseñanza teatral; etc. Un libro, en definitiva, que refleja muy bien la personalidad de

⁹⁶ José María Rodríguez Méndez, Barcelona, Estela, 1971; 2ª ed. Barcelona, Laila, 1973.

⁹⁷ José María Rodríguez Méndez, *Ensayo sobre el machismo español*, Barcelona, Península, 1971

⁹⁸ Barcelona, Península, 1972. Según aparece en la contraportada del ensayo, de los tres libros que ven la luz ese año, éste es el primero en publicarse.

⁹⁹ Barcelona, Península, 1972.

un autor fiel a unas ideas que le han granjeado numerosas enemistades a lo largo de su trayectoria artística.

Ensayo sobre la “inteligencia” española incluye la publicación del drama *El sueño de un amor imposible*¹⁰⁰, una pieza de “alta comedia” como subtitula el propio autor que repasa la situación de España a comienzos del siglo XX, con personajes representativos de las diversas mentalidades inspirados en las figuras de los grandes eruditos de la época: Lucas Mallada, Ángel Ganivet, José Ortega y Gasset, Miguel de Unamuno, Ramiro de Maeztu, Eugenio D’Ors y Antonio Machado. El texto será revisado por el autor en 2003.

Este año, se publica además *Pobrecitos, pero no honrados*¹⁰¹, una compilación de once cuentos escritos en los años cincuenta y principios de los sesenta. Se trata por tanto de los primeros trabajos literarios del autor reunidos en un volumen gracias a la selección y supervisión del escritor catalán Ramón Comas y el mecenazgo de la editorial Laila. Los relatos muestran las angustias de un joven escritor que busca abrirse paso en una sociedad y ante una realidad que ya parece conocer a la perfección.

En 1973, de nuevo es publicado un ensayo donde el autor arremete contra la sociedad consumista y materialista del momento, manipulada por el ente público: *Carta abierta a televisión española*¹⁰².

¹⁰⁰ José María Rodríguez Méndez, *El sueño de un amor imposible* en *Ensayo sobre la “inteligencia” española*, Barcelona, Península, 1972, pp. 105-127

¹⁰¹ Barcelona, Laila, 1972

¹⁰² Madrid, Ediciones 99, 1973.

Su producción teatral durante estos años se inicia con *Comedia Clásica* —que será revisada en los años ochenta y publicada en 1995— y continúa con la redacción de dos de sus obras cumbres: *Historia de unos cuantos* (1971) que será estrenada en 1975 en Salamanca y publicada por primera vez en 1982¹⁰³; y *Flor de Otoño* escrita en 1972, publicada por primera vez en *Primer Acto* en 1974 y estrenada en el Teatro Principal de Valencia en 1982.

Historia de unos cuantos constituye, sin duda, una epopeya dramatizada de la historia de España desde 1898 hasta 1940, protagonizada por “unos cuantos” personajes extraídos de la zarzuela: el Julián, la Susana, el Felipe, la Mari Pepa, Serafín el Pinturero, etc. La obra se estructura en diez “momentos” o escenas que se corresponden con fechas fundamentales para la historia de España y para el pueblo de Madrid, donde observamos la transformación vital de estos personajes subyugados por los convulsos acontecimientos históricos que les ha tocado vivir. Esta pieza dramática encuentra su antecedente literario en el libro publicado por el autor, *Ensayo sobre el machismo español*, y constituye, sin duda alguna, un homenaje al Género Chico. Pero lejos de algarabía, la música festiva y el final feliz de aquellas obras, en las que tan sólo vemos a los personajes en momentos puntuales de sus vidas, en *Historia de unos cuantos* sus protagonistas, que también gozan de momentos de dicha, vivirán en sus propias carnes la deshumanización de los individuos merced a las guerras, al ansia de poder de algunos y a los falsos ideales pregonados por otros, convirtiéndose en miserables y perdedores por culpa de la “historia” que les ha tocado vivir.

¹⁰³ Murcia, Godoy, 1982.

He aquí, pues, esta “otra” Historia de España, la que no aparece en los anuales ni en los textos, pero que quizá por eso sea más auténtica, porque está hecha por hombres y mujeres de sudor callado y recia servidumbre.¹⁰⁴

Flor de Otoño es la historia de Lluiset, un señorito de la burguesía barcelonesa que ejerce de abogado, y que se transforma por la noche en un travesti para actuar en un cabaret con el pseudónimo de Flor de Otoño, coquetea con la droga y lleva a cabo actividades ácratas que le conducirán hacia un trágico final (al igual que el Pingajo de *Bodas que fueron...* y el Trueno de *Los quinquis de Madriz*, Lluiset será condenado a muerte y fusilado). Todo ello en el ambiente agitado de Barcelona en enero de 1930, días antes del derrocamiento del dictador Primo de Rivera. Para mostrar este ambiente, el autor utiliza una estrategia dramática semejante a la que utilizó en *Bodas que fueron famosas del Pingajo* y *la Fandanga* donde el paradigma expresionista de tipo esperpéntico aparece unido al lenguaje naturalista.

Tras el estreno en Valencia, la obra ha sido presentada en dos de los teatros más significativos de Madrid: en el Teatro Español, en diciembre de 1982 en un montaje de la Compañía de Teatro de la Diputación de Valencia, y en el Teatro María Guerrero en septiembre de 2005, con producción del Centro Dramático Nacional.

Otro hecho destacable, es la versión cinematográfica realizada en 1978, que lleva por título *Un hombre llamado “Flor de Otoño”*, dirigida por Pedro Olea y protagonizada por José Sacristán.

¹⁰⁴ Programa de mano escrito por los estudiantes de la Cátedra “Juan del Enzina” de la *Universidad de Salamanca* para el estreno de la obra el 12 de abril de 1975.

Todo ello demuestra, tratándose de un autor que no ha tenido demasiada fortuna con la edición y representación de sus obras, el gran valor histórico, artístico y literario que posee esta pieza, fundamental en la trayectoria del autor y del teatro español del siglo XX: “un excelente ejemplo de sabia utilización de la historia (en el sentido indicado por Pavis) para construir una acción dramática de profundo calado humano. Combinación equilibrada que la convierte, a mi entender, en uno de los mejores textos del teatro histórico español del siglo pasado”¹⁰⁵. La pieza no ha quedado exenta de la polémica que rodea a las grandes obras lo que ha supuesto que no fuera estrenada en Barcelona hasta el año 2003 en la sala de teatro alternativo Artenbrut, “estamos ante más de treinta años de desidia culpable que el director y dramaturgo Josep Costa compara con el más doloroso exilio “del silencio, la ignorancia, la indiferencia y el olvido” del que hablaba Cernuda”¹⁰⁶.

Volvemos al año 1972 y no debemos olvidar la significativa conferencia que dio en la *Universidad de Salamanca* invitado por Martín Recuerda, director entonces de la Cátedra Juan del Enzina, y que tituló “Valores vitales y valores retóricos en el teatro español” y la lectura al día siguiente frente a una multitud de estudiantes de *Bodas que fueron famosas...* Gracias a estos acontecimientos la juventud conoció de primera mano el teatro que se hacía en España, un teatro que estaba siendo conscientemente enterrado.

Lo mismo sucedió al año siguiente cuando fue invitado por la *Universidad de Granada*, con motivo de la inauguración del Gabinete de Teatro, para dar una

¹⁰⁵ Josep Lluís Sirera, “Historia e Historicismo” introducción a *Flor de Otoño*, Madrid, AAT, Tomo II, 2005, p. 98.

¹⁰⁶ Joan-Anton Benach, “Inmarchitable flor otoñal”, *La Vanguardia*, 1-12-2003.

conferencia que versó sobre el mismo tema que la pronunciada en Salamanca. En este caso, leyó en el salón de actos del Colegio Mayor Universitario “Isabel la Católica” la por entonces inédita *Flor de Otoño* —que ya había presentado ante un escaso número de personas en la casa salmantina de Martín Recuerda—, para gozo y entusiasmo de los cientos de estudiantes que allí estaban. “Empezó entonces a hablarse de una dramática española subterránea, desconocida hasta ahora por todos y silenciada por aquellos que en su tiempo la conocían y debieron airearla para gloria del teatro español [...] Casi sin querer, se iba sembrando una semilla muy difícil de arrancar”¹⁰⁷.

En 1974 escribe *Spanish News*, una obra satírica que trata el tema del aceite de Redondela de la cual tan solo se han publicado dos escenas¹⁰⁸. Las preocupaciones sociales y políticas de la España contemporánea que busca su integración democrática en Europa, al mismo tiempo que se corrompe moralmente, son ficcionalizadas por la pluma de Rodríguez Méndez durante estos años: *El sueño de una noche española*, *Restauración*, *La sangre de toro*, *La marca del fuego*, o *La hermosa justicia* son ejemplos de esto. *Spanish News* es una crónica periodística en la que el autor muestra la corrupción existente en los sectores de poder de la sociedad española materializada en el escándalo que se produjo cuando salió a la luz pública que el hermano del Caudillo estaba implicado en una trama delictiva que especulaba con aceite de oliva propiedad del Estado. Por razones obvias la obra no se estrena en ese momento y un posterior montaje sería prácticamente inviable debido a la íntima

¹⁰⁷ José Martín Recuerda, *La tragedia de España...*, *Op. cit.*, p. 39.

¹⁰⁸ En José Monleón (ed.), *Cuatro autores críticos*, Granada, Gabinete de Teatro de la Universidad de Granada, 1976, pp. 88-93.

relación del texto con la circunstancia anecdótica que lo generó. —Un estreno que, de producirse, habría sido —o sería— polémico, no sé si feliz, pero tremendamente vivo”¹⁰⁹.

Vuelve a tener fortuna con el género ensayístico y publica un libro sobre teatro: *La incultura teatral en España*¹¹⁰, y dos ensayos: *Ciudadanos de tercera*¹¹¹ y *Pudriéndome con los árabes*¹¹².

El año 1975 comienza con un trágico acontecimiento: el fallecimiento en febrero de su madre, María de los Ángeles Méndez Álvarez. A ella le debemos, entre otras cosas, el amor que desde niño sintió José María por el Madrid castizo y lo perfectamente que supo retratar a los personajes populares del Género Chico en el que será su siguiente estreno: *Historia de unos cuantos*.

La dedicatoria que aparece en *Ensayo sobre la —inteligencia— española* (1972) es bastante significativa a este respecto:

—A mi madre, doña María de los Ángeles Méndez, nacida en el corazón de la —manolería— madrileña y perteneciente a la generación de la —Susana—, la —Mari-Pepa—, la —Casta—...”

El 12 de abril, tras varios años de prohibición¹¹³, se estrena *Historia de unos cuantos* por la Cátedra —Juan del Enzina— de la *Universidad de Salamanca*¹¹⁴.

¹⁰⁹ Ídem, p. 20

¹¹⁰ Barcelona, Laila, 1974

¹¹¹ Barcelona, Plaza y Janés, 1974

¹¹² Barcelona, Península, 1974

¹¹³ En 1972, Ricardo Salvat trata de estrenar la obra en Barcelona, pero la censura no tolera su puesta en escena. Un año después le ocurre lo mismo a la compañía Quart 23 dirigida por Antonio Díaz Zamora. En 1974, José Luis Alonso a instancias de Tina Sainz y de Manuel Galiana, intenta sin éxito su estreno en el Teatro de la Comedia de Madrid. Para más información Cf. Michael Thompson,

Rodríguez Méndez asiste en persona a este acontecimiento y recoge las ovaciones de un público entusiasmado ante la obra que acaba de presenciar. Se representan dos funciones en días seguidos, registrando en ambas sesiones un gran éxito.

Debido al éxito obtenido se estrena en Madrid en noviembre (ocho días después de la muerte de Franco) en el Teatro Alfil por la compañía Morgan con dirección de Ángel García Moreno, estando en cartel diez semanas. Lo cierto es que la obra había sufrido un verdadero calvario desde que se presentó por primera vez a censura en mayo de 1973. La autorización para la representación de esta compañía llega el 26 de noviembre de 1975 con tachaduras en seis páginas y «a reserva de visado del ensayo general», condición impuesta en numerosas obras y que servía para comprobar que la representación seguía escrupulosamente lo que la censura había autorizado. Los inspectores que supervisaron el ensayo general consideraron que el estreno no debía prohibirse debido a la aparición explícita de elementos republicanos tales como banderas o canciones. Ante esta situación el propio Rodríguez Méndez se puso en contacto con el Director General de Teatro y Espectáculos, Mario Antolín¹¹⁵, el cual tuvo que intervenir para que la obra se pudiese estrenar definitivamente en Madrid. Permítaseme hacer una pequeña digresión y reproducir textualmente la

—Rodríguez Méndez en el laberinto de la censura: el confuso expediente sobre *Historia de unos cuantos*», *Estreno*, 30.1, primavera 2004, pp. 19-27. Breve estudio donde el investigador analiza la documentación encontrada en el Archivo General de la Administración sobre las diferentes solicitudes para varias puestas de escena de la obra entre 1973 y 1980.

¹¹⁴ José Martín Recuerda, como director de la Cátedra solicita la guía de censura para la representación de la obra en función única en el teatro de la Comedia de Madrid el 24 de abril de ese mismo año. La autorización se expide dos días antes, pero la obra no se llegó a representarse porque como hemos podido comprobar en la prensa del momento (Cf. entre otros, *ABC*, 24-4-1975, p. 7), ese día se anunció una nueva función de *Las cítaras colgadas de los árboles* de Antonio Gala.

¹¹⁵ Mario Antolín Paz (1930-2003) y Rodríguez Méndez coincidieron en el T.E.U. de Zaragoza (ciudad donde nació aquel) allá por el año 1950, siendo ambos muy jóvenes. Mario Antolín ha sido actor y director escénico, además de desempeñar cargos de responsabilidad como Secretario Nacional de Actividades Culturales del SEU o Director General de Teatro y Espectáculos en un periodo que comprende desde diciembre de 1974 hasta febrero de 1976.

elocuyente narración que hace en sus memorias Adolfo Marsillach a propósito de aquellos visados del ensayo general:

La noche del ensayo general aparecían dos funcionarios, los cuales —luego de ser recibidos reverentemente por el empresario y el director de escena— ocupaban sus privilegiadas butacas próximas al escenario y enseguida miraban con ostensible impaciencia las manecillas de sus relojes de muñeca, como indicando que la representación debía empezar enseguida porque la importante misión que se les había encomendado no admitía dilación alguna. Ante el gesto adusto de estos severos guardianes de la decencia pública, el regidor daba la orden de levantar el telón. Los dos funcionarios se repartían de inmediato sus diferentes obligaciones: uno observaba fijamente lo que sucedía en escena y el otro no levantaba los ojos del libro, a la vez que los actores interpretaban sus personajes. La intención era muy clara: uno de los censores se fijaba en los detalles de la puesta en escena que pudiesen resultar conflictivos — un ademán imaginariamente subversivo, una mirada significativa hacia el público y, por supuesto, la generosidad del escote o la medida de la falda de las actrices— mientras el otro comprobaba que nada se había modificado del texto debidamente autorizado. Al terminar el ensayo, los censores volvían a reunirse con el empresario y el director en algún mugriento despachito —todos los despachitos de nuestros teatros acostumbran a ser mugrientos— y allí se iniciaba una denigrante negociación: si las observaciones de los funcionarios no eran especialmente graves, el asunto se resolvía con un civilizado tira y afloja por ambas partes — conviene recordar que a la administración franquista le interesaba presumir de liberal—, pero si los cambios percibidos eran, según ellos, importantes y peligrosos, el estreno quedaba inmediatamente suspendido hasta que se rectificasen las licencias políticas o sexuales que los autores del espectáculo habían osado permitirse.¹¹⁶

Seis años después, el 24 de abril de 1982, *Historia de unos cuantos* sube a los escenarios en El Barco de Ávila por el –Grupo de Teatro Barcense de Castilla la

¹¹⁶ Adolfo Marsillach, *Tan lejos, tan cerca. Mi vida*, Barcelona, Tusquets, 2002, pp. 277-278.

Vieja”, colectivo fundado por iniciativa del propio autor y del que más adelante hablaremos.

En 1974 —nueve años después de ser escrita— llega la tan ansiada autorización de la censura para la publicación y representación de *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga*. La Compañía de Paloma Lorena y Daniel Dicenta realiza un primer intento de montar la obra, que por razones administrativas y empresariales resulta frustrado. En una significativa entrevista concedida por el dramaturgo ese mismo año a José Monleón, parecía inminente el estreno, si bien el autor, muy cauto, manifestaba sus reservas ante este hecho. Reproduzco a continuación parte de la entrevista, donde el autor además de mostrar su escepticismo, incide en los motivos que le llevan a la producción de un tipo de teatro tan alejado de aquel de su primera época:

J.M.— Ahora, al fin, con el estreno de *Bodas...*, va a desvelarse una obra que —sin caer ahora nosotros en la demagogia de exaltar cualquier texto prohibido por el simple hecho de serlo— ofrece, sobre el papel, muchas posibilidades, y que debe reintegrar el nombre de José María Rodríguez Méndez a la vida pública del teatro español. Si es que, claro, resuelto el arduo problema de la censura, la compañía de Paloma Lorena y Daniel Dicenta consigue vencer las resistencias del casi siempre reaccionario aparato teatral español...

J.M.R.M.— El estreno está a un nivel de intento y de tanteo que me obliga a ser escéptico. Aunque esa no es ya una actitud natural en mí. Es lógico, ¿no? Después de tantos problemas, me cuesta hacerme a la idea del estreno. En realidad, yo pienso que me moriré prácticamente inédito, sin grandes estrenos ni grandes pronunciamientos. Creo que es un planteamiento realista. Lo que yo quisiera es escribir seis o siete obras que valieran la pena. Respecto a los estrenos, he conseguido, a costa de un esfuerzo que no hace falta explicar, crearme una conciencia o una mentalidad que los considere secundarios. Autoconvencerme, en fin, de que

lo único importante, con independencia de su proyección pública, es la exploración e investigación de la sociedad en que he vivido a través de mi teatro. Pese a ello, el hecho de que Paloma Lorena y Daniel Dicenta hayan escogido mi obra para intentar hacer una temporada de teatro español actual —en la que, naturalmente, intervendrán otros autores— es una gran esperanza, porque no se trata de que se estrenen mis *Bodas...*, sino muchas *Bodas...*. En este sentido es justo decir que existen los mejores deseos por parte del Ministerio de información y Turismo, aunque creo que las dificultades van a ser muy grandes. Aquí, cualquier cosa es difícil; pero en teatro mucho más. Así que no hay que hacerse demasiadas ilusiones; lo que se consiga exigirá mucho trabajo, en unas condiciones siempre violentas.

J.M.— ¿Por qué estaba prohibida *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga* y por qué ha sido ahora autorizada?

J.M.R.M.— Nunca entendí por que la prohibieron, así que tampoco puedo contestar a la segunda parte de la pregunta.¹¹⁷

En cambio, su publicación no se hace esperar y aparece en *El teatro y su crítica* (Málaga, Instituto de Cultura de la Diputación Provincial, 1975, 465-520), un volumen, que junto a algunas obras entre las que se encuentra la citada anteriormente, recoge las ponencias pronunciadas en el ciclo de conferencias titulado *El teatro y su crítica* celebrado en Málaga en los meses de julio y agosto de 1973, donde participan investigadores nacionales e internacionales de primer orden.

Posteriormente, en 1979, su compañero y amigo, José Martín Recuerda, realiza la edición de la obra para la editorial Cátedra, constituyendo el mayor éxito editorial hasta la fecha de Rodríguez Méndez. En el mismo volumen se incluye *Flor de Otoño*. Baste decir que en la actualidad va por la sexta edición y se ha convertido en el libro de referencia del autor en librerías y bibliotecas.

¹¹⁷ José Monleón, *Cuatro autores críticos*, *Op. cit.*, p.83.

En agosto de 1976 se estrena *Bodas...* en el Teatro Griego de Montjuith (Barcelona) por la Asamblea de Actores y Directores de Barcelona, dentro del Festival Grec-76. En 1978 se pondrá en escena en Madrid con motivo de la inauguración del Centro Dramático Nacional en el Teatro Bellas Artes, con dirección de José Luis Gómez, estando durante doce semanas en cartel. De todos los estrenos del autor, este ha sido el montaje más espectacular y el que ha contado con un mayor número de medios técnicos y humanos, además de ser el que más repercusión pública ha tenido.

Por todo lo expuesto más arriba, debemos decir que *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga*, es junto con *Flor de Otoño*, la obra más emblemática e importante de nuestro autor. En ella, se plasma estéticamente la visión del mundo de su autor y su decepción ante un ENTORNO que le es significativamente hostil. Su anterior ideología reformista, dialogante con el sistema, y su teatro donde la estética naturalista había sido predominante, se trasforman considerablemente a partir de la elaboración de esta obra. —José María Rodríguez Méndez en *Bodas que fueron famosas de Pingajo y la Fandanga* se sitúa claramente en una opción de ruptura ideológica con la Dictadura y adopta posiciones muy cercanas en el contexto de esta mediación [mediación psicosocial] a la intransigencia con el sistema”¹¹⁸.

Volviendo a la crono-biografía del autor, en 1975 escribe *El pájaro solitario*, una emotiva pieza sobre San Juan de la Cruz, que será galardonada con el Premio Nacional de Literatura Dramática en 1994, puesto que había sido publicada en 1993,

¹¹⁸ Ángel Berenguer, —Introducción” a *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga*, en José María Rodríguez Méndez, *Teatro escogido*, II, Madrid, AAT, 2005, p. 20.

merced a la Institución “Gran duque de Alba” de la Excelentísima Diputación Provincial de Ávila y a la Comisión Provincial del IV Centenario de la muerte de San Juan de la Cruz que posibilitan su publicación.

Las razones sobre la elección de este personaje nos las ofrece el propio autor en una entrevista concedida a su —sobrina”¹¹⁹ Paloma Pedrero:

- Y cuéntame, ¿por qué se te ocurrió escribir este texto?
- Pues por muchas razones. En primer lugar porque la mística me ha atraído siempre. Ese coloquio “secreto” —que es lo que quiere decir la palabra —místico”: secreto, escondido— entre el alma y la divinidad, tan cercano a cualquiera que se sienta artista. Es tan interesante, tan misterioso. La mística me parece una verdad trascendental, sin la que no se puede vivir. Nosotros hemos tenido grandes místicos. Dos de ellos: este Juan y aquella Teresa —también la llevé al teatro—, figuras grandiosas. En el convento de la Encarnación de Ávila hay un cuadro en que se ven a los dos, a Juan y a Teresa, sentados en sendos sillones y coloquiando... Y los dos, con sillones y todo levitan, están en el aire. No hay que ser ni siquiera creyente para encontrar eso realísimo. Dos poetas tan monstruosos son capaces de cualquier cosa. Y luego la vida de los dos está tan en consonancia con su obra. Este Juan, el “pájaro solitario”, con sus hermosas virtudes, preso, torturado, fugitivo, escondido entre el pueblo... ¿No iba a escribir sobre él? La gente por lo general no conoce a estos santos.¹²⁰

En el verano de este año de 1975, Rodríguez Méndez y Martín Recuerda envían una carta a la Sociedad General de Autores de España presidida entonces por

¹¹⁹ “Paloma es sobrina mía adoptiva, ella me adoptó como tío y yo la adopté como sobrina. Primero vino a decirme que le gustaba mucho mi teatro, que yo era como su padre y me dijo que la adoptase como su padre. Yo le dije que no, que si quería como tío y sobrina. Como tratamos personajes de la calle los dos, nos llevamos muy bien”. (Entrevista concedida al presente investigador el 31-01-05).

¹²⁰ Paloma Pedrero, “José María Rodríguez Méndez. El pájaro solitario”, *Primer Acto*, 256, 1994, pp. 7-8.

Francisco Nieva, prohibiendo que sus obras sean utilizadas por una serie de personas e instituciones. Se sienten decepcionados ante lo que está ocurriendo con el teatro español y deciden hacer público su malestar acusando de la grave situación del teatro a determinadas personas y organismos de gran notoriedad. A continuación reproducimos íntegramente el polémico manifiesto:

Muy señores míos: Les agradeceré tomen buena nota de lo siguiente:

En lo que respecta a las obras teatrales de mi propiedad, inscritas en la sociedad, así como las que en el futuro inscriba y por el **tiempo de vigencia de mis derechos de autor, así como el de mis herederos**, y con carácter irrevocable **prohíbo** la intervención en cualquier aspecto de los siguientes grupos y personas, los cuales no podrán intervenir en interpretación, dirección, montaje, promoción, etc. GRUPOS: los pertenecientes a la **Organización Sindical, Organización Juvenil, T.E.I. y Los Goliardos**. ACTORES: **Doña Nuria Espert y doña Gemma Cuervo, don Adolfo Marsillach, don Fernando Fernán-Gómez, don Juan José Menéndez, don Alberto Closas y don Fernando Guillén**. DIRECTORES: **Don José Luis Alonso, don José Tamayo y don José Osuna**. PROMOTORES: **Don Antonio Redondo y don Manuel Collado**. Reciban un cordial saludo de José Martín Recuerda y José María Rodríguez Méndez.¹²¹

En 1977, José Antonio Páramo realiza una versión para Televisión Española en la cual José María Prada interpreta el papel de San Juan de la Cruz, teniendo que esperar hasta 1998 para ver su definitivo estreno teatral dirigido por Enrique Belloch.

A esta obra y a la concesión de tan importante galardón dedicaremos más adelante un apartado especial.

¹²¹ Carta reproducida en *Informaciones*, 12-06-1975.

Con *El pájaro solitario* inicia un nuevo ciclo que incluye las obras cuya acción se desarrolla entre la época de los Reyes Católicos (a excepción de *Reconquista* que la sitúa incluso en un momento más remoto de la historia de España) y el final del Siglo de Oro, retrocediendo en el tiempo más allá de la Restauración —periodo histórico más utilizado por Rodríguez Méndez— para situar la acción dramática de sus obras y extraer de este espléndido periodo cultural personajes históricos cuyas virtudes sirven al autor como modelos que se contraponen a la empobrecida y deshumanizada sociedad del momento.

En 1976 escribe dos obras que no serán editadas hasta los años noventa: *Isabelita tiene ángel* y *Última batalla en el Pardo*. La primera vuelve a incidir en la búsqueda de modelos arquetípicos en la historia de España centrándose en la controvertida figura de la reina Isabel la Católica. *Última batalla en el Pardo* supone tal vez el primer acercamiento de un dramaturgo español a la figura más importante del pasado inmediato en España, el General Francisco Franco.

El año 1977 supone un paréntesis en la labor artística de José María Rodríguez Méndez, que decide abandonar la ciudad de Barcelona e instalarse en el gélido municipio abulense de El Barco de Ávila, que tan acogedor resultó para José María Rodríguez Méndez y para su hermano Juan.

I.7. TODO CONTINÚA IGUAL (1975-1978)

—*El año 1975 no marca nada en absoluto*—. Con esta respuesta nos sorprendía Rodríguez Méndez cuando le preguntábamos, en uno de nuestros encuentros, qué significó para él dicho año. Un momento histórico, la muerte del Jefe del Estado, que cambiará la vida de la sociedad española y que marcará el inicio de un arduo proceso que tratará de devolver las libertades democráticas al pueblo español. Por tanto, esta controvertida afirmación merece ser explicada para entender la reacción del autor ante el cambio histórico y su significación en la historia del teatro español.

La tan ansiada llegada de las libertades a España trajo consigo una ideología social auspiciada por la burguesía de que había que romper con todo lo anterior y comenzar un nuevo camino. En el plano teatral, el público de los años setenta —mayoritariamente salido de la burguesía— prefiere un teatro histórico que no aborde el periodo de la Dictadura —tal es el caso de dos de los grandes éxitos de la Transición: *Las arrecogías de Santa María Egipcíaca* (escrita en 1970 y estrenada en 1977) de Martín Recuerda y *Bodas que fueron...* de Rodríguez Méndez (escrita en 1965 y estrenada en 1976)—, en lugar de un teatro de denuncia explícita que muestre a las claras el pensamiento de esos autores y de una gran parte de los sectores sociales que las circunstancias socio-políticas anteriores habían obligado a silenciar, como puede ser el caso de *La condecoración* (escrita en 1963 y estrenada en 1977) de Lauro Olmo.

Las tres obras citadas en el anterior párrafo comparten el hecho de todas ellas fueron prohibidas por la censura en el momento de su escritura, prohibición que se mantuvo hasta el declinar de la censura y la llegada de la Transición. Pero sí las dos

primeras supusieron un notable éxito, *La condecoración* fue juzgada por el público y la crítica como anacrónica y vinculada al enfrentamiento de los dos antiguos bandos; y eso era un aspecto que la nueva sociedad no iba en ningún caso a premiar.

Frente al hecho que numerosos autores ansiaban de interpretar libremente sobre los escenarios la realidad española de los últimos años, se impone una ley no escrita de silencio y conformismo que trata de evitar enfrentamientos. —Rápidamente, casi de la noche a la mañana, muchas obras pasaron de prohibidas a anacrónicas, lo cual a fin de cuentas resulta tan injusto como explicable...”¹²².

Las administraciones públicas y los organismos e instituciones competentes, con el beneplácito del público burgués que acude a los teatros, invierten una gran cantidad de dinero público en la realización de montajes de prestigiosas compañías extranjeras como la —Royal Shakespeare Company”, el —Berliner Ensemble”, la compañía de Peter Brook, etc., manteniendo en el olvido a autores con planteamientos estéticos continuadores de la tradición teatral hispana. Con ello se pretende dar una imagen de modernidad, de pluralismo y de adaptación de nuestro país a las nuevas corrientes culturales europeas y lavar la imagen de la España cerrada y autárquica de tiempos pasados, culminando de este modo la labor iniciada en los años sesenta, cuando en pleno desarrollismo económico se produce una importante aproximación a Europa.

Todo lo dicho anteriormente, afecta de lleno a los autores de la tendencia reformista que comienzan a escribir en los años cincuenta, a los cuales se les identifica como autores comprometidos y que pertenecen a una época en la que el

¹²² José B. Monleón, —El teatro del consenso” en José B. Monleón (coord.), *Del franquismo a la posmodernidad. Cultura española 1975-1990*, Madrid, Akal, 1995, p. 241.

compromiso, aún cuando estaba mal visto, era necesario para combatir las estructuras de poder, pero que con el nuevo sistema, sólo podía traer problemas y enfrentamientos. Por ello, la esperanza que tuvieron Rodríguez Méndez, Carlos Muñiz, Lauro Olmo, Martín Recuerda, etc. de ver que sus obras antaño prohibidas o denostadas —muchas de ellas sin ningún tipo de referencia ni alusión a la Guerra Civil o a la dictadura de Franco— serían ahora publicadas y estrenadas con libertad y sin miedo a la censura, se torna en unos pocos años en desilusión y tristeza al ver que sus piezas teatrales van a ser soslayadas y olvidadas por editores y empresarios.

Contra todo lo esperado, la nueva libertad acabó con la mayor parte de los grupos independientes, desasistidos de público, al tiempo que los escenarios se cerraron, tras una primera acogida, por lo general en los teatros públicos —*El engaño, El serenísimo príncipe don Carlos, Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga, De San Pascual a San Gil*, respectivamente—, a autores como Martín Recuerda, Carlos Muñiz, Rodríguez Méndez, Domingo Miras, y tantos otros, que si antes alternaron la prohibición de algunas de sus obras con el estreno, a veces celebrado, de otras, ahora simplemente no encuentran quien los estrene o publique.¹²³

Rodríguez Méndez siente que aquello por lo que tanto había luchado para que llegara, ahora se volvía contra él y nuevos, e incluso, más complejos obstáculos aparecían en su camino. Su teatro, construido bajo un manto de tradición popular y de formas típicas hispanas, no tenía tampoco cabida en un sistema social progresista que ha buscaba la modernidad en las formas teatrales foráneas y trataba de enterrar cualquier manifestación de estética realista que nos remitiese a otras épocas

¹²³ José B. Monleón, “El teatro del consenso”, *Op. cit.*, p. 243.

históricas. Así las cosas, se explica que el año setenta y cinco no signifique nada especial para el autor, que continúa desde la década de los sesenta siendo censurado y apartado de escenarios y editoriales.

Mil novecientos setenta y cinco, como hemos visto, no supone, por tanto, una ruptura radical con respecto a las corrientes teatrales anteriores.

Terminamos esta pequeña aclaración con una clarificadora cita del profesor Antonio Morales que aparece en la Introducción a la obra de Rodríguez Méndez *Literatura española*:

Muy pocas cosas han cambiado en el teatro desde la muerte del General Franco para que esa fecha sea sintomática de nada, salvo del buen olfato de los autores para dramatizar nuevas situaciones sociales, políticas o anímicas del español con democracia.¹²⁴

No obstante, no fueron los dramaturgos realistas los únicos que sufrieron la censura administrativa con la llegada de la Transición: la generación de autores que comienza a escribir en los años del desarrollismo español, es decir, en los años sesenta, presenta un teatro comprometido, muy crítico con la Dictadura y renovador en cuanto a la estética con respecto a sus predecesores. Salvo excepciones, el desánimo se hace patente en los miembros de esta generación y llegados los años ochenta, apenas estrenan o publican obras¹²⁵. Dicha generación ha sido calificada de

¹²⁴ Antonio Morales, —La obra de José María Rodríguez Méndez posterior a 1975”, Introducción a José María Rodríguez Méndez, *Literatura española*, Murcia, Universidad de Murcia, 1989, p. 10.

¹²⁵ Cf. el libro de Klaus Pört, *Reflexiones sobre el nuevo teatro español*, Tübingen, Niemeyer, 1986. En él aparecen diversos artículos escritos por los propios autores de esta generación, en los que analizan, desde múltiples puntos de vista, el cambio en el panorama teatral que supuso la llegada de la Transición.

muy diversas formas: *underground*¹²⁶, *subterráneos*, *marginados*, *malditos*, o *simbolistas* y definida irónicamente por Alberto Miralles como “la generación más premiada y menos representada del teatro español”. Sus principales componentes son, entre otros, el propio Alberto Miralles, José María Bellido, José Ruibal, Miguel Romero Esteo, Fernando Marín Iniesta, Jerónimo López Mozo, Rodolf Sirera, Manuel Martínez Mediero o Luis Riaza.

I.8. LA BÚSQUEDA DE LO ESPAÑOL: ÁVILA. GRANDES ÉXITOS TEATRALES (1978-1982)

Habíamos dejado el periplo vital de nuestro autor en el año 1978, momento en el cual decide abandonar definitivamente, tras casi cuarenta años de estancia, la Ciudad Condal. La decisión de dejar Barcelona se debe principalmente a tres causas: en primer lugar, la muerte de su madre en 1975, único eslabón familiar significativo

¹²⁶ Así denominada merced al estudio de George E. Wellwarth, *Spanish Underground Drama*, Pennsylvania State University Press, University Park y Londres, 1972. Publicado en español en 1978 con prólogo de Alberto Miralles, por la editorial Villalar.

El calificativo “*underground*” identifica para su autor al teatro censurado, del cual excluye a Buero, Sastre, Olmo y Muñiz por ser muy conocidos por la opinión pública, aunque reconoce que han tenido dificultades con la censura. Por su parte, Rodríguez Méndez y Martín Recuerda ni siquiera son mencionados. Como respuesta, Rodríguez Méndez escribe un artículo cargado de acidez e ironía titulado «Las paradojas de “Mister W”» (*Comentarios impertinentes sobre el teatro español*, Barcelona, Península, 1972, pp. 98-101) donde carga las tintas contra el investigador norteamericano. Leamos el siguiente fragmento:

Mister W” —George Wellwarth— viene a descubrir... “autores teatrales” en nuestro país. Y los descubre. Y no descubre uno, sino que los descubre a docenas, como los huevos. Y, además, lo que descubre “Mister W” es lo más excelso entre los excelsos. Y “Mister W”, entusiasmado con esa euforia estadounidense característica que no desaprovecha nada, grita: “¡Oh, paradoja, pues resulta que en este país hay docenas (por ahora) de grandes autores dramáticos, que nada tienen que envidiar a los autores del Siglo de Oro, pues son mejores que ellos al estar vivos!; sin embargo —sigue diciendo con ironía—, se da la paradoja de que estos grandísimos autores son desconocidos para sus compatriotas, que sólo dedican sus intereses a autores muy mediocres —incluidos Valle Inclán y Lope de Vega—; ¡qué ceguera tan grande, qué ignorancia tan lerdá!

que hubiera mantenido allí al autor. En segundo lugar, se encuentra el sentimiento que experimenta Rodríguez Méndez de estar alejado del pueblo, con el que ya no ríe ni llora, ni escucha sus gritos de algarabía en los mercados, ni sus entrañables historias en las tabernas. La tercera razón, tal vez la más importante, se debe al crecimiento de un nacionalismo exacerbado que se ha propagado enérgicamente en todos los ámbitos de la sociedad catalana desde el año setenta y cinco, y que se traduce, según el autor, en un claro anti-españolismo y en el desprecio a todo lo que no fuera catalán, incluido por supuesto la lengua y la cultura española.

Como hemos comentado en alguna ocasión, Rodríguez Méndez necesita sentirse cerca del pueblo, ya que este es el principal protagonista de su obra. No se puede aislar; necesita salir a la calle, observar, escuchar, conocer, buscar la autenticidad de la sociedad española para luego transformar poéticamente esa realidad¹²⁷. Barcelona, por tanto, no era el mejor lugar para un artista con estas características, y como hicieron antaño aquellos admirados genios de la Generación del 98: Unamuno, Azorín y Machado, decide buscar el alma de España en Castilla, en el corazón de la Península, donde hace más de quinientos años surgió la idea de unir los reinos peninsulares y conformar un estado unitario que hoy en día, en opinión de Rodríguez Méndez, los nacionalismos radicales tratan de resquebrajar.

Nadie mejor que el propio autor, para explicarnos de forma clara y –sin pelos en la lengua”, el ambiente que él percibía en aquellos momentos:

¹²⁷ “Un escritor tiene que salir a la calle a la fuerza, no puede estar en un laboratorio. Hay que salir y escuchar, todo vale, todo es material de primer orden”, José María Rodríguez Méndez en el programa dirigido por Rafael Herrero, *La aventura del saber*, TVE, 1998.

Iba resultando imposible ser un trabajador, un simple trabajador de mi lengua española... El aluvión de textos traducidos a un español funcional y detestable, labor de grandes emporios de la edición planetaria, y el —bauvinismo” catalanista galopante hacia un —ronroísmo” a la catalana, propiciado por una curiosa mezcla de banqueros y tenderos pintados de ejecutivos mercadocomunistas, todo ese espeso caldo —acuñado, debemos añadir— por la inseparable compañera televisión y una desaforada demagogia política, tan ingenua en sus vaticinios, como despectiva para la cultura y la expresión netamente españolas, todo ese clima espiritual se me hizo indirigible... Harto y dolido estaba hasta las raíces de mis huesos de soportar una constante, implacable y demoledora ofensiva desde todos los estamentos, contra mi lengua y mi literatura, ofensiva que parecía amamantada desde la orgullosa Corte.¹²⁸

Además de las anteriores consideraciones, Gonzalo Jiménez Sánchez¹²⁹ apunta el deseo del autor de buscar un acercamiento personal con Dios a través de una de las corrientes espirituales y literarias que más han influido en él: la mística. Y qué mejor lugar para ello que encontrarse cerca de los lugares donde vivieran Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz.

Hasta aquí hemos enumerado una serie de razones por las cuales el dramaturgo decide abandonar la Ciudad Condal, pero no queremos continuar sin reproducir la comprometida opinión de Ricardo Salvat que considera que Rodríguez Méndez se equivoca al abandonar Barcelona por una supuesta agresión del nacionalismo. Además de esta opinión, el prestigioso director catalán expone airadamente su sentir sobre la política seguida por el gobierno catalán en materia teatral desde el año setenta y cinco. Y esto sí nos parece mucho más interesante:

¹²⁸ José María Rodríguez Méndez, —Prólogo” a *Literatura española*, Murcia, Universidad de Murcia, 1989, pp. 18-19.

¹²⁹ Gonzalo Jiménez Sánchez, *El problema de España: Rodríguez Méndez...*, *Op. cit.*, p. 163.

Quisiera decir que cometió un gravísimo error yéndose a Madrid y abandonando Barcelona, que, por lo que se ve con la perspectiva histórica que ya tenemos, no se portó tan mal con él. Muy al contrario. La verdad es que, visto desde aquí, desde Barcelona, Madrid se ha portado mucho peor que Barcelona con nuestro autor.

Hablamos de esto porque se ha tendido a decir en el caso de Rodríguez Méndez, también en el de Sanchís Sinisterra, que el auge del catalán y de nuestras operaciones autonómicas les hacía imposible continuar en Barcelona a estos creadores. Nada de eso. No hay ningún auge; el público catalán, por ejemplo va descendiendo de año en año. Al llegar el 75, las “ejen familias de poder” de Barcelona, representadas por su fiel intérprete ideológico Jordi Pujol, llevaron a cabo una política de tierra quemada implacable con tirios y troyanos. Con Rodríguez Méndez, pero también con Espriu. Es grave, muy grave, que *Flor de Otoño* no se haya montado en el Teatre Nacional de Catalunya (TNC), y sí en Valencia y en Madrid. Pero aún más imperdonable es que durante 24 años no se haya puesto ningún texto de Espriu, Pedroso, María Aurelia Capmany, Llorenç Villalonga, Palau i Fabre. O sea que se maltrataba y ninguneaba a todo aquel que no ha estado en la línea ideológica de Convergencia i Unió.¹³⁰

El lugar elegido por Rodríguez Méndez para situar su nuevo domicilio será la localidad de El Barco de Ávila, un precioso pueblo regado por el río Tormes, situado a unos 80 Kilómetros al suroeste de la capital abulense. A este lugar llega gracias a una conversación que mantiene con su amigo Martín Recuerda, que en una reciente visita por esos lugares ha quedado prendado del paisaje y de la gente que en ellos habita. Allí pasará dos años en compañía de su hermano Juan, profesor ya jubilado y de profundas convicciones cristianas, que estará con José María hasta su fallecimiento en el año 2000.

¹³⁰ Ricardo Salvat, “Introducción” a *La batalla del Verdún* en José María Rodríguez Méndez, *Teatro escogido*, I, Madrid, AAT, 2005, pp. 269-270.

Pronto quedará entusiasmado por los habitantes de esta localidad y no tardará en fundar un grupo teatral, “Teatro Barcense de Castilla la Vieja”, de raigambre popular como lo fue La Pipironda. Es decir, Rodríguez Méndez vuelve sentir el calor de la gente, ya no está solo, perdido en una isla, como se encontraba en Barcelona. Este grupo formado por personas aficionadas al teatro (médicos, artesanos, campesinos, ganaderos, profesores, el propio alcalde la localidad, etc.) triunfó notablemente con el espectáculo lírico popular *Castilla, pequeño rincón* por muchos lugares del territorio español, incluido el Centro Cultural de la Villa de Madrid, en noviembre de 1981. Este montaje estaba compuesto por poemas de diferentes autores (Manuel Machado, Romancero Anónimo, Arcipreste de Hita, Lope de Vega, José María Rodríguez Méndez, Fray Miguel de Guevara, José Luis Sánchez Hernández, San Juan de la Cruz, Ramón del Valle-Inclán, Enrique de Mesa, Miguel de Unamuno y José María Gabriel y Galán) junto con música y danzas tradicionales castellanas. Todo ello articulado por el propio Rodríguez Méndez con el propósito de ofrecer al espectador una muestra de la literatura y cultura populares. El autor quedó fascinado con el resultado del espectáculo y con la labor realizada por los componentes del grupo de teatro Barcense, personas dedicadas a profesiones diversas que se unen desinteresadamente por su amor al teatro:

Grupo de médicos jóvenes del viejo pueblo castellano. Viejos odres verbales que se llenan del mosto castellano de estos pechos juveniles, entregados con un fervor sereno, contenido y orgulloso a cantar y a glosar la cultura castellana. [...] Oír en estos tiempos de hibridez la lengua de estos actores constituye ya de por sí un espectáculo insólito, en el que deberían

beber los artífices de tanto teatro “nacional” que en Madrid y en el resto de España están destrozando la lengua española.¹³¹

Con el paso del tiempo, recuerda aquellos felices momentos y únicamente se lamenta de no haber sido más valiente al rechazar una oferta para llevar el espectáculo a Broadway¹³².

A lo largo de los años ochenta representaron, entre otras, *Historia de unos cuantos*, *La Molinera de Arcos* y *La Dama del Alba* (estas últimas escritas por Alejandro Casona), además de realizar una lectura dramatizada de *Las veladas del Pardo* (más tarde publicada con el título de *Última batalla en el Pardo*).

Como reconocimiento a su labor cultural, la corporación municipal decide en el pleno celebrado el 19 de julio de 1994, denominar a la biblioteca pública municipal “José María Rodríguez Méndez”. En palabras de Agustín González, alcalde de la localidad y componente a su vez del grupo Barcense¹³³:

Cuando en el año 1994 acordamos denominar a la Biblioteca Municipal “Biblioteca de don José María Rodríguez Méndez”, queríamos reconocer y agradecer su aportación a la creación de un ambiente más cultural en nuestro pueblo.¹³⁴

¹³¹ José María Rodríguez Méndez, “La voz de un pueblo”, *La Hoja del Lunes*, 16-02-1981, p. 19.

¹³² A la representación de la obra en el Palacio de la Magdalena en Santander acuden diversos directivos de la revista *Estreno* (Cincinnati, Ohio: University, Department of Romance Languages and Literatures) entre los que se encuentran Martha T. Halsey y Phyllis Zatlin. Quedan entusiasmados y proponen a Rodríguez Méndez estrenar la obra en Nueva York. El dramaturgo plantea esta posibilidad al grupo y todos se muestran dispuestos a emprender la aventura. Finalmente, Rodríguez Méndez decide no seguir adelante con el proyecto por miedo a la situación laboral de algunos miembros del colectivo teatral que podrían perder sus empleos o verse obligados a pedir excedencias como en el caso de los dos médicos.

¹³³ Hombre muy tenaz, según Rodríguez Méndez, que sin tener conocimientos previos aprendió a tocar la dulzaina para *Castilla, pequeño rincón*.

¹³⁴ Agustín González, “Presentación” en José María Rodríguez Méndez, *El pájaro solitario / Teresa de Ávila*, Ávila, Institución “Gran duque de Alba”, 1998, p. 6.

Será El Barco de Ávila, el lugar desde donde parta Rodríguez Méndez para asistir el día 21 de noviembre de 1978 al estreno de *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga* en el Teatro Bellas Artes de Madrid.

El deseo de encontrarse nuevamente en contacto directo con la lengua y literatura españolas, y el propósito de defender éstas frente al avance de otras lenguas y literaturas autonómicas, le hace escribir a modo de homenaje al que sido el gran maestro de la literatura española, D. Miguel de Cervantes, *Literatura española* (estrenada bajo el título de *Puesto ya el pie en el estribo* y publicada posteriormente como *El rincón de don Miguelito*), publicada en 1989 y estrenada en Melilla en 1996, con el papel de Cervantes interpretado por Rodríguez Méndez.

En 1979 y 1981 respectivamente, la editorial Plaza y Janés publica dos novelas de Rodríguez Méndez: *Los herederos de la promesa* y *El cisne de Cisneros*. La primera es un relato casi autobiográfico centrado en un muchacho llamado Ramírez —en un juego paronimia, este apellido inmediatamente nos recuerda a Rodríguez, primer apellido de nuestro dramaturgo— que a comienzos de los años cuarenta cursa Bachillerato en un instituto barcelonés bajo la férrea presión de los elementos afines al Régimen, pero donde recibe una importante formación humanística de unos profesores “que olvidan la camisa azul al entrar en clase”. Ramírez es un alumno aventajado que muestra una excelente disposición como discente, pero notablemente reaccionario ante los actos de sumisión a que es constantemente obligado.

El cine de Cisneros constituye sin duda una continuación de la novela anterior. La acción se sitúa en el Madrid de 1954 y se centra en dos personajes: Ramírez y Joseíto. El primero que ya ha finalizado sus estudios de Filosofía y Letras

se encuentra preparando las oposiciones a “cátedra de instituto”; mientras Joseíto ha sido ordenado sacerdote y dirige los designios espirituales de un Colegio Mayor. Diversas circunstancias harán a ambos abandonar sus “prometedoras” carreras y sucumbir en el mundo del hampa madrileña donde conocerán a personajes singulares como el Trueno. El autor cede la palabra a estos dos personajes los cuales narran las acciones en primera persona. El elemento autobiográfico sigue presente en esta novela.

En 1980 Rodríguez Méndez recibe el encargo de su gran amiga y actriz María Paz Ballesteros para escribir un texto sobre Santa Teresa de Jesús. En palabras de la intérprete, la idea surge unos años antes cuando:

Estaba preparando en Barcelona el espectáculo *Esperando a Godot*, y el escultor José María Xubirachs, que era el encargado del decorado tenía las obras completas de Santa Teresa. Nos pusimos a hablar sobre ella de una forma superficial y entonces se me ocurrió pensar que se podría hacer un buen personaje teatral.¹³⁵

Para tal fin no dudó en ponerse en contacto con el dramaturgo que mejor podría cumplir sus deseos y que por fortuna y por aquel entonces se encontraba en tierras abulenses. José María recibe encantado el encargo y junto a su hermano se traslada a Ávila en 1980 con el objetivo, entre otros, de estudiar y llegar a comprender mejor vida y la obra de Santa Teresa. Sigue manteniendo relación con el grupo Barcense. Plenamente identificado con el ambiente de la ciudad natal de la Santa, escribe en 1981, el monólogo construido a partir de textos de la religiosa,

¹³⁵ *Diario 16*, 25-01-1982.

Oratorio de Teresa de Ávila o *Teresa de Ávila (1515-1582)*. A partir de las bellas palabras de Santa Teresa extraídas de sus obras, el autor recrea su vida basándose en cinco momentos fundamentales de ésta. Será estrenada ese mismo año en la iglesia parroquial de El Barco de Ávila y representada en el Real Monasterio Santo Tomás de Ávila, en el Real Coliseo Carlos III de El Escorial y finalmente, en enero de 1982, llegará a la Capilla del Obispo en Madrid. Posteriormente, la compañía inicia una gira internacional que le llevará a Hungría, Rusia¹³⁶, Nueva York y Buenos Aires.

Una de las obras emblemáticas de Rodríguez Méndez, que constituyó, sin duda alguna, un éxito clamoroso de crítica y público gracias, según el autor, a la intercesión de la propia Santa:

Yo soy muy devoto de Santa Teresa y estoy seguro de la Santa nos ha ayudado para que todo saliera bien, tanto en Ávila, como en Madrid, como en el extranjero¹³⁷

María Paz Ballesteros interpretará *Teresa de Ávila* durante muchos meses, un papel en el que se implicó sin reservas y que exigía un gran conocimiento de la personalidad de la Santa, así como del ambiente en el que vivió. Para ello, la actriz convenció a la Madre Superiora de las monjas carmelitas del monasterio de la Encarnación de Ávila para que la dejaran pasar con ellas varias semanas. Allí dentro, participó de la vida monacal como otra monja más y quedó prendada de la forma de vida de estas mujeres cuyas costumbres siguen ancladas en el siglo XVII. Su paso

¹³⁶ En estos dos países, debido al todavía imperante régimen comunista, las representaciones se hicieron de forma clandestina en locales acondicionados por las monjas carmelitas. Las funciones, por tanto, eran secretas y para acceder al lugar de la representación el reducido grupo de espectadores debía de conocer la correspondiente contraseña. Afortunadamente, no hubo que lamentar ningún tipo de incidente.

¹³⁷ Entrevista concedida por José María Rodríguez Méndez al presente investigador el 02-04-07

por el monasterio no dejó indiferentes a las monjas, las cuales regalaron a María Paz para sus actuaciones un auténtico hábito de carmelita de la época de Santa Teresa. El autor dedicaría la obra de la siguiente manera: –A María Paz Ballesteros, que interpretó magistralmente este monólogo”.

Sin olvidar los avatares de la historia de España, escribirá también en 1981 una obra sobre Fernando VI y Doña Urraca, *Reconquista*¹³⁸.

La huella dejada por el escritor en Ávila, lleva en el año 2001 al Ayuntamiento de esta localidad a tributarle un homenaje en el que se sucedieron diversos eventos: dos mesas redondas donde investigadores, periodistas y compañeros analizaron la obra de Rodríguez Méndez; la Inauguración del Aula Municipal de Teatro que lleva su nombre; y diversos actos culturales que tuvieron al dramaturgo como protagonista. La culminación llegó con el estreno de *Última batalla en El Pardo*, que paradójicamente se produjo el 23 de febrero, veinte años después del fallido intento de Golpe de Estado¹³⁹.

Para concluir este apartado, el autor nos resume con sus propias palabras lo que para su teatro significó su estancia en Ávila:

Muchas cosas, pero sobre todo la pureza del lenguaje, la entonación y la influencia de algunas figuras que venero, como son San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús... Aquí vine desde Barcelona, porque se me había complicado todo, por consejo precisamente de Martín Recuerda. Vine con mi hermano y con mi perro, y me encontré con una gente maravillosa.¹⁴⁰

¹³⁸ Madrid, UNED, 1999.

¹³⁹ Cf. para más información sobre este homenaje, *El diario de Ávila*, 20-2-2001, p.33.

¹⁴⁰ *El diario de Ávila*, 25-2-2001, p.32

Los grandes éxitos teatrales

Coincidiendo con su estancia en tierras abulenses, se van a producir en Madrid los éxitos comerciales más importantes de Rodríguez Méndez hasta la fecha. Se ponen en cartel las tres obras del autor más valoradas hasta entonces por la crítica, *Bodas...* en 1978, *Teresa de Ávila* (1982) y *Flor de Otoño* (1982), con unos montajes espectaculares dotados de grandes ayudas institucionales (Ministerio de Cultura, Comunidad de Madrid, Diputación de Ávila o Generalitat Valenciana, entre otros). Los tres espectáculos tuvieron un gran eco mediático y supusieron un enorme éxito tanto de público como de crítica. Creemos que Madrid, al igual que Barcelona y sin menoscabo de otras ciudades donde se lleva a cabo una excelente labor creadora, refleja la realidad de la producción dramática española de carácter comercial del momento: en los escenarios madrileños es donde los espectáculos —que como en el caso que nos ocupa pueden haber sido estrenados previamente— adquieren su mayor grado de repercusión pública y su comercialización puede resultar, o no, rentable dependiendo de una serie de circunstancias.

Por todo ello, hemos querido dedicar un pequeño apartado para detallar las características generales de los tres estrenos en la capital:

Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga, es el texto elegido para iniciar la andadura del Centro Dramático Nacional, dirigido por Adolfo Marsillach, con sede en el Teatro Bellas Artes —en la actualidad se encuentra en el Teatro María Guerrero—. La obra, se estrena el 21 de noviembre de 1978. Se trata de un magnífico montaje que cuenta con el apoyo del Ministerio de Cultura —el CDN es la

unidad de producción teatral más importante creada por el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música (INAEM), organismo autónomo adscrito a dicho Ministerio—. El encargado de dirigirla es José Luis Gómez, Carlos Cytrynowsky se ocupó de la escenografía, el vestuario y la iluminación, mientras que la interpretación corrió a cargo de un elenco de magníficos actores, tal es el caso de José Bódalo, Fidel Almansa, Vicky Lagos, Encarna Paso, Enrique Vivó, Manuel Alexandre, Aurora Pastor y otros. Se mantuvo en cartel durante doce semanas con dos sesiones diarias los siete días de la semana.

Teresa de Ávila (1515-1582) llega a Madrid el 18 de enero de 1982 después de haberse estrenado en diversos lugares (El Barco de Ávila, Ávila y El Escorial). Es un espectáculo financiado por la Diputación de Ávila con motivo de los actos que conmemoran el IV Centenario de la muerte de Santa Teresa. La obra se representa en un lugar poco habitual para la práctica teatral, la Capilla del Obispo; situado en la plaza de La Paja, muy cerca del domicilio natal de Rodríguez Méndez, este lugar propiedad de la duquesa de Alba está declarado desde 1931 Monumento Nacional por poseer uno de los conjuntos artísticos más importantes del Renacimiento madrileño. El monólogo dirigido por Pedro Carvajal, con música de Cristóbal Halftter y de compositores de la época, es interpretado “magistralmente” por María Paz Ballesteros, además de las voces de Nela Iglesias, Luis Sebastián, Aurora de Prada, Carlos Torrente y Jesús Valverde. El vestuario es idea de Begoña del Valle. Permanece en cartel doce semanas, aunque según el propio autor:

Podría haber estado más tiempo, ya que era un local pequeño que todos los días se llenaba, pero con la llegada de la primavera, los días eran más largos y anocheceía más tarde, por lo

que la luz se filtraba dentro de la Capilla. Un hecho inadecuado a las características de espectáculo.¹⁴¹

La duquesa de Alba, “Fana”, como cariñosamente le llama el autor, se preocupó de que todo saliera lo mejor posible. Incluso, según el testimonio del propio Rodríguez Méndez, ella misma limpió el polvo de la capilla con un plumero. Numerosos personajes ilustres acuden a ver la obra, entre ellos, las dos infantas: Elena y Cristina, que tras terminar una de sus jornadas en el instituto asistieron vestidas con su uniforme escolar.

El otro gran éxito teatral, *Flor de Otoño*, se estrena en Madrid en uno de los teatros más emblemáticos de la capital, el Teatro Español, el día 10 de diciembre de 1982. Con anterioridad, la obra se había estrenado en el Teatro Principal de Valencia (7-10-1982). Ambas producciones corren a cargo de Teatro de la Diputación Valenciana y el Ministerio de Cultura. Dirigidas por Antonio Díaz Zamora, con escenografía, vestuario e iluminación de Carlos Cytrynowski, música de Pedro L. Domingo e interpretación de Carlos Peris (Lluiset), Monserrat Salvador (doña Nuria), Abel Folk (El Ricard), Pepe Sobradelo (El Surroca), hasta completar más de una treintena de actores a los que hay que añadir la Obertura, interpretada por el Grupo de Baile Español y el Grupo de Baile de Salón. Se mantendrá en cartel durante diez semanas.

Por tanto, en este periodo de 1978 a 1982, Rodríguez Méndez va a estrenar en Madrid tres de sus obras en unas condiciones serias de producción, contando con apoyos institucionales y provinciales. Esta circunstancia, altamente celebrada por el

¹⁴¹ Entrevista concedida por José María Rodríguez Méndez al presente investigador el 02-04-07.

autor, no ha tenido continuidad posteriormente en sus siguientes estrenos, que al igual que muchos de los anteriores, no han gozado de las posibilidades y el apoyo económico necesario para su producción. Estamos, pues, en un momento muy importante para el autor, donde los estrenos comerciales garantizan el acceso del gran público al teatro.

Son estos años de paz y felicidad en la vida del autor, que le preparan para lo que de momento es su última etapa vital, el retorno a su siempre añorado Madrid.

I.9. REGRESO A MADRID (1983-2007)

En 1983 decide intencionadamente fijar su domicilio madrileño en la calle Huertas, en pleno barrio de Las Letras, donde antaño lo hicieron Cervantes, Lope de Vega, Francisco de Quevedo y tantos otros literatos.

Su nueva andadura madrileña comienza con *“buen pie”* y ese mismo año obtiene el VI Premio Tigre Juan de Novela Corta, patrocinado por el Centro Asturiano de Oviedo, por su obra *Cosas de la Transición*¹⁴². La novela narra las peripecias vitales de *“el Patillas”*, un pequeño delincuente que después de salir por segunda vez de la cárcel intenta reintegrarse en la sociedad y ser un trabajador honrado, pero no tiene éxito y cae aplastado por los mecanismos dictatoriales de una sociedad que está en puertas de una transformación democrática.

¹⁴² José María Rodríguez Méndez, *Cosas de la Transición*, Barcelona, Arcos Vergara, 1984.

A partir de 1983, a su producción literaria se une una importante labor docente participando en conferencias, cursos de doctorado y congresos sobre literatura española en universidades europeas (Milán, Génova, Bristol, Durham) y estadounidenses (Pennsylvania State, Ohio, Tennessee, New Jersey). Fue en buena medida olvidado por las universidades españolas donde tuvo intervenciones de escasa importancia, ~~no~~ les he importado para nada”¹⁴³.

La producción dramática de este nuevo periodo de residencia en la capital española se inicia en 1983 con *La Chispa*¹⁴⁴, una obra planteada con el propósito de ensalzar la gloria del pueblo madrileño por su valentía ante los sucesos acaecidos entre el 1 y el 3 de mayo de 1808. En escena aparece una amplia gama de personajes de la época, junto a otros extraídos de la literatura como el *Manolo* de Ramón de la Cruz, dando lugar a una estampa madrileña que parece sacada de un cartón para tapiz de tipo costumbrista del mismísimo Goya. El propio autor nos explica la génesis de este *aguafuerte dramático madrileño*, como él mismo subtuló a la pieza:

El Ayuntamiento de Madrid en los años de la Transición, vino a convocar un concurso de obras teatrales para glosar la efemérides que iba a convertirse en *Fiesta de la Comunidad*¹⁴⁵.

Me malicié yo que lo que el Excelentísimo Ayuntamiento de mi pueblo deseaba,

¹⁴³ Entrevista concedida por José María Rodríguez Méndez al presente investigador el 31-01-05

¹⁴⁴ Publicada en el mismo volumen que *Reconquista*, Madrid, UNED, 1999.

¹⁴⁵ Dicho concurso fue convocado con motivo de la aprobación del Estatuto de Autonomía de la Comunidad de Madrid el 1 de marzo de 1983. La Provincia de Madrid se constituyó entonces como Comunidad Autónoma bajo la Ley Orgánica 3/1983, del 25 de febrero (BOE 1-3-83) y con la denominación de Comunidad de Madrid. Entre otras cosas, en esta ley se establece que la Fiesta de la Comunidad es el 2 de mayo, su bandera serían siete estrellas blancas de cinco puntas y el escudo estará formado por dos torres bajo las siete estrellas de Madrid.

La obra ganadora fue *Maladanza de don Juan Martín* de Fermín Cabal, la cual trata sobre el personaje histórico del Empecinado. Hasta el momento no ha sido estrenada. Se publicó en Madrid, Ayuntamiento de Madrid / Banco Exterior, 1985 con prólogo de Enrique Tierno Galván.

precisamente, era lo contrario de exaltar la gloriosa jornada del 2 de mayo [...] lo que aquel Ayuntamiento de preclaros profesores quería era exaltar la Constitución recién rematada, con un volapié taurino. Así, temiendo lo peor, lo que yo hice fue exaltar la gloriosa jornada frente a los afrancesados, éstos que creían que Napoleón iba a traernos las luces, el buen gobierno, etc. Los loores del gran siglo de la *Igualdad, Fraternidad y Libertad*. Por eso yo quise poner de protagonistas a los que lo fueron auténticamente. Es decir, a los *chisperos* y *Manolos* de los barrios de Maravillas y El Rastro, es decir a mis paisanos, mirados con tan malos ojos por los universalistas afrancesados y bonapartistas de los nuevos tiempos de la transición. Volví, pues, los ojos a aquella siempre sagrada página de heroísmo y resistencia que mostró a la historia el pueblo al que yo pertenezco.¹⁴⁶

En noviembre de 1983 se estrena en Ávila un monólogo del autor titulado *Castellana ofrécese* incluido dentro del espectáculo *Mi rey, castellana ofrécese* donde también aparecen adaptaciones de algunos textos del escritor francés Henry Michaux. El montaje es representado posteriormente en diversos lugares de España, principalmente en Castilla-León.

En el resumen de los espectáculos teatrales producidos en la temporada 1983-1984 elaborado por Luciano García Lorenzo y María Francisca Vilches de Frutos¹⁴⁷ se le atribuye a Rodríguez Méndez la autoría de *En los pueblos de mi Andalucía*¹⁴⁸, dato utilizado por otros investigadores para posteriores estudios y que sin embargo ha sido desmentido por el autor.

¹⁴⁶ José María Rodríguez Méndez, *Reconquista y La Chispa*, Madrid, UNED, 1999, pp. 43-44.

¹⁴⁷ Cf. entre otros, José Romera Castillo, “José María Rodríguez Méndez: un realismo historicista y crítico”, Prólogo a José María Rodríguez Méndez, *Reconquista y La Chispa*, Madrid, UNED, 1999, p.20.

¹⁴⁸ Luciano García Lorenzo y María Francisca Vilches de Frutos, *La temporada teatral española 1983-1984*, Madrid, CSIC, 1984, p. 247.

La llegada al poder del Partido Socialista en 1982 liderado por Felipe González culminaba un proceso transformador de la sociedad española que se había iniciado a comienzos de los años setenta. Tras superar numerosos escollos, la Transición hacia la democracia había triunfado y la mejor prueba era el triunfo en las urnas de un partido progresista. Mas cuando todo parecía un vergel de felicidad para el pueblo español y por ende para la cultura, surge la voz crítica de Rodríguez Méndez cuestionando la política democrática del PSOE y el giro sociocultural que ha dado el país¹⁴⁹. El sistema democrático instaurado en España no convence a numerosos intelectuales y esa decepción le llevará a nuestro autor a realizar declaraciones altamente polémicas y a escribir obras que discuten el nuevo orden social haciendo bueno incluso algunos aspectos del anterior régimen. Las siguientes citas del autor ilustran visiblemente esta opinión:

En cierta ocasión me preguntaron —en una entrevista radiofónica— —si me gustaba la época en que me había tocado vivir.” Mi respuesta fue la siguiente: —De ninguna manera. Hubiera preferido ser un esclavo en la era romana de los Antoninos, que un supuesto ciudadano libre en esta llamada era tecnológica.” Mi contestación produjo cierta sensación molesta en los presentadores, que me observaron no ya con inquietud, sino con cierto temor.¹⁵⁰

Diez años después de este testimonio, cuando el partido socialista ha cumplido ya más de una década al frente del poder ejecutivo, el autor se expresa en los siguientes términos:

¹⁴⁹ Su crítica más mordaz aparecerá años después con la publicación de *Los despojos del teatro* (1993)

¹⁵⁰ José María Rodríguez Méndez, —Prólogo” a *Cosas de la Transición*, Barcelona, Arcos Vergara, 1984, p.3.

Los destructores socialistas y la negra España del rey Juan Carlos I de Borbón han matado una parte importante de nuestro ser y nuestra cultura, pero ¿no podemos considerar nuestra alma libre e imperecedera? Lo que dio al mundo tesoros teatrales tan universales no puede desecharse sin más.

Tras la niebla creada por la polvareda de la destrucción o la niebla del consumismo, la industria, la economía, con sus horrendas televisiones y su mortífera publicidad, por debajo de unos medios de comunicación totalitarios y hegemónicos de cualquier actividad humana y política, tras todo eso yace el ser español al que pertenecemos.

Como sucedió en tiempos de la España de Franco, sucede con la España de Juan Carlos I, (habría que definir matices favorables a la anterior, pero no podemos entrar ahora en tales análisis). Nos hallamos nuevamente ante una España oficial y una España Real.¹⁵¹

El tópico que ennobleció al gran poeta Jorge Manrique, “*priora tempora, meliora fuere quam nunc sunt*”, se encuentra presente en la visión del mundo de nuestro autor en este momento determinado de su vida.

Entre las obras que se plantean el correcto funcionamiento del sistema democrático encontramos la novela *Cosas de la Transición* (1983) y las piezas dramáticas *El sueño de una noche española* y *Restauración* ambas inéditas y producidas en 1984.

En 1985 estrena *Sangre de toro*¹⁵², una pieza escrita cinco años antes con el propósito de ser estrenada por la actriz Vicky Lusson, pero sin mucha certeza sobre su estreno:

¹⁵¹ José María Rodríguez Méndez, *Los despojos del teatro*, Madrid, J. García Verdugo, 1993, pp. 47-48.

¹⁵² Obra inédita hasta el momento que se estrena en el Teatro Trueba de Bilbao con dirección de Enrique Belloch (28-11- 1985) y que no protagoniza Vicky Lusson sino su tocaya Vicky Lagos.

Acabo de terminar una nueva comedia-sainete, naturalmente moderna, podríamos decir que sobre nuestro propio tiempo, que se llama *La sangre de toro*; la he destinado a esa gran actriz que es Vicky Lusson, tan popular y racial. A ver si hay suerte...¹⁵³

Ese mismo año comienza su trabajo como colaborador habitual del periódico *ABC*, actividad que desarrollará hasta 1988.

El 24 de octubre de 1986, Alberto González Vergel estrena en el Teatro Principal de Alicante, *La marca del fuego*¹⁵⁴, un drama que podríamos calificar como auto sacramental, que profundiza sobre la problemática de la droga y las nefastas consecuencias que tiene en la juventud española del momento. El tema de la droga es abordado en la década de los ochenta por otros dramaturgos, pero desde una perspectiva más liviana e incluso con tintes de comedia, sin conseguir el carácter trágico y pesimista que se desprende de la obra de Rodríguez Méndez. *Caballito del diablo*¹⁵⁵ de Fermín Cabal, *Bajarse al moro*¹⁵⁶, de José Luis Alonso de Santos, *Mala yerba*¹⁵⁷ de Rafael Mendizábal, o *Marea blanca*, creación colectiva del Teatro Estudio de Gijón, son buenos ejemplos de este tipo de obras.

La liberación espiritual del individuo marginado a través de la reconversión hacia los valores religiosos está patente en *Leyenda áurea* (escrita en 1988), una obra

¹⁵³ José María Rodríguez Méndez en una entrevista concedida a Ángel Laborda, "Rodríguez Méndez: el teatro y la suerte", *ABC*, 16-02-1980.

¹⁵⁴ *Teatro escogido*, I, Madrid, AAT, 2005, pp. 497-552.

¹⁵⁵ Publicada en 1983 y estrenada en 1985.

¹⁵⁶ Premio Tirso de Molina en 1984, se estrena en 1985.

¹⁵⁷ Publicada y estrenada en el año 1989.

que vuelve a incidir en el mundo marginal de los drogadictos de los suburbios madrileños. Esta obra deja entrever las profundas creencias religiosas del dramaturgo en este periodo de su vida. Frente al horizonte oscuro del individuo que aparece en *La marca del fuego*, en *Leyenda áurea* la fe cristiana salvará al ser humano de la terrible condena impuesta por la –sociedad del bienestar”, un modelo social avalado por el sistema capitalista que se expande por Occidente y que, por supuesto, se asentará en España. Este pensamiento queda patente en la elección de una cita de Bartolomé Leonardo de Argensola como introducción a *La marca del fuego*:

*Nuestra patria no quiere, ni yo quiero abortar un poema colectivo de lenguaje y espíritu extranjero. Porque mi musa fiel como española a venerar nuestras banderas viene donde la religión las enarbola*¹⁵⁸

Leyenda áurea y su siguiente producción, *Otra leyenda áurea* (1989), ambas inéditas y no estrenadas, nos ayudan a entender el pensamiento de Rodríguez Méndez en este momento: un hombre decepcionado por un régimen democrático amparado en un sistema capitalista que somete a los seres humanos a los designios del consumismo, la deshumanización y la degradación moral y les hace olvidar valores ancestrales como las creencias religiosas. Rodríguez Méndez, ajeno al sistema, se muestra ahora más firme en sus creencias religiosas, que en mayor o menor medida siempre tuvo, y señala la fe en Dios como el medio eficaz para lograr solucionar el problema de la sociedad española a finales del segundo milenio.

¹⁵⁸ José María Rodríguez Méndez, *La marca del fuego*, *Op. cit.*, p. 499.

Hay una frase que dice Hamlet —ese principito de Dinamarca tan lúcido como mal educado—, que es un poco mi guía: —Maldición —dice más o menos—, este mundo es un caos y yo he venido a poner orden en él”. Esto viene a ser más o menos lo que dice. Y un escritor que quiera hacer algo más allá de expresarse creo que tiene esa pretensión —petulante pretensión—, aunque unos —como yo— quieran hacerlo según Dios, mientras que los otros lo hacen según Lucifer, es decir, creando confusión. Debo confesarte que yo aspiro a —elaborar” en la obra de Dios. Y quisiera que los altos valores en los que yo creo: Verdad, Bondad, Justicia, etc., estuvieran en su sitio, sin confusión alguna. [...] Yo soy, en suma, platónico. Y platónicos han sido todos los grandes escritores y poetas. Me da pudor decir esto porque parece que pretendo yo titularme de tal, cuando no soy más que un pobre postulante fervoroso, que quisiera alcanzar, vislumbrarlos al menos, esos altos ideales. Pero todo esto puede que te sirva para que veas que repudio a la sociedad, sus falsos valores de animal totémico y tiránico. Espiritualismo siempre. Aspiro a los arquetipos, a los ideales quiijotescos, por supuesto. La constante, en fin, de nuestra gran literatura.¹⁵⁹

Volvemos al año 1986 cuando concluye una de sus obras predilectas que aún hoy no ha sido estrenada, *Soy madrileño*¹⁶⁰. Una pieza dramática sobre el legendario bandolero decimonónico Luis Candelas que comienza a gestarse en 1985 cuando el autor paseando por el barrio de Lavapiés descubre:

Justo allí, donde nació Luis Candelas [en la calle Calvario] me di de bruces con una pintada preciosa, enorme, memorable. Decía así: —Luis Candelas, ¡vuelve!”. Y en esas ando: escribiendo una novela teatral por entregas, que se titularía *Soy madrileño* y que trata de aquel Madrid del siglo XIX con sus pestes y sus masonerías, y de aquel personaje que elevó

¹⁵⁹ Fragmento de una carta personal escrita por José María Rodríguez y enviada a Gonzalo Jiménez Sánchez el 12-02-1994. Recogida por Gonzalo Jiménez Sánchez, *El problema de España: Rodríguez Méndez..., Op. cit.*, p. 129.

¹⁶⁰ Publicada por primera vez por la Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia en 1988.

el robo a la categoría de arte y que por eso, por pura envidia de los poderosos, terminó en una muerte tremenda. Porque sabía robar bien y con gracia y no como los que están en el poder.¹⁶¹

La obra estaría dentro del grupo que el autor denominó como teatro historicista:

Yo llamo a mis obras no históricas, sino historicistas. O sea utilizo la historia como método, como medio. A mí la historia me ha interesado mucho y cuando yo he leído un teatro histórico tipo Marquina y todo eso, siempre he echado en falta la vida, la humanidad. Cuando yo hago teatro histórico procuro meter la vida de ahora de los personajes que son descendientes de aquellos y que yo he vivido, por ejemplo la historia de Luis Candelas, *Soy Madrileño*.¹⁶²

En 1986, la actriz María Paz Ballesteros vuelve a pedir un texto al autor, en esta ocasión, para conmemorar el cincuentenario de la muerte en trágicas circunstancias de don Pedro Muñoz Seca. Rodríguez Méndez elabora un espectáculo a modo de conferencia actuada donde se aparece el ambiente artístico de la época de Muñoz Seca, además de representar fragmentos de obras del homenajeado. Durante el verano de este año, Luis Escobar y María Paz Ballesteros recorren la geografía española con este montaje, que lleva por título *De paseo con Muñoz Seca*.

La obra, comenta María Paz Ballesteros, no es sólo una selección de textos del autor, sino una exposición de cómo era el Madrid de la época, cómo eran aquellos tiempos, datos

¹⁶¹ José María Rodríguez Méndez en una entrevista concedida a José Luis Vicente Mosquete, "El tozudo realismo de Rodríguez Méndez", *El Público*, 28, enero de 1986, p. 11.

¹⁶² Entrevista concedida por José María Rodríguez Méndez al presente investigador el 26-02-03

anecdóticos y numerosos apuntes biográficos del autor, como el que Azorín hizo una obra con él o que era un autor con el que se divertían muy a menudo Valle o Lorca.¹⁶³

En los años ochenta el terrorismo de ETA azota considerablemente a la sociedad española. Sin ir más lejos, en 1986 la banda terrorista asesina a cincuenta y dos personas, veintidós de ellas en Madrid¹⁶⁴. Una espeluznante realidad social que azota a numerosos estamentos sociales. El miedo y la incertidumbre ante un posible atentado con el que viven los miembros del poder judicial —un estamento, por otro lado, bastante denostado por el autor en ésta y en otras obras— es reflejado en la comedia *La hermosa justicia* (1986).

En el periodo estival del siguiente año, 1987, se estrena dentro de la programación de los Veranos de la Villa en Madrid, un espectáculo musical titulado *Barbieri, un castizo en la corte isabelina*, en el incomparable marco de La Corrala madrileña —acondicionada¹⁶⁵ para la práctica teatral. En varias representaciones, el autor volvió a subirse al escenario para actuar en papeles menores.

La infatigable labor de Rodríguez Méndez se ve refrendada en los años ochenta con una nueva faceta a su labor como dramaturgo; realiza varias versiones de obras muy diferentes entre sí y que cosechan un enorme éxito de crítica y público:

¹⁶³ Rosana Torres, *El País*, 17-7-1986

¹⁶⁴ Especialmente grave fue el atentado perpetrado en la capital española el 14 de julio en el que doce agentes de la guardia civil murieron en la plaza de la República Dominicana al hacer explosión un coche bomba al paso del convoy militar.

¹⁶⁵ En la crítica del espectáculo, Eduardo Haro Tecglen, se muestra muy contrariado sobre este popular espacio teatral:

Hay, como es costumbre en La Corrala, varios escenarios distantes entre sí; se siente uno donde se siente, siempre hay escenas que quedan invisibles, y actores ocultos a los que es difícil localizar porque todas las voces salen de un solo lugar, de un mismo conjunto de altavoces. Estos actores hacen su esfuerzo, y los cantantes estrellan sus voces contra el equipo de sonido, que ulula incesantemente. La voluntad de teatro se rompe ante la chapuza técnica (Eduardo Haro Tecglen, *El País*, 22-08-1987).

En 1983 realiza la versión en castellano de la obra de Rodolf Sirera, *El verí del teatre*, que se estrena en el Teatro María Guerrero de Madrid bajo el título *El veneno del teatro*¹⁶⁶.

En 1984 realiza las adaptaciones de dos zarzuelas para la “Compañía Lírica de Tonadilla y Género Chico Barbieri” que serán dirigidas por Enrique Belloch¹⁶⁷ y estrenadas en el Centro Cultural de la Villa: *Artistas para La Habana* de Liern y Mádan con música de Francisco Asenjo Barbieri y *El joven Telémaco*, catalogada como obra musical del género bufo de Eusebio Blasco y música del maestro José Rogel. En la dirección musical de ambas piezas se encuentra el maestro Pedro Luis Domingo. La crítica recibía las “tonadillas escénicas” cuando menos con expectación:

Quizá hoy, a pesar de crisis, paros, impuestos, huelgas y demás, interese la experiencia. En todo caso, al margen de rigores y puntualizaciones críticas, bienvenida sea.¹⁶⁸

En 1988 realiza junto a Alberto González Vergel la adaptación de un drama de Calderón de la Barca, *El príncipe constante*, que se estrena el 17 de julio en el Festival de Teatro Romano de Mérida. Se trata de una obra que no se representaba en España —sí en el extranjero— desde los tiempos de su autor y de la cual los dos

¹⁶⁶ *El veneno del teatro*, traducción de José María Rodríguez Méndez sobre la obra de Rodolf Sirera, *El verí del teatre*, fue estrena en noviembre de 1983 en el Teatro María Guerrero de Madrid a cargo del Centro Dramático Nacional con dirección de Emilio Hernández. El texto cuenta con dos ediciones impresas: Madrid, Preyson, 1985 y César Oliva (ed.), *Teatro español contemporáneo: antología*, Madrid, Centro de Documentación Teatral/Fondo de Cultura Económica, 1992, 1367-1408.

¹⁶⁷ Director escénico con el que a partir de estos momentos Rodríguez Méndez mantendrá una especial relación que se verá materializada con la dirección de las siguientes obras: *Sangre de toro*, *El pájaro solitario* y *Última batalla en El Pardo*.

¹⁶⁸ Antonio Fernández-Cid, *ABC*, 16-7-1984.

adaptadores realizan una «versión rigurosa de la pieza clásica con dos únicas licencias: la eliminación de la figura del gracioso incluida en el texto original y la introducción de otros fragmentos de obras de Calderón»¹⁶⁹.

Ese mismo año, escribe un texto dramático a partir de la versión poética de *El cantar de los cantares* de Fray Luis de León. Fue magistralmente llevado a escena por la actriz Esperanza Alonso con el título *El cantar de los cantares (Oratorio semítico por la paz)*¹⁷⁰.

En 1994 realiza la adaptación del texto de Guillén de Castro, *La fuerza de la costumbre*, que será estrenada el 8 de julio en el Corral de Comedias de Almagro, con dirección de José Caride.

En la década de los noventa, la producción de Rodríguez Méndez decae considerablemente debido a su avanzada edad. Pese a ello, su buen estado de ánimo y una envidiable salud le permitirá asistir al estreno de sus obras —e incluso participar como actor— y, cómo no, sacar a luz algún que otro escrito. Tal es el caso del punzante ensayo *Los despojos de teatro*¹⁷¹, donde el autor arremete contra todas

¹⁶⁹ Alberto González Vergel, *ABC*, 17-7-1988.

¹⁷⁰ El espectáculo fue estrenado el 31-8-1988 en el Teatro Albéniz de Madrid por la Compañía de Esperanza Alonso y dirección de Antonio Gamero. Esta fue la valoración del espectáculo por parte del adaptador:

Yo, junto con Esperanza Alonso hicimos en el Albéniz una adaptación de *El cantar de los cantares*. Era un homenaje a la mujer palestina, con una mujer que cantaba canciones palestinas. Esperanza estuvo genial. Fue un espectáculo precioso. Estuvo quince días en el Albéniz y venía un público de ópera que casi llenaba el teatro. No dieron subvención para nada. Salomón Saïd, que estaba de embajador aquí y luego fue Ministro de la Guerra en Israel primero estuvo muy bien con nosotros y luego hizo todo el mal que pudo para que el espectáculo no siguiera adelante. Ello nos muestra el poder que tienen los judíos en el mundo entero. Pensé entonces en hacer el *Apocalipsis* de San Juan, un poema lleno de hermetismo y misterio, eso con una buena traducción y unos grandes actores impresionaría a la gente. *La Biblia* es una preciosidad. (Entrevista concedida por José María Rodríguez Méndez al presente investigador el 26-03-03)

¹⁷¹ Madrid, J. García Verdugo, 1993.

las instancias teatrales y juzga severamente la situación actual del teatro en España. Este pequeño librito le ha costado al autor más de una enemistad porque en él se señalan nombres, circunstancias y realidades oprobiosas para sus protagonistas.

Dos obras teatro historicista escritas allá por 1976, se publican por primera vez en 1991: *Isabelita tiene ángel*¹⁷² y *Última batalla en El Pardo*¹⁷³. La primera de ellas subtitulada “Homenaje dramático a Isabel la Católica en el V Centenario del Descubrimiento” es una comedia que nos descubre a la reina Isabel I en diez escenas particulares de su vida desde la adolescencia hasta los postreros momentos.

Última batalla en El Pardo es una intensa obra con sólo dos personajes: El General Vencedor (trasunto del General Franco) y el General Vencido (inspirado en las figuras del General Rojo y del Comandante Segismundo Casado). En una sala del Palacio del Pardo, ambos mantienen diversos encuentros donde reflexionan de forma casi agobiante sobre la Guerra Civil, el éxito, el fracaso y el futuro de España.

Vuelto a mi vida civil y a la lucha por la supervivencia, volví a oír —esta vez por parte de elementos civiles cercanos a la casa militar— eso de que el Generalísimo se reunía con algún contrincante para rememorar los avatares de la guerra y dejar constancia de sus razones victoriosas. Me interesó otra vez el tema. Me imaginaba en un rincón de El Pardo a mi general discutiendo con el “perdedor”, hablando de aquello. Y fue entonces cuando pensé que no estaría mal escribir una obra teatral acerca de esa dialéctica del vencedor y el vencido, acerca de la supuesta soledad del triunfante, que desea verse justificado —sobre todo cuando

¹⁷² Publicada por primera vez en Málaga, *Canete*, 9, 1991, 236-280. Su estreno tiene lugar en Alar del Rey (Palencia) en octubre de 1993 por el Grupo “Juan del Enzina” y dirección de Antonio Sastre.

¹⁷³ Publicada por primera vez en Madrid, Centro de Documentación Teatral, *El Público*, Teatro, 18, 1991. Se estrena el 23-2-2001 en el Teatro Caja de Ávila (Ávila) dirigida por Enrique Belloch.

el inexorable tiempo va transcurriendo— ante el otro. Evidentemente había tensión dramática en esa situación.¹⁷⁴

Pese a ser un gran año para nuestro dramaturgo, 1994 pone el punto final a la vida de dos miembros de la tendencia reformista del desarrollo: Lauro Olmo y Carlos Muñiz. Su muerte, que pasó prácticamente desapercibida para la opinión pública después de tantos años de trabajo por la cultura y el teatro españoles, dejará un vacío muy grande en el corazón de los amantes del teatro y en especial en Rodríguez Méndez:

¡Habíamos hablado tantas veces de esa posible dificultad de crear un teatro nacional popular! Con Martín Recuerda también, con el otro desaparecido Carlos Muñiz, habíamos hablado mucho del pueblo, de nuestro iberismo, de nuestra causa, porque causa era y causa seguirá siendo nuestro acendrado afán de devolver a España un teatro que siempre resplandeció en el mundo.

En ese aspecto, digo, la pérdida de Lauro es muy notable. Para mí fue un verdadero golpe, porque siempre que veía a Lauro y hablaba con Lauro —aunque fuera de tarde en tarde— sentía como si hablara con un hermano mayor y mi vehemencia carpetovetónica siempre se templaba con su sabiduría galaica. Por eso le estoy echando mucho de menos. Lo echamos mucho de menos todos los que trabajamos con la lengua española, que, desgraciadamente, cuenta con tantos traidorzuelos, con tantos impostores. Es injusto que Lauro se fuera en estos momentos, cuando tanta falta hace el esfuerzo de todos, de todos los escritores-pueblo, para luchar por una expresión nacional y popular. Cuando el pueblo es acusado por una infame minoría rectora —pero en realidad deformadora, aniquiladora— de ingobernable, de

¹⁷⁴ José María Rodríguez Méndez, —Aprovechamiento de la victoria”, Prólogo a *Última batalla en El Pardo*, Madrid, Centro de Documentación Teatral, *El Público*, Teatro, 18, 1991, pp. 21-25.

materialista, de arriscado y miserable. Lauro tendría que haber vivido más, para contrarrestar la miseria de esta España sin honor, que nos ha tocado vivir...

Pero, en fin, conservo yo cartas, letras, notas tuyas que me animan, que me retrotraen a los tiempos de esperanza. Y siento contravenir el espíritu de Lauro que parece decir: —Contamos con el pueblo, con la lengua, con España en suma”.¹⁷⁵

Precisamente, será Lauro Olmo el principal emprendedor y difusor entre sus colegas de crear una asociación que una a los autores de teatro españoles. Después de numerosos trámites burocráticos en 1990 nace la Asociación de Autores de Teatro (AAT) de la cual el propio Olmo se erige como Presidente, cargo que ocuparía hasta su fallecimiento. Cuando esto ocurre —junio de 1994— Alberto Miralles asume la Presidencia hasta finales de 1995 y su relevo lo toma José María Rodríguez Méndez. Éste accede al cargo el 6 de febrero del año siguiente debido a que no se presenta ninguna candidatura. Sus numerosos proyectos chocan con una Junta Directiva creada precipitadamente en el seno de la cual existen notables discrepancias. A los pocos meses presenta su dimisión, cediendo el testigo a un miembro de esa Junta Directiva, Luis Araujo.

En los años noventa escribe dos obras cuya acción se remonta hasta la época de la segunda República: *El laberinto de los niños estúpidos*¹⁷⁶ (1994) y *La trampa de la luz*. Ninguna de las dos ha sido estrenada.

Se publica en 1995 *Comedia Clásica*¹⁷⁷, un texto escrito en los años setenta revisado por el autor en 1988. Es una obra que sigue los postulados de la Comedia

¹⁷⁵ José María Rodríguez Méndez, —Lauro Olmo, autor español”, *Estreno*, 22.1, 1996, p. 16.

¹⁷⁶ Publicada en Gonzalo Jiménez Sánchez, *El problema de España: Rodríguez Méndez: una revisión dramática de los postulados de 98*, Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca, 1998, 189-229.

Nueva de Lope de Vega, pero situando la acción en Benidorm y con personajes sacados del ámbito político-social de los años setenta y ochenta. No puede faltar por tanto el enredo, el final feliz y la crítica ácida hacia el desbordante turismo que llega a España junto con los negocios fraudulentos. En la “Introducción” que precede a la obra, Antonio Morales señala:

Rodríguez Méndez no podía escribir una comedieta al uso, ni una grosera parodia, ni nada semejante. Rodríguez Méndez tenía que ser fiel a lo que significa el teatro. Y en ello, como hemos visto, es firma en el “deleitarse aprovechando” de los clásicos. Compuso así una obra donde la peripecia mínima de amores y desamores —como tantas de Lope, Marivaux o Paso— tenían el plus crítico de una situación social determinada que acercaba al lector-espectador un recado-mensaje.¹⁷⁸

A comienzos de 1996 Rodríguez Méndez nos sorprende dirigiendo una lectura dramatizada de *El pájaro solitario* dentro del *Segundo Ciclo de Lecturas Dramatizadas* organizado por la SGAE que tuvo lugar en la sede central de esta institución en Madrid.

Pero sin duda, más asombroso es otro acontecimiento que tiene lugar este año: Rodríguez Méndez vuelve a subirse a las tablas como actor después de treinta años y con setenta y un años de edad. En este caso, representando nada más y nada menos, que el papel de Cervantes en el último cuadro de su obra *Puesto ya el pie en*

¹⁷⁷ Murcia, Escuela Superior de Arte Dramático, 1995.

¹⁷⁸ Antonio Morales, “Comentarios impertinentes sobre *Comedia Clásica*”, Introducción a José María Rodríguez Méndez, *Comedia Clásica*, Ídem, p. 8.

*el estribo,...*¹⁷⁹. –Obra concebida con la técnica de un mosaico cuyas teselas fueran los personajes y situaciones cervantinos, amalgamados aquí por la presencia, en toda la duración de la pieza, del propio Cervantes, transmutado en personaje teatral que, en el mismo día de su muerte (23 de abril de 1616), contempla y participa por última vez en el espectáculo de la vida popular¹⁸⁰.

- Hábleme de *Literatura Española*
- Es una obra que es preciosa, en Melilla hice yo el último cuadro y bailé incluso con la gitanilla una canción de la época. Cuando escribí esa obra se la mandé a Marsillach que era director de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, ni me contestó ¡Pensar en eso me pone! Si me hubieran dado a elegir entre hacer *Flor de Otoño* y esto, hubiera dicho esto mil veces, pero para el CDN hubiese sido una cosa de derechas y muy... Yo esperaba que se hiciera en algún festival, en Melilla se hicieron cuatro o cinco representaciones nada más y la gente quedó entusiasmada.
- Es incomprensible
- Yo he cumplido como autor dramático, ahora la culpa no es mía.¹⁸¹

La relación con Melilla no concluye aquí y al año siguiente, en 1997, se estrena *La gloria esquiva*¹⁸², un homenaje al actor melillense José Tallaví, con interpretación de Manuel Galiana y Emilio Gutiérrez Caba, entre otros.

¹⁷⁹ Escrita en 1978, se publica con el título *Literatura española* Murcia, Universidad de Murcia, 1989. Posteriormente aparece como *El rincón de don Miguelito*, en *Teatro escogido*, II, Madrid, AAT, 2005, 347-396.

Se estrena en el 12 de junio de 1996 en la Escuela de Artes Aplicadas de Melilla por la Compañía de Teatro Concord. y la dirección de José María Antón Andrés. El título, *Puesto ya el pie en el estribo*, está tomado de las primeras líneas de la *Epístola* de Miguel de Cervantes al Conde de Lemos, un escrito que fue entregado a todos los espectadores acompañando al programa de mano.

¹⁸⁰ Manuel Pérez, —Literatura popular y visión del mundo en José María Rodríguez Méndez—, Introducción a *El rincón de don Miguelito*, en José María Rodríguez Méndez, *Teatro escogido*, II, Madrid, AAT, 2005, p. 342.

¹⁸¹ Entrevista concedida al presente investigador el 19-10-2005.

En pleno proceso creador, el autor nos habla de la obra y del actor sobre el que se basa:

Estoy trabajando en una obra que me ha encargado la ciudad de Melilla con motivo de la celebración de su centenario. Es un drama sobre un personaje histórico melillense, un tal José Tallaví, un personaje del pueblo, un hijo de un presidiario de Melilla que llegó a ser un primer actor extraordinario. Vivió en una época enorme, a finales del siglo XIX y a principios del siglo XX, y murió muy joven. Se vino Madrid donde dominó el escenario con compañías teatrales como la de Rosario Pino y María Guerrero. Incluso, cuando llegó a dominar el arte de la interpretación quería elevar el nivel dramático del país. Fue él el que estrenó *Espectros* de Ibsen en España. Desgraciadamente murió antes de cumplir los 40 años, en el momento en que estaba en la cumbre de su carrera. Por eso el drama lleva el título de *La gloria esquiva*. Es un homenaje a esas figuras del teatro que han luchado por todos los medios, frete a todo, por elevar el nivel artístico del país. Llevo casi un año escribiendo y ahora no sé cómo va a terminar.¹⁸³

También en 1996 viaja de nuevo a Estados Unidos para participar en el Congreso “Entre Actos” que organiza la *Universidad de Pennsylvania State*.

El pájaro solitario se estrena en 1998 en la Casa de Cultura de la localidad valenciana de Moncada con dirección de Enrique Belloch e interpretación de los alumnos de la *Universidad CEU Cardenal Herrera*, haciendo buenos los deseos expresados por el autor cuatro años antes:

¹⁸² Palacio de Congresos. Melilla. Compañía de Teatro Concord. Dir. José María Antón. 1997.

¹⁸³ José María Rodríguez Méndez en John P. Gabriele, “Diálogo con José María Rodríguez Méndez, cronista teatral”, *Iberoamericana*, 21, 1997, p. 83.

No creas que no me gustaría verlo representado... Pero sólo si se hace bien, ¿eh? Sin despilfarros, con humildad y talento... Si no, que ahí se quede, en el libro.¹⁸⁴

El 23 de febrero de 2000 se presenta en el Centro Cultural Isabel de Farnesio de Aranjuez una lectura escenificada o ~~pre~~montaje¹⁸⁵ de *El pájaro solitario* dentro del espectáculo producido por Robert Muro y dirigido por Elena Casanovas titulado *Kalidoskope*, formado por un conjunto de fragmentos encadenados de diversas obras de autores contemporáneos: junto a *El pájaro solitario* se escenificó *Pic-Nic* de Fernando Arrabal, *Usted también podrá disfrutar de ella* de Ana Diosdado, *Besos de lobo* de Paloma Pedrero y *Ahola no es de leil* de Alfonso Sastre. Posteriormente, el espectáculo fue presentado en Alicante en la VIII Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos (23 de noviembre de 2000).

En el año 2000 fallece su hermano mayor, Juan, que había acompañado a José María desde que ambos decidieron instalarse en El Barco de Ávila en 1978. Por cuidar de su hermano durante estos años, el dramaturgo recibe una pensión estatal que viene a paliar, en cierta medida, las dificultades económicas por las que atraviesa. Este mismo año viaja a Panamá para pronunciar una conferencia en la *Universidad de Ciudad de Panamá*. De esa ponencia guarda un grato recuerdo y siempre que tiene ocasión recuerda la siguiente anécdota:

Una vez en la *Universidad de Panamá* recité (y mira que yo soy un mal recitador) aquellos versos de —*Esta que fueron pompas y alegrías despertando al albor de la mañana...*”, de *El*

¹⁸⁴ Paloma Pedrero, “José María Rodríguez Méndez. El pájaro solitario”, *Op. cit.*, p. 9

¹⁸⁵ El espectáculo incluía todos los elementos propios de una puesta en escena: interpretación, iluminación, efectos de sonido y vestuario.

príncipe constate. No sé como lo diría que el público se puso en pie a aplaudirme y dije no seáis exagerados que me lo voy a creer. Es que puse toda el alma, hay que poner el alma en las cosas. La gente no ha leído a Platón. El verso es una cosa tremenda. Decir una cosa en verso no es tan difícil: hay que estudiarlo y saber lo que es el acento tónico, la rima, las medidas, lo hemistiquios... Pero eso se aprende enseguida.¹⁸⁶

No será su última salida al extranjero, puesto que en 2002 viaja a Ohio (EEUU) para participar en un congreso sobre teatro español contemporáneo.

Su producción teatral en el tercer milenio se ve incentivada con un prometido regalo que recibe de la SGAE, un ordenador “Apple” que sustituye a su antigua, pero siempre presente, máquina de escribir. Las nuevas tecnologías se instalan en casa del provento dramaturgo, que no sin dificultad y sin algún que otro enfado, descubre el fascinante mundo de las nuevas tecnologías de la informática y la comunicación. En poco tiempo es capaz de enviar y recibir correctamente el correo electrónico de su nueva dirección, ver fotografías que le mandan sus colegas y amigos, navegar —acepción del verbo que causa un enorme asombro— por Internet en busca de información cultural, etc. En el nuevo ordenador redactará las que de momento son sus dos últimas obras: *Estoy reunido* y *El marqués de Sade en Usera*, ambas fechadas en 2004.

Estoy reunido, paradójicamente publicada en Internet¹⁸⁷, es un nuevo tributo del autor a otro gran escritor del Siglo de Oro, Lope de Vega. En esta nueva *fantasía dramática en ocho reuniones y un final feliz*, Lope de Vega visita al propio Rodríguez Méndez con el que dialoga y pasea por el barrio de las Letras de Madrid.

¹⁸⁶ Entrevista concedida al presente investigador el 31-1-05

¹⁸⁷ <http://www.caoseditorial.com/>, 2005

Por su parte, *El marqués de Sade en Usera* es una obra corta que:

Constata que las preocupaciones sociales y los llamados “antihéroes del esperpento”, siguen siendo protagonistas del teatro de Rodríguez Méndez. En este caso, muestra como la sociedad capitalista sitúa fuera del sistema, o en el punto más bajo de éste, a los individuos que no son productivos, los cuales fuera ya de las reglas sociales se comportan de forma irracional e individualizada, sin ningún respeto hacia los demás seres humanos. El “segurata”, protagonista de este monólogo representa a un sector marginal, que como el autor nos dice en la primera acotación «*se les asocia con el drogata, el navajero, el tironero y demás especies de la clase digamos política del censo*» y que encajan, sin ellos saberlo, con el pensamiento filosófico del Marqués de Sade. Estamos pues, ante un pensamiento individualista que niega la humanidad y el deber de los seres humanos a respetarse, pensamiento que adopta el “segurata”, y por ende, el sector social que representa.

Queda por tanto justificado filosóficamente el comportamiento de este “Marqués de Sade del siglo XXI”. Pero como nos dice el propio título de la obra, la ecuménica figura del famoso Marqués se sitúa en el madrileño barrio de Usera, un distrito periférico del sur de Madrid, que como tantos otros, sufre una copiosa especulación inmobiliaria tras la implantación del euro en España y de la cual se están aprovechando notoriamente «*muchos filibusteros o bandidos del siglo XXI*». Por ello, la pieza adquiere un carácter universal, a la par que local, rasgo distintivo del teatro de Rodríguez Méndez, que siempre ha gustado de mostrar las pasiones humanas en ambientes costumbristas y locales, siendo especialmente Madrid, el lugar elegido para situar la acción dramática de una gran cantidad de obras.¹⁸⁸

En febrero de 2005 viaja a Valencia para asistir a la presentación de una nueva edición de *Isabelita tiene Ángel*¹⁸⁹, en la cual colaboran varios estudiosos de

¹⁸⁸ Jorge Herreros, “José María Rodríguez Méndez en los albores del siglo XXI”, prólogo a *El marqués de Sade en Usera* en José María Rodríguez Méndez *Teatro escogido*, II, Madrid, AAT, 2005, p. 596.

¹⁸⁹ Valencia, Teatraudiovisual Produccions, 2005

su obra: Raquel García Pascual, Pedro Montalbán Kroebel, Enrique Herreras, Nel Diago y Enrique Belloch. Este último será el encargado de dirigir una lectura dramatizada de la pieza interpretada por Rosanna Pastor, Iñaki Miramón e Inma Sancho.

Durante su estancia en tierras levantinas, visita las instalaciones de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, un magnífico proyecto de la *Universidad de Alicante* que trata de universalizar la lengua y literatura españolas a través de publicaciones digitalizadas de obras de autores de todas las épocas, la edición digitalizada de un Boletín mensual con las noticias más relevantes del mundo lingüístico y literario, la publicación de estudios y Tesis, etc. Permite, por tanto, acceder libremente a los usuarios de Internet a las obras y documentos más destacados de la cultura hispánica.

En esta visita Rodríguez Méndez pudo ver la preparación de su propia “Biblioteca de Autor” que los técnicos estaban ultimando para publicarla en el portal virtual dedicado a los principales autores contemporáneos y que contaría con la edición digitalizada de un buen número de obras del autor junto con las referencias biográficas y bibliográficas fundamentales.

Inesperadamente, y cuando ya estaba todo preparado¹⁹⁰, el relevo de los anteriores responsables de la Biblioteca Virtual, supone por razones que desconocemos, que el espacio virtual dedicado a nuestro dramaturgo no “suba a la Web” y sus obras en edición digital de encuentren navegando sin rumbo. Son quizá estos nuevos gestores aquellos a los que, antes de tan inesperado suceso, hacía

¹⁹⁰ En el *Boletín Virtual*, núm. 71, 23 de marzo de 2005, aparecía publicada la siguiente noticia: “en breve la Biblioteca Virtual dedicará una Biblioteca de Autor a José María Rodríguez Méndez”

referencia el profesor Antonio Díez Mediavilla (Director del Área de Literatura Española de la Biblioteca Virtual hasta mediados de 2005, mantuvo conversaciones con Rodríguez Méndez para la publicación de la Biblioteca de Autor) y que vienen a explicar por sí mismos por qué no editan las obras del dramaturgo madrileño:

Intentando explicar las razones por las que la Biblioteca Virtual Cervantes podría acoger una biblioteca de autor dedicada a José María Rodríguez Méndez, hubo quien, en un contexto cultural y universitario de impostado oropel, preguntaba con desconcertante curiosidad quién era ese escritor y si tenía obra suficiente para merecer un portal específico en la mencionada biblioteca.¹⁹¹

Tan sólo dos meses después del viaje a Valencia, en abril, tiene que ser intervenido en el Hospital de Madrid de una grave enfermedad, que había mermado notablemente su estado de salud —en la ceremonia de entrega de los Premios Max celebrada el 14 de marzo, pudimos ver al autor sensiblemente desmejorado y necesitando ayuda para poder caminar—. Merced a dicha intervención se ha recuperado satisfactoriamente y puede asistir a cuantos actos culturales requieren de su concurso.

A partir del año 2005 su labor literaria decrece considerablemente al tiempo que su salud empeora día a día. No obstante, escribe varios artículos sobre teatro que aparecen en publicaciones especializadas¹⁹² y se atreve a viajar —en compañía

¹⁹¹ Antonio Díez Mediavilla, Introducción a *Soy madrileño*, en José María Rodríguez Méndez, *Teatro escogido*, II, Madrid, AAT, 2005, p. 469.

¹⁹² José María Rodríguez Méndez, “Cervantes y don Quijote, unidos” en Nicasio Salvador Miguel y Santiago López-Ríos (eds.), *El Quijote desde el siglo XXI*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2005, pp. 101-105.

siempre de la infatigable Paquita, la mujer que desde 1983 cuida de él— a Roma y a Londres donde asiste como invitado de honor a sendos montajes de *Flor de Otoño*. El primero de ellos, organizado por Instituto Cervantes de la capital italiana tuvo lugar en el Teatro Argot el día 13 de diciembre de 2005 y consistió en una representación escénica de la obra interpretada por los alumnos graduados de la Academia Nacional Silvio D'Amico. Tras la representación se desarrolló un coloquio en el que intervino el dramaturgo junto a María Carmen Llerena (quien realizó la traducción de la obra¹⁹³), los actores y varios estudiosos del teatro español contemporáneo.

El 24 de octubre de 2007, Rodríguez Méndez asiste a la presentación en el Rose Theatre de Londres de una lectura dramatizada de *Flor de Otoño* con traducción de Emilio Romero. La interpretación corrió a cargo de actores profesionales británicos dirigidos por Iain Reekie y el propio Emilio Romero. Una vez finalizada la lectura del drama más internacional de Rodríguez Méndez tuvo lugar un encuentro con el autor, los directores y los intérpretes. El acto estaba organizado por la Asociación Euro Theatre, en colaboración con el Rose Bruford College of Speech & Drama de Londres, el Ministerio de Cultura español y Caos Editorial.

Al mes siguiente, es decir, en noviembre de 2007, es invitado por Adelardo Méndez Moya para participar en el *I ciclo de encuentros y lecturas del teatro*

José María Rodríguez Méndez, "El magistral ejemplo de Cervantes", *Anales Cervantinos*, vol. XXXVIII, Madrid, CSIC, 2006, pp. 13-14.

José María Rodríguez Méndez, "Ocho cartas de Fernando Lázaro Carreter" en *Teatro, Revista de estudios escénicos*, 22, Cátedra Valle-Inclán / Lauro Olmo del Ateneo de Madrid, AAT, 2008, pp. 259-261.

¹⁹³ Publicada en <http://www.caoseditorial.com/>, 2005.

español actual de la diputación de Málaga, en el que actores reconocidos, acompañados de actores locales, ponen voz a textos de autores consagrados. En el caso de nuestro dramaturgo, la obra elegida es *Última batalla en El Pardo*, de la cual Manuel Tejada y Pepe González Rubio hacen una lectura dramatizada. En torno a este montaje se realizan varios actos en los cuales Rodríguez Méndez apenas puede participar debido a su estado de salud. Los dos viajes realizados en tan corto estado de tiempo han contribuido a su rápido deterioro físico y mental.

En estos últimos años, sus pocas apariciones públicas provocan los errores de algunos jóvenes periodistas que aún tratando de elogiar al dramaturgo madrileño escriben graves incorrecciones como la que a continuación leemos:

Este Júpiter tonante que era JMRM murió hace unas semanas, a los 87 años. Seguro que ahora sí le estrenan.¹⁹⁴

Este es, por tanto, el recorrido vital del escritor José María Rodríguez Méndez desde su nacimiento en 1925 hasta el año 2007. Ochenta y dos años que han pasado fugaces para el autor y que dejan una importante estela de obras literarias, de sabiduría y de humanismo. La ciudad donde nació recibe de nuevo uno de hijos más ilustres para brindarle su último adiós: aquí vive desde 1983 y como él mismo nos dice, recibe en su casa, al igual que lo hiciera Cervantes, a los estudiantes que vienen a preguntarle y a aprender de él. Uno de estos, el que escribe estas líneas, ha podido disfrutar y cultivarse escuchando al autor hablar de sus andanzas, experiencias,

¹⁹⁴ Josu Montero, “Demasiado respetable y respetuoso”, *Gara*, 29-06-2007, p. 53.

sentimientos y por qué no decirlo, también ha sentido impotencia ante las injusticias cometidas contra él, que tildan sus recuerdos de frustración y desilusión.

I. 10. AL FIN LLEGAN LOS RECONOCIMIENTOS (1994- 2005)

“Nunca es tarde si la dicha es buena”, afirma un refrán popular, y es precisamente en últimos años del II milenio y en los albores del que siguiente, cuando llegan los reconocimientos, siempre insuficientes, para un dramaturgo que escribió su primera obra de teatro en el periodo de adaptación de la dictadura de Franco, allá por el año 1953 (*El milagro del pan y los peces*) y que ha sido durante años injustamente apartado de los escenarios y de las editoriales. Pero la conciencia colectiva de un país que se sabe en deuda con una generación de autores que no deben ser olvidados, ha sido determinante para que en la trayectoria vital y profesional de Rodríguez Méndez, se estén produciendo en estos momentos una serie de actos muy gratificantes.

Valga, por tanto, este capítulo de mi Tesis como un modesto tributo donde recojo los actos conmemorativos más significativos con los que ha sido distinguido el escritor en los últimos años y que en cierta medida nos dan la clave de la altura artística de Rodríguez Méndez.

Habría que remontarse unos años para encontrar el primer galardón institucional de reconocido prestigio¹⁹⁵ que recibe Rodríguez Méndez: en noviembre

¹⁹⁵ Con la excepción de otros dos premios menores ganados por el autor y que recordemos son: el Premio Larra de la crítica madrileña en 1964 (distinción que concede la revista *Primer Acto* y que

del año 1994, una obra suya publicada el año anterior, *El pájaro solitario*¹⁹⁶ gana el Premio Nacional de Literatura Dramática (antes llamado Premio Nacional de Teatro) otorgado por el Ministerio de Cultura en su tercera edición¹⁹⁷ (las anteriores fueron ganadas por Francisco Nieva, *Manuscrito encontrado en Zaragoza* y Alfonso Sastre, *Jenofa Juncal*, respectivamente). Además de la citada obra de nuestro autor, fueron finalistas Jaime Salóm por *Más que una diosa*; Lauro Olmo por *La Benita*; José Sanchís Sinisterra por *Los figurantes* y Agustín Gómez Arcos por *Los gatos*. Se da la circunstancia de que en 1989 Rodríguez Méndez envía la obra al Premio Tirso de Molina y es rechazada, en una edición donde resulta premiada *El viaje de los cantores*¹⁹⁸, del dramaturgo mejicano Hugo Salcedo Larios.

El premio supone un firme reconocimiento no sólo de una obra concreta, sino de toda la producción mendeciana, que el autor, declarado enemigo de los premios, acepta de muy buena gana porque ve en el galardón un merecido homenaje a la labor literaria de todos los autores de su generación, que como a él mismo le sucede no han sido premiados salvo en escasas excepciones, y parecían haber entrado en el olvido más absoluto. En la entrevista concedida a Paloma Pedrero, poco tiempo después de la concesión del premio, el autor lo valora de la siguiente manera:

- ¿Qué ha significado para ti la obtención de este premio? ¿Cómo te ha llegado?

compartió con *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca estrenada en el teatro Goya) por *Los inocentes de la Moncloa* y el Premio Tigre Juan de Novela Corta en 1983 por su novela *Cosas de la Transición*.

¹⁹⁶ Ávila, Institución “Gran Duque de Alba” de la Excma. Diputación Provincial, 1993

¹⁹⁷ El jurado que unánimemente se decantó por esta obra estaba formado por Alfonso Sastre, Domingo Miras, Jaime Siles, José Luis Miranda, Paloma Pedrero, Torcuato Luca de Tena, Antonio Gil Merino, Luis Aramburu, Joan Antón Benach, Manuel Hidalgo y Ángel Berenguer.

¹⁹⁸ *Primer Acto*, 235, 1990, pp. 73-97.

- Pues mira Paloma, como si a un náufrago le echaran un salvavidas. Así exactamente. Porque me estaba ahogando ya en el olvido y la indiferencia y ahora puedo luchar contra los elementos con cierto apoyo, pero lo cierto es que no me gustan los premios en general. Los premios creo que hacen un gran daño a la literatura. Crean falsos valores, contribuyen a la mercantilización del arte... No debería haber premios y que las obras se vieran por el valor que tienen en sí mismas. Pero como los hay, pues tendremos que plegarnos a ellos [...] Por otra parte premiar y mimar a los escritores, y a los artistas en general, no creo que sea muy bueno. Se vuelven tontitos como los niños mal criados y pierden, casi siempre, el valor y la creatividad que tenían. Yo no me explico cómo algunos están cargados de premios, envueltos en pañales. Para mí el premio, este premio, que te repito lo necesitaba y que tanto agradezco al jurado, ha sido como una afirmación de mi existencia como autor. Parafraseando al filósofo podría decir aquello de *Me premian, luego existo*.¹⁹⁹

Con este premio el autor se reafirma e intuye una luz al final del túnel que supondrá que de nuevo se vuelvan a acordar de él los editores, los empresarios y los encargados de gestionar los teatros públicos. Por ello, se “pliega” y acepta el premio, aunque no sin hacer gala de su rebeldía e insumisión que acompañan todas sus declaraciones. Pero esa luz que el premiado intuye, como manifiesta el dramaturgo y miembro del jurado Domingo Miras, aún estaría bastante alejada:

Me temo que, después de su premio, pasarán los días lo mismo que antes, igual de oscuros y lejanos, y él seguirá siendo un pájaro solitario como siempre ha sido.²⁰⁰

¹⁹⁹ Paloma Pedrero, “José María Rodríguez Méndez. El pájaro solitario”, *Op. cit.*, p. 7.

²⁰⁰ Domingo Miras, “El pájaro que no sufre compañía”, *Primer Acto*, 256, 1994, p.12.

Es posible, como apunta Domingo Miras que este premio no fuera a abrirle las puertas de todos los teatros a Rodríguez Méndez —como por desgracia tampoco están abiertas para muchos dramaturgos españoles, incluido el propio Miras—, pero lo cierto es que despertó la conciencia de aquellos que ya le tenían olvidado y propició, aunque su repercusión pública no fue excesiva, el acercamiento de las nuevas generaciones a un dramaturgo que todavía tenía muchas cosas que decir. Crece, por tanto, el interés por un autor septuagenario que conoce a la perfección la sociedad del momento y que tiene tras de sí una ingente producción literaria que los jóvenes apenas conocen. De ahí la necesidad de reeditar algunas de sus obras más emblemáticas: *Última batalla en el Pardo* (SGAE, 2003), *La batalla del Verdún* (Ayuntamiento de Barcelona, 2004) *El pájaro solitario* (SGAE, 2004) e *Isabelita tiene ángel* (Teatraudiovisual Produccions, 2005) y la publicación en dos tomos de su *Teatro escogido* (Asociación de Autores de Teatro, 2005), donde aparece una selección de sus dramas más significativos en una edición coordinada por el propio Domingo Miras y en la que cada obra está prologada por prestigiosos hispanistas.

En marzo de 1995 recibe en el Palacio de Congresos y Exposiciones de Castilla y León de la ciudad de Salamanca un homenaje de sus colegas en el *II Congreso Nacional de Autores de Teatro* que se celebra bajo el título “Cuatro generaciones de autores españoles en activo”. Dicho evento es organizado por la Asociación de Autores de Teatro, de la cual pocos meses después ocuparía la presidencia.

En 2001, el Ayuntamiento de Ávila decide organizar una serie de actos culturales para homenajear a Rodríguez Méndez —¡cuándo llegará el merecido homenaje del ayuntamiento de Madrid!— entre los que destacaron la inauguración

del Aula Municipal de Teatro que lleva su nombre y el estreno de *Última batalla en El Pardo*.

El 19 de noviembre de ese mismo año, la *IX Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos* celebrada en la ciudad de Alicante y dirigida por Guillermo Heras, tributa un homenaje al dramaturgo en un acto que tuvo lugar en el Teatro Principal tras la representación de la obra *Última batalla en El Pardo*. Allí, Paloma Pedrero leyó un emotivo texto de exaltación del autor y de su obra del cual extraemos un pequeño fragmento:

Tenemos hoy aquí al mejor autor vivo de nuestro país. Maestro para los que le leemos. Necesario para dar grandeza a nuestro oficio. Necesario también para que las pocas veces que le dejan hablar siga diciendo la verdad. Porque si cuando tenía algo que perder no se calló, qué va a dejar de decir ahora Rodríguez Méndez.²⁰¹

El 28 de junio de 2004, la Sociedad General de Autores y Editores junto con la Fundación Autor rinde tributo a José María Rodríguez Méndez con motivo de la presentación del libro-homenaje *José María Rodríguez Méndez. El pájaro solitario*²⁰². El evento tuvo lugar en el edificio que la SGAE posee en Madrid y la presentación corrió a cargo de Robert Muro, que ha sido el encargado de realizar la edición de esta obra, la cual, cuenta con un emotivo prólogo del citado presentador; un cariñoso manifiesto de Paloma Pedrero; una reseña biográfica y bibliográfica a cargo de Michael Thompson; la selección de algunos fragmentos del tomo I (1919-

²⁰¹ Paloma Pedrero, "Un hombre que dice la verdad" publicado en Rodríguez Méndez, *El pájaro solitario*, Madrid, SGAE/Fundación Autor, 2004, pp. 13-15.

²⁰² Colección teatrohomenaje, Madrid, SGAE/Fundación Autor, 2004

1970) de *Arreglo de cuentas*, memorias inéditas del autor, combinados con un álbum fotográfico; un análisis crítico de José Monleón y la edición definitiva de *El pájaro solitario*. El acto reunió en torno a una mesa a Rodolf Sirera, Paloma Pedrero, al investigador Michael Thompson y al propio Rodríguez Méndez que debatieron sobre el teatro de éste y sobre el panorama del teatro español en la últimas décadas. Para finalizar, se realizó la lectura dramatizada de un fragmento de la Estampa II de *El pájaro solitario*.

Su labor artística a lo largo de tantos años es finalmente reconocida públicamente con el Premio de Honor Max²⁰³ de las Artes Escénicas 2005. El Premio de Honor se concede a aquella persona que durante su trayectoria profesional se haya distinguido por sus aportaciones singulares, entrega y defensa de las Artes Escénicas. En las anteriores ediciones, este destacado galardón recayó en Antonio Buero Vallejo (1999), Adolfo Marsillach (2000), Antonio Gala (2001), José Tamayo (2002), Alfonso Sastre (2003) y Francisco Nieva (2004). En la ceremonia de entrega el 14 de marzo de 2005 en el Auditorio Buero Vallejo de Guadalajara, cuando el autor recibía el galardón de manos de la Ministra de Cultura, Carmen Calvo y de la Presidenta de la SGAE, Ana Diosdado, se pudo escuchar uno de los aplausos más sinceros y calurosos que se recuerdan entre las gentes del teatro.

Transcribo aquí las hermosas palabras que pronunció el dramaturgo en esos momentos tan emotivos y a la vez tan difíciles para él debido a su estado de salud:

²⁰³ Los Premios Max de las Artes Escénicas, surgió como una iniciativa de la SGAE y la Fundación Autor, consolidándose como el mayor reconocimiento para los profesionales de teatro y danza del país, dado que son sus propios compañeros quienes integran el cuerpo electoral. A los diferentes galardones a concurso hay que sumar otros tres, que otorga directamente el Comité Organizador de los Max: el Premio de Honor, el de Nuevas Tendencias Escénicas y el Hispanoamericano de las Artes Escénicas.

Yo que de mis soledades vengo y a mis soledades voy, estos magníficos aplausos —la soledad es dura y amarga— me han sabido a varias cosas: a hermandad con la familia del teatro; a germanía, para decirlo con la frase del siglo XVII; y, sobre todo, a farándula, porque yo lo que he sido y lo que he querido ser siempre, ha sido un farandulero. Y yo sé que mis amigos farandules —que quisiera nombrarles a todos, pero no quiero olvidarme de ninguno— son los que me han llevado a alcanzar este premio. La farándula es la versión española del gran teatro institucionalizado, es la historia de los giróvagos que han pasado hambre y sed y que han luchado por el pueblo y por la gente humilde. Eso he querido ser yo ¡Viva la farándula!

El 6 de junio de 2005 se cumple el 80 cumpleaños del dramaturgo madrileño y para celebrar esta efemérides se organiza un acto conmemorativo en el que el Teatro María Guerrero abre sus puertas para que asistan numerosos amigos y personas del ámbito cultural y teatral. Intervinieron y felicitaron al autor representantes de diversos organismos como Gerardo Vera (Director del Centro Dramático Nacional), Javier Casal (Director General de Promoción Educativa de la Comunidad de Madrid), Alicia Moreno (Concejala de las Artes del Ayuntamiento de Madrid), Jesús Campos (Presidente de la Asociación de Autores de Teatro), Alfredo Carrión (Director de Artes Escénicas de la SGAE) y Paloma Pedrero (dramaturga). El acto fue presentado por los actores Iñaki Miramón y Pepe Sancho que leyeron algunos textos breves del autor.

El homenajeado recibió diversos obsequios, entre los que destacó la manifestación pública de Gerardo Vera que comunicó al autor la noticia de que *Flor de Otoño* inauguraría la temporada 2005/2006 de la producción del Centro Dramático Nacional.

II. CONTEXTO METODOLÓGICO

II.1. INTRODUCCIÓN METODOLÓGICA A LA TEORÍA DE MOTIVOS Y ESTRATEGIAS

El método de investigación aplicado en esta Tesis se basa principalmente en la *Teoría de Motivos y Estrategias* expuesta recientemente en varios artículos²⁰⁴ por el Dr. Ángel Berenguer.

Dicha teoría trata de explicar la génesis de la obra teatral en la contemporaneidad desde la perspectiva del autor: qué piensa, qué razones tiene para ello, cómo éstas se sitúan en el contexto histórico en que son concebidas y expresadas, y la formulación de las mismas en una obra precisa. Los presupuestos teóricos de este método se sitúan en la línea de la sociología de la literatura y, en general, de la cultura, inaugurada por Georg Lukács, y matizada y enriquecida, más tarde, por Lucien Goldmann. También recoge las ideas manejadas por los presupuestos de la Historia de las Mentalidades, presentes ya en la tradición francesa en Ferdinand Braudel y, recientemente, en los Estados Unidos en los trabajos del profesor de la *Universidad de Harvard*, Simon Schama.

²⁰⁴ Las bases teóricas de esta innovadora metodología están expuestas en los siguientes trabajos:

Ángel Berenguer, "Motivos y estrategias: introducción a una teoría de los lenguajes artísticos contemporáneos", *Teatro, Revista de estudios escénicos*, 21, Alcalá de Henares, Cátedra Valle-Inclán / Lauro Olmo del Ateneo de Madrid y Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, enero 2007, pp. 13-29.

Ángel Berenguer, "Motivos en el teatro español del primer tercio del siglo XX: ¿de qué se venga don Pedro?", en Alberto Romero Ferrer y Marieta Cantos Casenave (eds.), *¿De qué se venga Don Mendo? Teatro e intelectualidad en el primer tercio del siglo XX*, Cádiz, Fundación Pedro Muñoz Seca, 2004, pp. 57-85

En primer lugar, debemos considerar el Teatro (resulta evidente la inserción del Teatro dentro de los lenguajes artísticos) como una expresión espectacular del YO (del autor, del director escénico, del actor, etc.) en el mundo contemporáneo. En este sentido, en la Contemporaneidad se han creado ocho *estructuras paradigmáticas estéticas*²⁰⁵: *Romanticismo, Realismo, Naturalismo, Simbolismo* (siglo XIX) y *Dadaísmo, Surrealismo, Futurismo, Expresionismo* (siglo XX).

La historia del Teatro (como la de todas las artes, incluida la literatura) en la Edad Contemporánea, está íntimamente ligada al desarrollo de dos conceptos operativos, a través de los cuales hemos reagrupado la aparición de mentalidades colectivas cuya expresión aclara la producción del teatro español contemporáneo. Estos dos conceptos son:

El ENTORNO, como conjunto de señales y circunstancias que, de algún modo, imponen al YO un marco definido de actuación. Es modificado por las propuestas felices de los individuos renovadores y revolucionarios, y por las consecuentes iniciativas institucionales que atienden a la transformación de las condiciones de vida. Constituye este marco el fermento en el que se desarrolla una visión de la realidad que afecta al grupo, conforma el universo en el que se identifica un colectivo determinado, y sirve de sustento a la génesis de *ortodoxias*. En este plano de la experiencia humana se va consolidando una *visión del mundo* que comprende e interpreta las distintas experiencias de esa colectividad. Desde esta perspectiva, el ENTORNO se relaciona exclusivamente, de modo significativo, con el YO TRANSINDIVIDUAL, aunque afecta e incita al individuo material para actuar

²⁰⁵ Empleamos el concepto de *Estructura paradigmática estética*, en la perspectiva de Thomas S. Kuhn:

Realización artística, universalmente reconocida que, durante algún tiempo funciona como un sistema estable (lenguaje artístico) que adopta o rechaza las propuestas de las estrategias, proporcionando modelos de problemas y soluciones en el plano de la realidad imaginaria. (Thomas S. Kuhn, *La estructura de las revoluciones científicas*, Madrid Fondo de Cultura Económica, 2001 [1962], p. 13)

creativamente.

El YO, es decir la perspectiva del individuo como medida de la realidad en que está inmerso. Aquí los valores más radicales del Arte (no necesariamente de la sociedad) encuentran su expresión. La persona humana define –su” realidad, la crea, la combate, la destruye. Desde esta visión se explica la aparición de actitudes personales (–*artisticidad*”) que se constituyen en lenguajes artísticos, como ocurre en el caso de las vanguardias. En este ámbito de la experiencia humana debemos situar las características básicas de un sujeto, y su acumulación de experiencias individuales que se concretan en una forma personal de enfrentarse con la realidad del entorno en que nace y se desarrolla. En este plano se sitúa la conciencia del YO INDIVIDUAL, a través de la cual una persona decide y diseña su posicionamiento así en la vida como en el arte, y se generan fórmulas *heterodoxas*. Conocemos la naturaleza del YO únicamente por sus manifestaciones públicas, en la medida en que alteran el ENTORNO. En sí mismo (ensimismado) es completamente hermético e irrelevante en el contexto de la contemporaneidad.²⁰⁶

Una vez esbozados los conceptos principales que sustentan la *Teoría de Motivos y Estrategias*, pasamos a explicar la génesis de la obra teatral en la contemporaneidad que puede ser observada en dos direcciones dependiendo de nuestro interés: del ENTORNO al YO (producción de la obra) o del YO al ENTORNO (crítica de la obra).

En el primero de los casos, el YO genera una obra partiendo del ENTORNO que se configura como el plano conceptual donde la transformación es constante. Esta inestabilidad creará en el YO una tensión²⁰⁷ a la que reaccionará

²⁰⁶ Ángel Berenguer, –Motivos en el teatro español del primer tercio del siglo XX: ¿de qué se venga don Pedro?”, *Op. cit.*, p. 62.

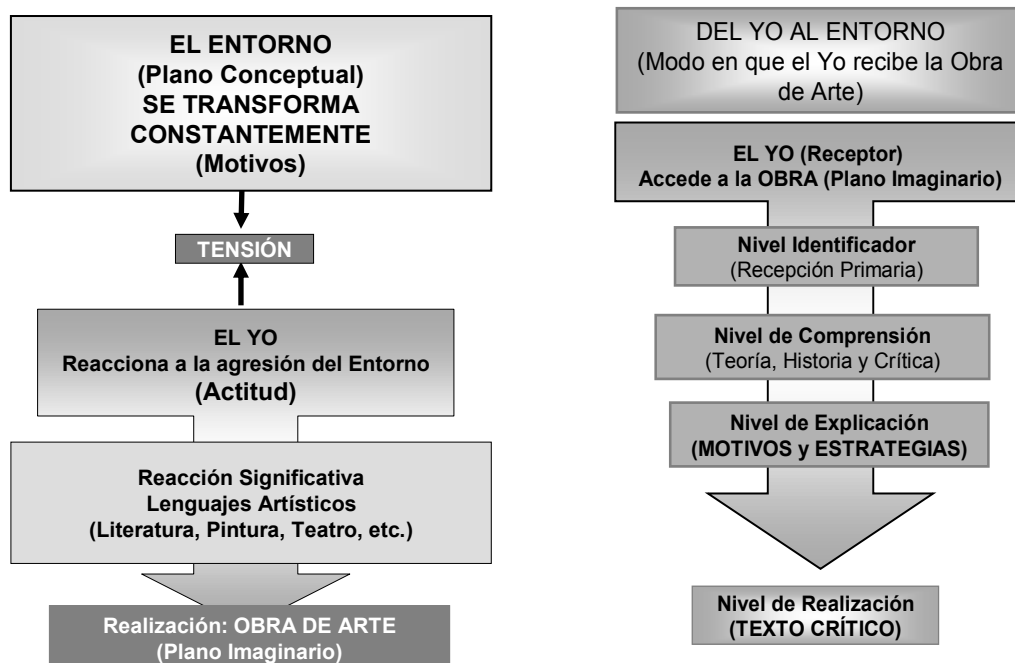
²⁰⁷ —La *tensión* a que nos referimos es un concepto que engloba varios elementos entre los que hay que incluir la discordia existente entre el YO y sus ideales de autenticidad y el ENTORNO como sistema alienante, la realidad (lo actual) y la ilusión (lo virtual), pero también el complejo sistema de

significativamente a través de *estrategias*. Su reacción a la tensión se concreta en una reacción a motivos específicos que deben ser el objeto último de un estudio crítico. El conjunto de estrategias que adopta el *YO individual*, en esa búsqueda de la autenticidad, quedan supeditadas a los sistemas de reacciones que el *YO transindividual*, a través de diferentes visiones del mundo, ofrece al artista y que constituirán los lenguajes del Arte. La producción final de la obra se ejecutará en el plano imaginario.

En la dirección contraria, el YO como receptor accede a la obra de arte en el plano imaginario. En un primer nivel identifica de forma primaria las características de la obra; en el Nivel de Comprensión recurre a la Teoría, la Historia y la Crítica anteriores para decodificar aquellos significados que no dependen de la observación directa. Finalmente en el nivel más profundo, en la Explicación, el YO accede a las estrategias que ha utilizado el artista para la configuración de su obra y los motivos que la han alentado y materializa sus reflexiones en el texto crítico, regresando así al plano conceptual del que partió el artista.

interacciones existentes entre algunos de los binomios que definen la contemporaneidad: YO/ ENTORNO, EXTERIOR/INTERIOR, OBJETO/CONCIENCIA, TEXTUALIDAD/EXPERIENCIA. En este panorama de armonías discordantes puede entenderse cómo la supremacía del YO afectará al desarrollo de las *ideas románticas* (el individuo frente al entorno, la originalidad frente al estilo, etc.), del mismo modo que la necesidad de describir detalladamente el ENTORNO de la nueva sociedad burguesa (industrial y comerciante) impulsará el nacimiento y desarrollo del *realismo* (entendido como descripción detallada del nuevo entorno). Más tarde, al iniciarse el siglo XX, continúa también este proceso: el deseo de formular artísticamente el nuevo concepto de la realidad esbozado en la Teoría de la Relatividad está tan presente en el arte cubista como la nueva ética del artista comprometido en el lenguaje naturalista. Todo ello implica subsidiariamente el carácter de materializaciones, derivadas del desacuerdo —angustiante y generador de tensión— entre realidad y representación, que se incorporan en la práctica artística contemporánea”. (Ángel Berenguer, *—Motivos en el teatro español del primer tercio del siglo XX: ¿de qué se venga don Pedro?—*, *Op. cit.*, p. 64).

Los siguientes esquemas realizados por Ángel Berenguer²⁰⁸ ilustran perfectamente las anteriores explicaciones:



Para sistematizar la comprensión y la explicación de la producción artística de los dramaturgos en el contexto de la tensión existente entre el YO y el ENTORNO, recurrimos al concepto de *mediación*.

En palabras de Ángel Berenguer: «una *mediación* constituye el conjunto de hechos, ideas y experiencias que afectan al individuo y que generan su inserción en un determinado grupo humano de modo permanente, o temporal, en el caso de personas cuya orientación ideológica cambia radicalmente en los distintos períodos

²⁰⁸ Ángel Berenguer, «Motivos y estrategias: introducción a una teoría de los lenguajes artísticos contemporáneos», *Op. cit.*, p. 24.

de su vida”²⁰⁹. De acuerdo con esta afirmación, tres son las mediaciones que se proponen:

- *Mediación histórica*: recoge los datos esenciales del proceso histórico. —Esta mediación tiene una función primordialmente diacrónica. Los fenómenos históricos (hechos, actuaciones, proyectos y realizaciones políticas, etc.) representan un mosaico rico y controvertido (siempre en proceso) en el que las personas se expresan. En este marco reciben determinadas influencias que las reúne en grupos de conciencia activa, cuya intervención en los procesos históricos del momento delimita su posicionamiento político”²¹⁰.
- *Mediación psicosocial*: —Incluye esta *mediación* las relaciones complejas del individuo creador con su ámbito social, desde su entidad como persona afectada por la sociedad de su tiempo. Los creadores pueden, de esta forma, ser considerados en su calidad de personas en un contexto social que responde a las señales (conceptos, factores sociohistóricos...) del tiempo histórico que les ha tocado vivir. En muchos casos el lugar social del individuo lo marca, y se expresa a través de sus obras. En algunos, es el creador quien impone a un determinado grupo vías de expresión y de análisis de la realidad no evidentes en el plano conceptual de la realidad. Aquí se produce la relación compleja del creador con su entorno que, como queda dicho, puede definirlo (en los casos de una

²⁰⁹ Ángel Berenguer, “Teatro, producción artística y contemporaneidad”, *Teatro (Revista de Estudios Teatrales)*, 6-7, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 1994-1995, p. 8.

²¹⁰ Ángel Berenguer, “Teatro, producción artística y contemporaneidad”, *Op. cit.*, p. 9

producción menos original) o ser definido por la excelsa realidad imaginaria elaborada por un autor de genio”²¹¹.

— *Mediación estética*: —esta mediación incluye el origen de los conceptos y las técnicas aplicadas a la formulación artística por los creadores. En ella se introducen los fenómenos relacionados con la creación de una realidad imaginaria, sin olvidar los conceptos que determinan el desarrollo de la mente humana y se concretan en un tiempo y personas determinados”²¹².

El análisis interrelacionado de este grupo de mediaciones nos lleva a considerar los *motivos* como causas finales que impulsan la producción dramática y que se constituyen en la génesis de la agresión del Entorno sobre el Yo. El artista reacciona frente a esa tensión proporcionando una respuesta formal en el plano imaginario, esto es, concretando sus motivos y aportando a través de su conciencia transindividual una *reacción* coherente y adecuada a su visión del mundo y su experiencia vital. En ocasiones, esta reacción adopta también una *actitud* en la que existe una formalización estética del sujeto individual del autor en el marco de un lenguaje imaginario.

Por último, debemos aclarar que en la presente Tesis Doctoral no hacemos uso de la denominación *generación realista*, sino que utilizamos el calificativo de *tendencia reformista del desarrollo* para referirnos al grupo compuesto principalmente por los siguientes dramaturgos: José María Rodríguez Méndez, Lauro

²¹¹ Ángel Berenguer, “Motivos en el teatro español del primer tercio del siglo XX: ¿de qué se venga don Pedro?”, *Op. cit.*, p. 61.

²¹² Ángel Berenguer, “Teatro, producción artística y contemporaneidad”, *Op. cit.*, p. 14

Olmo, José Martín Recuerda, Carlos Muñiz, Ricardo Rodríguez Buded, Alfredo Mañas, Antonio Gala, Agustín Gómez Arcos y Ricardo López Aranda.

El hecho de que todos estos autores compartiesen una serie de rasgos comunes y que un crítico teatral de la entidad de José Monleón les diese rápidamente ese calificativo²¹³, ha propiciado que bajo el epígrafe de generación realista sean conocidos en la historia del teatro español del siglo XX.

Los rasgos comunes que estructurarían este grupo serían los siguientes: proximidad en los años de nacimiento (entre 1922 y 1927) y en las fechas de los primeros estrenos teatrales significativos (en torno a 1960); formación universitaria de todos ellos a excepción de Lauro Olmo y Alfredo Mañas; excelentes relaciones personales entre ellos —principalmente en los años sesenta, luego se irán diluyendo—; Monleón en el citado artículo señala que el acontecimiento generacional que les une es “la Guerra Civil española no protagonizada sino vivida en la infancia”; Buero Vallejo y Sastre se erigen como guías o mentores —este punto es bastante controvertido y negado por sus protagonistas. Sastre incluso ha sido tradicionalmente incluido como miembro de esta generación—; utilización del paradigma estético realista —en sus primeras obras—; y por último, tratan todos ellos de hacer un teatro que rompa con el tedio de los años precedentes y sienten, en palabras de Monleón, “la necesidad de chapuzarse en el pueblo y superar la calma zaragatera e inconsciente de nuestra realidad dramática”.

Pese a todo, los rasgos comunes enunciados en el anterior párrafo no llegan a constituir en modo alguno elementos conformadores de una *visión del mundo* (que en todo caso, afectará a estratos sociales más amplios) y tampoco propician, por lo

²¹³ José Monleón, “Nuestra generación realista”, *Primer Acto*, 32, 1962, pp. 1-3.

tanto, una explicación genética de la obra creada por aquellos autores. En este sentido, conviene recordar cómo el denominado *–acontecimiento generacional* de la pérdida de las colonias constituye una vivencia que no consigue individualizar como grupo a los llamados *–del 98*”, ni menos aún caracteriza una concreta *visión del mundo*, como evidencia entre otros indicios, la inmediata dispersión de las trayectorias ideológicas de los autores aludidos.”²¹⁴

Una década después de la aparición del artículo de Monleón, se comienza a poner en duda la existencia de esta generación, y hoy la crítica es unánime en este sentido.

No obstante, debemos apuntar que nuestra metodología niega no sólo la existencia de la generación realista, sino la de todas las llamadas generaciones literarias. Según Ángel Berenguer, el ya tradicional método generacional:

No explica sino uno de los aspectos (a veces el menos significativo, como veremos) de todos aquéllos que intervienen en el complejo proceso de la creación artística. Por otra parte, esa propuesta no tiene en cuenta el material más importante de la creación artística, que es el proyecto estético a través del cual expresa el autor su conciencia individual y su modo de ver, desde un grupo determinado, el mundo que le rodea y que trata de materializar en sus obras. En realidad, frente a una visión completamente insuficiente, aunque con la eficacia pedagógica de todos los sistemas que simplifican la historia de la creación artística y que vehiculan una conciencia conservadora, que amalgama a los autores y sus obras respetando únicamente partidas de nacimiento, debemos plantearnos ante el siglo XXI una propuesta que acepte, organice y estudie la producción teatral desde los diversos ángulos que la hacen posible [...] Las agrupaciones *generacionales* practican una segmentación marcadamente

²¹⁴ Ángel Berenguer, *–El teatro y su historia (reflexiones metodológicas para el estudio de la creación teatral española durante el siglo XX)*, *Teatro (Revista de Estudios Teatrales)*, 13-14, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 1998-2001, p. 18.

homogeneizadora en el interior de cada período generacional. Con ello consiguen diluir en la indiferenciación del intervalo temporal los rasgos específicos, mantenidos por colectivos que poseen modos ideológicos y expresivos comunes, cuyo alcance llega a desbordar los límites cronológicos y a establecer vínculos entre autores situados en grupos *generacionales* diferentes.²¹⁵

II.2. APLICACIÓN DE LA TEORÍA DE MOTIVOS Y ESTRATEGIAS EN JOSÉ MARÍA RODRÍGUEZ MÉNDEZ

II.2.1. Motivos

Nos corresponde en este apartado, de acuerdo con la teoría de motivos y estrategias, explicar los motivos que crean en el autor una necesidad expresiva vehiculada principalmente a través de su producción dramática.

Dicha producción dramática se inicia como dijimos anteriormente en los años cincuenta del pasado siglo, es decir, cuando el sistema dictatorial del General Franco se encuentra plenamente asentado en España. En este momento surgen también en el panorama teatral otros autores como Lauro Olmo, José Martín Recuerda, Ricardo Rodríguez Buded y Carlos Muñiz que conforman la tendencia reformista del desarrollo, un grupo de autores precedidos y relegados, en buena medida, por los primeros autores del realismo social de posguerra: Buero Vallejo y Alfonso Sastre. Aunque con parecidos motivos de denuncia y crítica ante los acontecimientos socio-políticos que sufre la sociedad española por parte del sistema dictatorial, van a desarrollar una serie de estrategias propias, que más adelante estudiaremos, con el fin

²¹⁵ Ídem., pp. 10-18.

de comunicarse con el público de una manera adecuada y siendo en principio fieles a un paradigma estético determinado.

Pero el sistema no podía consentir una producción teatral que manifestase otro modelo socio-político y se encarga de anular las obras de esta generación con fuerza y eficacia a través de la censura, impidiendo que las obras ni se representen ni se publiquen. En ese sentido, y con la capacidad de análisis y reflexión que otorga el paso los años, la crítica es unánime al señalar que este grupo de autores ha producido un teatro muy importante en la España posterior a la Guerra Civil, mucho más importante de lo que ha sido su relevancia, tanto en la historia del teatro, como en la historia de la literatura. Esto probablemente se deba a que hacen un teatro enormemente eficaz a la hora de señalar y de identificar las contradicciones internas en las que vivía la sociedad española del momento, mas esa capacidad de identificar y de contrastar, les hace autores incómodos no sólo para Franco, sino también para los dramaturgos coetáneos y el público burgués que acude a los teatros. Sus obras dramáticas, la multitud de artículos y ensayos que publican, sus declaraciones públicas y su actitud comprometida generan un estado de conciencia nuevo y actualizado que afecta a las relaciones establecidas entre los ciudadanos y el Estado. Por esa razón, su teatro ha tenido una eficacia en la sociedad que ha sido especialmente disminuida por la eficacia de la censura y por la eficacia de la auto-censura del público, de la crítica y de los empresarios teatrales del momento.

La figura de José María Rodríguez Méndez representa para el teatro español una forma especial de contraponer los derechos del individuo con un entorno que de alguna manera lo está agrediendo sistemáticamente, y su respuesta no es una respuesta general y política, es una respuesta individual y artística. El dramaturgo

genera su propia forma de plantar cara al sistema y hasta que punto está en desacuerdo con la forma en que los derechos de los ciudadanos están siendo conculcados durante la dictadura.

Pero el problema fundamental de esta generación —enormes dificultades para publicar y estrenar sus obras— no termina con el final de la dictadura, sino que continúa en la Transición Política y en la época democrática. El propio Rodríguez Méndez ha señalado en alguna ocasión que ~~el~~ año 1975 no marca nada en absoluto²¹⁶. Frente al hecho que numerosos autores ansiaban, de interpretar libremente sobre los escenarios la realidad española de los últimos años, se impone una ley no escrita de silencio y conformismo que trata de evitar enfrentamientos, parece como si sus obras tocasen la mala conciencia del público que de alguna manera ve en ellas reflejados un tiempo y unas circunstancias que prefiere no recordar. ~~R~~ápidamente, casi de la noche a la mañana, muchas obras pasaron de prohibidas a anacrónicas, lo cual a fin de cuentas resulta tan injusto como explicable²¹⁷.

Las administraciones públicas, los organismos e instituciones competentes, con el beneplácito del público burgués, invierten una gran cantidad de dinero público en la realización de montajes de prestigiosas compañías extranjeras como la ~~R~~oyal Shakespeare Company”, el ~~B~~erliner Ensemble”, la compañía de Peter Brook, etc., manteniendo en el olvido a autores con planteamientos estéticos continuadores de la tradición teatral hispana. Con ello se pretende dar una imagen de modernidad, de pluralismo y de adaptación de nuestro país a las nuevas corrientes culturales

²¹⁶ Cf. el punto I.7. de la presente Tesis Doctoral.

²¹⁷ José B. Monleón, ~~El teatro del consenso~~, *Op. cit.*, p. 241.

europas y lavar la imagen de la España cerrada y autárquica de tiempos pasados, culminando de este modo la labor iniciada en los años sesenta, cuando en pleno desarrollismo económico se produce una primera aproximación a Europa.

Todo ello afecta de lleno a los autores de la tendencia reformista de los que venimos hablando, a los cuales se les identifica como autores comprometidos y que pertenecen a una época en la que el compromiso, aún cuando estaba mal visto, era necesario para combatir las estructuras de poder, pero con el nuevo sistema, sólo puede traer la postergación de todos ellos. Por lo tanto, la esperanza que tuvieron Rodríguez Méndez, Carlos Muñiz, Lauro Olmo, Martín Recuerda, etc. de ver que las obras que antaño fueron prohibidas o denostadas —muchas de ellas sin ningún tipo de referencia ni alusión a la Guerra Civil o a la dictadura de Franco— serían ahora publicadas y estrenadas con libertad y sin miedo a la censura, se torna en unos pocos años en desilusión y tristeza al ver que sus obras van a ser soslayadas y olvidadas por editores y empresarios. Se crea en ellos una conciencia de *decepción* que se verá reflejada en su producción posterior.

Contra todo lo esperado, la nueva libertad acabó con la mayor parte de los grupos independientes, desasistidos de público, al tiempo que los escenarios se cerraron, tras una primera acogida, por lo general en los teatros públicos —*El engaño, El serenísimo príncipe don Carlos, Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga, De San Pascual a San Gil*, respectivamente—, a autores como Martín Recuerda, Carlos Muñiz, Rodríguez Méndez, Domingo Miras, y tantos otros, que si antes alternaron la prohibición de algunas de sus obras con el estreno, a veces celebrado, de otras, ahora simplemente no encuentran quien los estrene o publique”²¹⁸

²¹⁸ Ídem., p. 243.

Tras esta pequeña introducción, pasamos a estudiar en profundidad la mediación histórica y la mediación psicosocial, estructuras de análisis, que unidas a la mediación estética, nos permiten establecer y sistematizar las áreas en las que el autor se relaciona con el ENTORNO de manera conflictiva (tensión).

II.2.1.1. Mediación histórica

El proceso de evolución histórica que rodea a José María Rodríguez Méndez determinará en buena medida su visión del mundo y la respuesta que él da a ese proceso se verá reflejada en su teatro.

José María Rodríguez Méndez nace en 1925 bajo el reinado de Alfonso XIII, en estrecha unión con la dictadura del General Primo de Rivera que dura desde 1923 hasta 1930. Durante este tiempo asistimos entre otros a los siguientes acontecimientos: guerra colonial con Marruecos; incremento del sentimiento nacionalista en el País Vasco y Cataluña; y la lucha de partidos socialistas y anarquistas o de la burguesía y el proletariado.

Estos hechos de los cuales el niño tuvo constancia directa o a través de testimonios familiares y amigos quedarían impresos en la conciencia del futuro autor.

Después de unos meses de una gran incertidumbre política, el 12 de abril de 1931 se convocan elecciones en las que la Monarquía pierde todo su poder, el Rey abandona el país y se proclama la Segunda República, que parece en principio, que va a acabar con los problemas y las tensiones sociales existentes. Pero esto no será

así y el ambiente en los años treinta será cada vez más tenso y crispado, produciéndose numerosos enfrentamientos entre los seguidores de las diferentes opciones políticas: CNT, UGT, republicanos (de derechas, de centro y de izquierda), monárquicos, radicales, etc.

Todo desembocará el 17 de julio de 1936 en el alzamiento de los Nacionales y el inicio de la Guerra Civil que se prolongará durante tres años. Los ejércitos combatientes serán por un lado el *ejército nacional o rebelde* donde se agrupan los defensores de la España tradicional: carlistas, monárquicos, latifundistas y grandes capitalistas, católicos, falangistas y fascistas. Y por otro lado el *ejército republicano* donde se unen obreros, campesinos, marxistas, anarquistas, la burguesía liberal, pequeños propietarios y nacionalistas catalanes y vascos.

Gracias a las negociaciones mantenidas con dirigentes totalitarios de otros países como Hitler o Mussolini, el bando nacional obtiene de ellos una gran cantidad de soldados (se calcula que aproximadamente fueron 300.000), aviones, tanques, artillería y barcos. Por contra, los republicanos obtienen ayuda armamentística proveniente de México y la Unión Soviética y unos 35.000 hombres procedentes de las famosas Brigadas Internacionales compuestas por voluntarios antifascistas de todo el mundo.

A continuación, resumimos los acontecimientos más destacados de esos tres años de contienda bélica:

El 12 de julio es asesinado el teniente de la Guardia de Asalto José Castillo por miembros de la ultra derecha, al día siguiente compañeros del teniente, algunos socialistas y miembros de la UMRA (Unión Militar Republicana Antifascista) se

dirigen al domicilio de José Calvo Sotelo, lo detienen, lo meten en una furgoneta y le asesinan. Este asesinato se convierte en la chispa que enciende la mecha de la conspiración militar que se viene fraguando desde hace tiempo.

Los generales, Mola, Goded, Franco y Sanjurjo aparecían ya como sospechosos de un pronunciamiento y por esa razón el gobierno los había destinado lejos de la capital: a Pamplona, Baleares, Canarias y Lisboa en el caso de Sanjurjo, donde permanecía desterrado desde la intentona golpista de 1932.

El levantamiento comienza el 17 de julio en Marruecos, ocupándose edificios militares y civiles en Melilla, Ceuta, Tetuán y Larache. Un día después la sublevación se extiende a Canarias y Andalucía. Franco sale de Las Palmas el día 18 de julio en un avión *dragón rapide*, alquilado días atrás en Londres por Luis Bolín corresponsal de *ABC* en la capital británica con el dinero del financiero Juan March. Mientras, en Madrid Casares Quiroga dimite y Azaña encarga a Diego Martínez Barrio que forme gobierno, pero anarquistas, socialistas y comunistas se niegan a formar parte del gobierno y exigen la entrega de armas. Martínez Barrio renuncia y es sustituido por José Giral que autoriza la entrega de armas al pueblo.

El 20 de julio comienza el asedio al Alcázar de Toledo, el alzamiento fracasa en las grandes ciudades como Madrid o Barcelona, pero en Sevilla ha triunfado gracias a la habilidad del General Queipo de Llano estableciéndose así una cabeza de puente entre Marruecos y la península. Ese día 20 por la tarde el único foco sublevado en Madrid es el Cuartel de la Montaña dónde resisten el General Fanjul y el coronel Sierra con varias decenas de hombres.

En el sur de la península, el gobierno republicano pierde su primera gran batalla al permitir el paso del estrecho. La aviación republicana se centró en un frente secundario, Asturias, mientras Franco con la ayuda de los primeros aviones italianos y alemanes cruza el estrecho prácticamente sin oposición.

Franco decide llegar a Madrid por Extremadura en lugar de tomar la vía más corta por Bailén y Despeñaperros. Entre el 2 y el 3 de agosto se ponen en marcha las conocidas como “columnas de la muerte” que salen de Sevilla al mando de Carlos Asensio, Antonio Castejón y Yagüe. El 13 de agosto llegan a Badajoz tras recorrer 262 kilómetros sin casi oposición²¹⁹. El 3 de septiembre los Nacionales toman Talavera de la Reina y al día siguiente se forma un nuevo gobierno republicano con Largo Caballero a la cabeza. De Sevilla a Talavera (450 kilómetros) Yagüe ha invertido menos de un mes, de Talavera a Maqueda (45 kilómetros) el avance ha costado 18 días. Los milicianos están adquiriendo más experiencia, Largo Caballero, antes firme defensor de la milicia, ahora se da cuenta que es necesario un ejército organizado y que el tiempo de las milicias ha pasado y así el 10 de octubre decreta la disolución del ejército republicano y la creación de un nuevo ejército popular.

El 18 de octubre el presidente de la República y el gobierno en pleno estaban viendo la película rusa *Los Marineros de Kronstadt*, cuando recibieron la noticia de que los nacionales habían llegado a Illescas a tan solo 30 kilómetros de Madrid. Azaña se marcha a Barcelona y allí debería esperar al resto del gobierno, sin

²¹⁹ En la obra *En las esquinas, banderas*, los requetés cogen prisionera a Verónica en el frente de Badajoz. El Requeté I señala: “Hum... Por Badajoz hay muchos palos. De allí venimos...”.

embargo Largo Caballero permaneció en Madrid hasta el 6 de noviembre y luego se trasladó a Valencia, dejando al presidente de la República aislado.

Con la salida del gobierno para Valencia se crea en Madrid una Junta de Defensa dirigida por el General Miaja ayudado por el Comandante de Estado Mayor Vicente Rojo.

Comienza la represión organizada contra la quinta columna, los tribunales populares que funcionaban ya desde el 23 de agosto, las checas, las cárceles, las sacas²²⁰ y los fusilamientos. El 4 de diciembre se termina con las funestas sacas gracias al “ángel rojo”, el anarquista Melchor Rodríguez que había sido nombrado director de prisiones.

El 19 de noviembre muere el anarquista Buenaventura Durruti en extrañas circunstancias por arma de fuego mientras estaba en el frente de Madrid. Al día siguiente es fusilado en la cárcel de Alicante José Antonio Primo de Rivera.

En febrero se desarrolla la batalla del Jarama. Los nacionales tratan de aislar la capital, pero no lo consiguen.

Del 8 al 18 de marzo batalla de Guadalajara. Gran desastre en Brihuega de las tropas italianas (Brigadas Internacionales).

De junio a octubre de 1937 los nacionales toman Bilbao, Santander y Asturias. El 6 de julio los republicanos lanzan una ofensiva de distracción en Brunete

²²⁰ Hasta el domicilio de Rodríguez Méndez acudieron en busca de su padre que por fortuna se encontraba lejos de Madrid:

Aquellas *sacas* nocturnas que hacía una soldadesca populachera que en siniestros automóviles (se llamaba la *Brigada del Amanecer*) se llevaban a gentes pacíficas, en mi mismo barrio de trabajadores, que aparecían al día siguiente fusilados a las orillas del Manzanares [...] No puedo olvidarme de aquel atardecer en que los siniestros coches de la Brigada del Amanecer se detuvieron delante de mi casa e invadieron mi hogar, el hogar de un pobre empleado, al que no podrían fusilar en Paracuellos del Jarama al día siguiente porque se encontraba afortunadamente en otra zona [José María Rodríguez Méndez, “Mi teatro historicista (la interpretación histórica en el teatro)”, *Op. cit.*, p. 46]

para aliviar la presión sobre Madrid y sobre el Norte, la batalla concluye el 26 de julio y los republicanos vuelven prácticamente a su posición inicial.

Entre el 24 a agosto y el 6 de septiembre se produce la batalla de Belchite (Zaragoza).

El 15 de diciembre de 1937 comienza la batalla de Teruel, los republicanos toman su primera capital de provincia durante la guerra, pero en febrero la tienen que abandonar tras el empuje de las tropas marroquíes mandadas por el General Yagüe.

Entre julio de 1938 y febrero de 1939 se desarrolla la ofensiva decisiva, la batalla del Ebro, en la que los republicanos queman todas sus naves. En febrero de 1939 las tropas de Franco ocupan Cataluña. A comienzos de marzo se precipita la crisis del Frente Popular.

En la segunda quincena de marzo el coronel Casado y Julián Besteiro iniciaron conversaciones para intentar negociar el final de guerra con Franco, sin embargo éste exigió una rendición sin condiciones. El ejército nacional entra en Madrid el 1 de abril de 1939.

Dictadura de Franco (1939-1975)

El primer día del mes de abril de 1939 finaliza la guerra con la victoria del bando de los Nacionales. El General Francisco Franco toma el poder auto-calificándose como “Caudillo de España por la gracia de Dios”. Se inicia entonces la Dictadura de Franco, una forma de gobierno que se prolongará hasta la muerte del dictador y que a su vez podemos dividir en cuatro periodos:

1. *Autarquía* (1939-1950): Muchos presos son ejecutados. Se promueven leyes que imponen determinados comportamientos sociales. Muy significativas son las palabras de Dionisio Ridruejo, poeta situado en el bando de los vencedores, el cual señalará que «Los años cuarenta fueron para la base más amplia y sumergida de la población, años de dolor, hambre, vejación y miedo en un régimen de «salvoconductos» para viajar y de «cartillas» para adquirir miserables raciones alimenticias. Fueron también años de euforia frívola, ofensiva, en la reducida clase, profundamente vulgarizada, de los mandarines sin respeto y los ricos especuladores...»²²¹.

España no entra en la II Guerra Mundial, Franco que mantiene entrevistas tanto con Hitler (Hendaya, octubre de 1940) como con Mussolini (Bordighera, febrero de 1941) no cede a los requerimientos del «Führer» para hacer partícipe a nuestro país de la contienda mundial. Si bien, en el año 1941 sale de España un contingente de hombres formando la denominada División Azul con el fin de ayudar a las tropas alemanas en la Unión Soviética.

Al finalizar la guerra, con la derrota del bando nazi y la caída del fascismo italiano llega la época más negra para el Régimen: la recién creada ONU recomienda el aislamiento de España, se marchan los embajadores, se cierran las fronteras, etc.

Durante este periodo la economía nacional es completamente autárquica: se produce sólo lo que se consume y se consume lo que se produce. Esta situación dio lugar al estraperlo o mercado negro.

²²¹ Testimonio recogido en Carlos Blanco Aguinaga, Julio Rodríguez Puértolas, Iris M. Zavala, *Historia social de la literatura española (en lengua castellana)*, Tomo III, Castalia, Madrid, 1979.

Muchos españoles, entre ellos numerosos intelectuales y científicos, se ven obligados a marchar al exilio, principalmente a Francia, Argentina y México.

2. *Adaptación* (1945-1962): llamado así por la adaptación y apertura de España al concierto internacional. En 1945 se aprueba la Ley del Referéndum. En 1948 se reabre la frontera francesa. En 1950 se inicia llamada guerra fría entre el capitalismo estadounidense y el bloque socialista encabezado por la URSS. En este mismo año vuelven los primeros embajadores a Madrid, siendo el primero (y no por casualidad) el embajador norteamericano que llega con un crédito de dos millones de dólares que auxiliará notablemente a la economía española. En 1952, España ingresa en la UNESCO. Un año después, el día 27 de agosto de 1953, el Papa Pío XII, Máximo Pontífice de la Iglesia Católica, y el General Franco firman un Concordato como muestra de su mutuo reconocimiento y que supone la aceptación y la imposición en todos los ámbitos sociales de la religión católica como “la única religión de la nación española”. El “Nacionalcatolicismo” obtiene así la legitimación oportuna por parte del más alto estamento eclesiástico. El 26 de septiembre de ese mismo año, se firma el Pacto de Madrid para crear bases norteamericanas en España y proveer al país de ayuda militar y económica. En 1955, España ingresa en la ONU. En 1956 se produce una crisis política provocada por revueltas estudiantiles en la Universidad, entre los “rebeldes” se encuentra un joven llamado José María Rodríguez Méndez, que comienza en este periodo su producción dramática. El movimiento obrero comienza a unirse en torno a las Comisiones Obreras.

Al año siguiente, en 1957, se produce un significativo cambio de Gobierno, entran los llamados *tecnócratas de Opus Dei*²²²: Alberto Ullastres (ministro de Comercio) y Mariano Navarro Rubio (ministro de Hacienda). A los que siguieron: Laureano López Rodó (Comisaría del Plan de Desarrollo), Gregorio López Bravo (Industria) y Faustino García-Moncó (Comercio). Todos ellos, dan un nuevo rumbo a la maltrecha economía española.

Comienzan las huelgas en Asturias y Barcelona, la *Huelga Nacional Pacífica* que programan los comunistas en julio de 1959 terminará siendo un sonado fracaso. El *Plan de Estabilización Económica* aprobado en 1959 supone un realce de la economía española: la industria crece y la gente abandona el medio rural para instalarse en las grandes ciudades industrializadas. En 1962 ya está plenamente asentada la reactivación económica.

3. *Desarrollo* (1959-1973): España se abre definitivamente al mundo exterior. Con la aprobación en julio de 1959 del *Plan de Estabilización Económica* diseñado por los ministros de Comercio y Hacienda, Alberto Ullastres y Mariano Navarro

²²² En opinión de Antonio Argandoña:

Los tecnócratas no formaban grupo. Basta con contrastar el liberalismo de Ullastres con el intervencionismo de López Rodó. La formación de cada uno de ellos y su adscripción a diferentes grupos del régimen, o su independencia respecto a ellos, no cuadra con la idea de que actuaban de manera concertada. Pero sus opositores querían que formasen un grupo para su batalla política. Era necesario desprestigiar a los tecnócratas para obligar a Franco a prescindir de ellos. Y como algunos de ellos eran miembros del Opus Dei, parecía adecuado asignar a esta institución de la Iglesia católica una ideología afin al régimen, la voluntad de controlarlo o, al menos, de influir decisivamente en él.

Tanto los tecnócratas como el Opus Dei negaron esta versión de la historia. No todos eran miembros de esa institución religiosa, ni los demás miembros de la misma participaban de sus ideas y de su proyecto político [...] Es curioso que, 50 años después, la libertad política de los miembros del Opus y la finalidad estrictamente religiosa de la institución sean ampliamente reconocidas, pero cuando se cuenta la historia de los años 50 y 60 se siga hablando de los tecnócratas del Opus Dei. (Antonio Argandoña, —Bs tecnócratas revolucionan la economía”, *Mercados del mundo* (suplemento de *El Mundo*), 22-6-2008, p. 12).

Rubio, respectivamente, se inicia una nueva etapa para la sociedad española. El Régimen se va liberalizando,

Franco sólo escuchó a quienes pedían un cambio radical tras vislumbrar que la economía se ahogaba en su autarquía. El *big bang* del liberalismo español estalló en el 58. Un año más tarde, el Plan de estabilización puso sobre el papel las bases del nuevo sistema. Y dio rienda suelta a la España del 600, la Coca-Cola y las turistas con biquini en Benidorm, procedentes de una Europa que ya soñaban con un futuro mejor.²²³

En estos momentos, se puede hablar de una –sociedad de consumo: una sociedad urbana, secularizada y con mayores recursos educativos”²²⁴. El estado concentra especialmente sus esfuerzos en la economía. Tres factores serán muy importantes para el desarrollo económico en la década de los sesenta: la *emigración* que reduce la tasa de parados en España y sana la balanza de pagos (se calcula que en la década de los sesenta abandonan el país en busca de un mejor futuro unos tres millones de españoles²²⁵); las *inversiones extranjeras* que producen un mayor crecimiento industrial. España se incorporó al FMI, al Banco Mundial, y a la Organización Europea de Cooperación Económica (OECE, ahora OCDE), organismos junto a EEUU, de los cuales España recibe 500 millones de dólares en créditos; y como tercer factor, el *turismo internacional*, que trae consigo el

²²³ Francisco Núñez y Rafael Navarro, “Medio siglo de economía de mercado”, *Mercados del mundo* (suplemento de *El Mundo*), 22-6-2008, p. 1.

²²⁴ Abdón Mateos y Álvaro Soto, *El final del franquismo, 1959-1975*. (Historia de España, núm. 29), Madrid, Historia 16, 1997, p.5.

²²⁵ Jean Sermet en “La Nouvelle Emigration Espagnole”, *Geographique des Pyrénées et du Sud-Ouest*, XXXI, septiembre de 1960, pp. 296-297, señala la existencia de cuatro factores internos que propiciaron la emigración exterior: la expansión demográfica del país; el exceso de población rural que no tiene acceso a la industria; los efectos del Plan de Estabilización sobre el mercado; y el deseo del gobierno español de facilitar la integración en Europa.

descubrimiento de otras culturas y una gran fuente de divisas: de acuerdo con los datos recogidos por Venancio Bote Gómez²²⁶, en el año 1961 España recibe 7.455.300 de visitantes foráneos que generan unos ingresos de 23.100 millones de pesetas; mientras que al final de este periodo desarrollista, en 1973, el número de turistas que llegan a España es de 34.558.900 produciendo unos ingresos que ascienden a 187.900 millones de pesetas.

Estos cambios que favorecerán el crecimiento de las capas medias de la sociedad (técnicos, burócratas, profesionales, obreros especializados...).

A partir de los años cincuenta España deja de ser una sociedad agraria y se convierte en industrial, productora no sólo de textiles, alimentos, muebles, etc., sino también de coches, camiones, barcos y la infinidad de productos de “línea blanca”, electrodomésticos, radios, televisiones y un largo etcétera, hasta que en el curso de los años sesenta el sector servicios pasa a ser el dominante²²⁷

El apoyo norteamericano se rubrica con la fugaz visita oficial del presidente Dwight Eisenhower a España el 21 de diciembre de 1959. Una estancia de apenas 22 horas que incluyó un paseo por las calles de Madrid (engalanadas y abarrotadas de gente para celebrar tan importante evento), y una cena de gala en el Palacio de Oriente. Al día siguiente, el mandatario estadounidense siguió su viaje hacia Francia.

²²⁶ Venancio Bote Gómez, “El desarrollo del turismo en España: cambio de rumbo y oportunidades científicas”, [en línea], *Revista Valenciana D’Estudis Autonomics*, 25, 1998, http://www.pre.gva.es/argos/fileadmin/argos/datos/RVEA/libro_25/29-25.pdf [consulta: 1 de agosto de 2007]

²²⁷ J.A. Gallego, Juan Valverde, Juan Linz, Nazario González y Antonio Marquina, *Historia de España 13.3. España actual. España y el mundo (1939-1975)*, Madrid, Gredos, 1989, p. 148.

En 1964, se aprueba el *I Plan de Desarrollo*²²⁸, encaminado a la industrialización del país. Se trata de planes cuatrienales que ofrecen incentivos fiscales, ayudas a la exportación y subvenciones estatales. El crecimiento fue constante hasta que repercute en España la crisis económica mundial iniciada en 1971 con la devaluación del dólar y que se agravó notablemente en los últimos meses de 1973 debido al encarecimiento del precio del petróleo (*crisis del petróleo*).

Todas estas transformaciones se verán muy bien reflejadas en la obra de Rodríguez Méndez a través de dramas como: *Los inocentes de la Moncloa* (1960), *La vendimia de Francia* (1961), *La batalla del Verdún* (1961), o *Los quinquis de Madriz* (1967); y en ensayos como: *Los teleadictos* (1973) o *Ciudadanos de tercera* (1974).

4. *Decadencia* (1966-1978): últimos años del franquismo marcados por una fuerte represión (ejecuciones, torturas, persecuciones, etc.). En 1966 se aprueba la *Ley de Prensa*, que supuso la liberalización de la legislatura anterior, aunque la censura siguió vigente. En 1969 las Cortes proclaman a don Juan Carlos sucesor a la jefatura del Estado y Príncipe de España. Ese mismo año Luis Carrero Blanco, hombre de confianza del ya decrépito Franco es elegido vicepresidente y en junio de 1973 presidente. Seis meses más tarde será asesinado por ETA. Carlos Arias Navarro será el sucesor en la presidencia del gobierno hasta 1976. El 20 de noviembre de 1975 muere Franco. La Transición Política comienza su andadura y en 1977 se celebran las primeras elecciones libres y democráticas después de cuarenta años de

²²⁸ Los Planes de Desarrollo cuatrienales fueron tres, aunque el último no se pudo completar: 1964-1968; 1968-1972; 1972-1975.

dictadura. Merced a su triunfo en las urnas, un joven Adolfo Suárez, líder del partido centrista Unión de Centro Democrático (UCD), es elegido presidente del gobierno. Será el propio Suárez, junto con los representantes del resto de partidos políticos y el propio rey don Juan Carlos, el encargado de redactar el texto de la Constitución española, que será aprobada por los españoles en 1978.

Época de la Transición (1975-1982)

Si estamos de acuerdo en considerar que el año 1975 no significó nada para Rodríguez Méndez ni para otros muchos dramaturgos que siguieron siendo censurados y marginados, no es menos cierto, que muchas cambian para la sociedad española a partir del 20 de noviembre de 1975, fecha en la cual fallece el jefe del Estado, Francisco Franco, y se abre un nuevo periodo histórico conocido con el nombre de Transición Política.

La Transición Política tiene como principal objetivo el paso de un sistema de gobierno totalitario o autoritario a un sistema democrático, tratando en todo momento de que el cambio sea pacífico y conciliador y siguiendo unos determinados pasos como el de la liberalización. En España la liberalización empieza antes de la muerte del General Franco y consistió en una apertura de las libertades a nivel personal. El periodo histórico en que se desarrolla la Transición Política abarca un espacio temporal que al igual que su propia evolución es notablemente complejo e impreciso. Pero como debemos poner unos límites temporales concretos que faciliten el entendimiento de nuestro estudio, tomamos las fechas 1975 y 1982 como hitos históricos que engloban la práctica totalidad del proceso y que suponen un cambio trascendental en el modo de vida de los españoles.

Durante casi 40 largos años, la oposición al régimen franquista en España permaneció enmudecida o cuando menos lejos de ser eficazmente operativa. La dura posguerra impidió hasta los años sesenta cualquier movimiento serio de presión a favor de unas libertades que el pueblo español empezaba a demandar como consecuencia de su mayor estabilidad social y económica. La oposición dentro del país se aglutinaba fundamentalmente en torno al Partido Comunista de Santiago Carrillo y Dolores Ibárruri y a una Iglesia Católica que tras la llegada de Juan XXIII (1958) y el Concilio Vaticano II (1962-1965) verá la necesidad de desvincularse de un Estado dictatorial —el Concordato de 1953 fue sustituido por cinco acuerdos específicos firmados en 1976 y 1979 que permitieron una adecuación a la nueva realidad social y política española y que aún hoy permanecen vigentes—.

Fuera del país se celebraba en 1962, en Múnich, una reunión a la que asistieron todos los partidos políticos republicanos (excepto el PCE al que no se admitió por su postura prosoviética) junto con fuerzas monárquicas y democristianas y que no tuvo mayores consecuencias. Pocas eran, pues, las expectativas para una seria oposición a Franco, marcada por la desunión, la poca base social y la falta de operatividad dentro del propio país.

Esta situación dará lugar a lo más sorprendente de esta etapa histórica española, es decir al hecho de que la Transición Política hacia un sistema democrático fuese promovida desde dentro del propio aparato del Movimiento. La muerte de Franco supuso el pistoletazo de salida para una nueva etapa en la historia de España que llevaba ya fraguándose algunos años gracias a una serie de reformas aperturistas que se estaban produciendo por parte de algunas de las personas encargadas del gobierno del país. La expansión económica que afectará a España

durante los años sesenta vendrá acompañada de una tímida apertura en las libertades individuales de los ciudadanos cuyo máximo exponente será la aprobación de las Leyes Orgánica y de Prensa en 1967. El Estado se iba debilitando cada vez más producto del desgaste y de que, como se decía, el franquismo no sobreviviría a Franco: continuas huelgas de obreros y estudiantes minaban las rígidas estructuras de un sistema que tenía que hacer frente además al naciente terrorismo nacionalista de ETA. Este grupo terrorista sería, por otro lado, quien acabaría con las esperanzas de continuismo depositadas en el almirante Luis Carrero Blanco, al asesinarlo brutalmente en la capital española el 20 de diciembre de 1973.

Carrero Blanco sería sustituido en la Presidencia del Gobierno por Carlos Arias Navarro, otro político continuista que sin embargo, alentaba ciertas esperanzas con vistas a una reforma desde dentro de la legalidad al iniciar un cambio en la limitadísima Ley de asociaciones que poco antes habían realizado José Solís y Torcuato Fernández Miranda (ley que sólo permitía asociaciones con el fin de que presentasen únicamente programas de gobierno). Arias Navarro sorprendió a todos con un programa de gobierno de talante abierto y liberal que llevó a cabo de manera prudente y controlada y que a fin de cuentas lo que pretendía era crear un asociacionismo para los propios franquistas sin llegar a dar los pasos decisivos que las circunstancias, una vez muerto ya Franco, requerían.

En todo este proceso, una figura será clave: Don Juan Carlos²²⁹. Hijo de Don Juan de Borbón y de María de las Mercedes y nieto de Alfonso XIII tuvo que enfrentarse a enormes dificultades para conseguir que la monarquía volviera e estar

²²⁹ Para más información acerca de don Juan Carlos, se puede consultar la biografía escrita por Paul Preston, *Juan Carlos, el rey de un pueblo*, Barcelona, Plaza y Janés, 2003.

presente en España. Desde muy joven, su vida se vio determinada por dos personas con pensamientos totalmente opuestos: por una lado, su padre, que desde su exilio en Estoril intentó por todos los medios acabar con el régimen de Franco y restaurar la monarquía de la cual él era el legítimo sucesor; y por otro lado, el General Franco que vio en Juan Carlos un admirable sucesor para el régimen y trató siempre de educarle en los valores del franquismo.

Don Juan Carlos nació en Roma (ya que su familia se hallaba exiliada) el 5 de enero de 1938, pero diez años después, su padre, con el objeto de conservar la posibilidad de una restauración borbónica, permitió que Juan Carlos fuera llevado a España para ser educado bajo las directrices del Caudillo. Desde entonces, una estrecha relación unió a Juan Carlos y a Franco, al tiempo que se fue desmembrando el contacto de aquél con su padre. Hasta el punto de nombrarle Franco en 1969 sucesor a título de Rey de la Jefatura del Estado en virtud el artículo 11 de la ley de Sucesión. A Este hecho se opusieron desde el principio entre otros su mujer Carmen Polo, falangistas, carlistas y monárquicos que apoyaban a don Juan. El propio don Juan entendió la situación como una traición y tardó tiempo en volver a abrazar a su hijo. No obstante, en 1977 le transfiere oficialmente los derechos dinásticos.

El 22 de noviembre de 1975, dos días después del fallecimiento de Franco, fue proclamado rey de España por las Cortes y desde ese mismo día, aconsejado siempre por Torcuato Fernández Miranda, emprendió la ardua tarea de instaurar la democracia en España partiendo desde la propia legalidad del régimen de Franco.

Juan Carlos I mantuvo contactos con representantes de diferentes posturas ideológicas democráticas y con destacados dirigentes de la oposición democrática, lo que le llevó a enfrentarse con el presidente del gobierno, Carlos Arias Navarro, de

quien le separaban profundas divergencias políticas y personales que provocaron en julio de 1976 su sustitución por Adolfo Suárez, artífice desde el gobierno del proceso de transición a la democracia.

Así, se preparó una Ley para la Reforma Política, que la izquierda rechazó por insuficiente, pero que las propias Cortes franquistas aprobaron y en el referéndum del 15 de diciembre de 1976 obtuvo el refrendo plebiscitario solicitado. La aprobación de la Ley, verdadero momento de inflexión para la Transición española, permitía todos los partidos políticos y la libertad sindical, y aunque los jefes militares creyeron que no se consentiría la acogida del Partido Comunista (PCE), el Sábado Santo de 1977 éste era legalizado. El 15 de junio de este mismo año se celebrarán las primeras elecciones libres de nuestra reciente historia a las que concurren 106 partidos políticos. Triunfó en ellas la Unión de Centro Democrático (UCD), una agrupación promovida por el propio Suárez. El nuevo gobierno decretó la amnistía, entabló relaciones con los países del Este europeo y restableció la Generalitat de Cataluña, así como la legitimidad del gobierno vasco (formación del Consejo General Vasco).

A partir de ahí, el país tuvo que pasar por pruebas de fuego como la desarticulación en 1978 de la “operación Galaxia” que preparaba un golpe de estado y que constituye el germen del posterior golpe de estado dado por Tejero el 23 de febrero de 1981. La estabilización se fue produciendo gracias a un consenso global de todos o casi todos los partidos en los aspectos más conflictivos y que en caso contrario hubiese podido provocar un paso atrás en el camino hacia la democracia que tanto había tardado en llegar a España.

En octubre de ese año 1977 se firmaron los denominados “pactos de la Moncloa”, esto es, el consenso de las principales fuerzas políticas respecto del programa económico que llevará a cabo el gobierno y que tuvo como principal artífice a Enrique Fuente Quintana. Los pactos de la Moncloa, se convirtieron, sin duda, en el segundo plan de estabilización tras aquel de 1959. Se acuerdan una serie de medidas destinadas a reducir la inflación, un déficit exterior descontrolado y la deuda pública. En materia económica se reconoce el derecho de asociación sindical; se contiene la masa monetaria, se devalúa la peseta y se reforma la administración tributaria; también se toman medidas de control financiero ante el riesgo de quiebras bancarias y fugas de capitales.

Por fin, el 6 de diciembre de 1978 el pueblo español aprobaría en Referéndum la nueva Constitución española. El 67% del censo acude a las urnas y refrenda la norma con el 89% de votos a favor.

El consenso político de los diversos grupos que optaron por una salida pacífica se produjo a base de una conjunción de intereses de todos los que querían formar parte de ese nuevo espacio democrático que saldría de las negociaciones, nadie quería quedarse fuera y todos querían mantener la tensa estabilidad que reinaba en nuestro país. El recuerdo de la Guerra Civil mantuvo el proceso sin grandes radicalismos a excepción de los del reducido grupo de nacionalistas vascos que se aglutinaron en torno a la organización terrorista ETA.

Evidentemente, España sufrió duros golpes durante la Transición como los asesinatos de ETA o los de la extrema derecha (370 personas asesinadas por los

primeros y 120 por los segundos durante los años 1973-1982²³⁰). Pero, sorprendentemente, el ejército se mantuvo fiel al gobierno y al rey y supo aceptar unos cambios que claramente iban a hacer desaparecer todos sus privilegios.

Así las cosas, en las elecciones de marzo de 1979 volvió a triunfar la UCD; pero en las municipales de abril la izquierda conseguía las principales alcaldías. Desde entonces, el gobierno de Suárez comenzó a desintegrarse debido principalmente a problemas internos dentro del partido y al auge popular que estaba consiguiendo el PSOE liderado por Felipe González. Todo ello lleva a Adolfo Suárez a presentar su dimisión en enero de 1981.

Un mes después, la naciente democracia española afrontó su último revés: el 23 de febrero estalló el golpe de Estado que se venía preparando. El teniente coronel Antonio Tejero, con 150 guardias civiles, se apoderó del Congreso de los Diputados durante la votación de investidura de Leopoldo Calvo Sotelo, el sucesor de Suárez. Todos los parlamentarios quedaron encerrados allí. El General Jaime Milans del Bosch tomó la ciudad de Valencia, sede de su Capitanía General. Algunas fuerzas de la División Acorazada Brunete (Madrid) ocuparon las instalaciones de Radiotelevisión Española (RTVE). Pero Juan Carlos I ejerció inmediatamente el mando militar. En la madrugada del día 24, el Rey anunció que el golpe había sido dominado. La monarquía parlamentaria y la democracia española superaron así su último examen.

En definitiva, el mundo entero se quedó sorprendido del proceso pacífico por el que paso nuestro país. Numerosos países elogiaron y ayudaron al restablecimiento

²³⁰ Datos recogidos de: Maravall, J.M., Santamaría, J., "Transición política y consolidación de la democracia en España", AAVV, *La transición democrática española*, Tezanos, J.F., Cotarelo, R., De Blas, A. (eds.), Madrid, Sistema, 1989, pp. 183-249.

de las libertades democráticas: España interesaba como país democrático y capitalista donde las inversiones de capital extranjero no encontrasen trabas estatales a sus negocios.

No obstante, hay que admirarse del civismo del que hizo gala la sociedad española de la época, pues lo que se consiguió no fue poco. Estas palabras de José María Maravall y Julián Santamaría resumen todo lo conseguido:

Mientras que a mediados de los años setenta subsistía en España un régimen autoritario, represivo y excluyente surgido de la Guerra Civil, al iniciarse la década de los ochenta, en España existía ya un gobierno constitucional y políticamente responsable, se habían celebrado varias consultas electorales y existía un sistema competitivo de partidos. En otras palabras, el viejo régimen autoritario había sido sustituido por otro de naturaleza democrática.²³¹

El colofón cronológico a todo este periodo transitorio ha sido puesto frecuentemente por los estudiosos en la victoria electoral del PSOE en las elecciones generales del 28 de octubre de 1982, con lo que se demostraba la verdadera transformación permitida por el sistema político, al triunfar un partido de izquierdas. Comienza entonces el siguiente periodo denominado *época democrática* o *Postransición*.

Época democrática (1982-2007)

Desde el año 1982 hasta 2007 (año en el que establecemos el límite temporal de la Tesis en cuanto a al estudio de la vida y la obra de Rodríguez Méndez), la

²³¹ Ídem, p. 183.

democracia española se va consolidando como un sistema de gobierno perfectamente válido y aceptado por una gran mayoría de españoles. Durante estos veinticinco años se suceden al frente del gobierno de la nación tres presidentes que gobiernan a lo largo de seis legislaturas.

Los comicios celebrados en octubre de 1982 otorgan la presidencia del gobierno por mayoría absoluta a Felipe González, líder del Partido Socialista Obrero Español.

Pocos días antes de la celebración de las elecciones, varios militares²³² son detenidos implicados en una conspiración para dar un golpe de estado durante la jornada de reflexión previa a los comicios (27 de octubre). No se han cumplido dos años de la intentona golpista del 23-F y de nuevo un sector del ejército vuelve a mostrar su rechazo al sistema democrático. Pero no sería el único de esta época democrática, ya que en 1985 los servicios de inteligencia desmontan un nuevo intento golpista que pretendía acabar con la vida de los Reyes, el Príncipe de Asturias, el presidente del Gobierno y otros altos cargos el día 2 de junio con motivo del desfile militar del Día de las fuerzas Armadas²³³. Ambas intentonas golpistas fueron ocultadas ante la ciudadanía.

Volviendo de nuevo a octubre de 1982, debemos decir que el último día del mes llega a España uno de hombres más admirados por Rodríguez Méndez, el papa

²³² Se trata de los coroneles Luis Muñoz Gutiérrez y Jesús Crespo Cuspinera y del teniente coronel José Crespo Cuspinera.

²³³ Recordemos que precisamente Rodríguez Méndez aborda el tema de los militares implicados en un golpe de Estado en su obra *El sueño de una noche española* escrita en 1984.

Juan Pablo II²³⁴, quien es recibido con verdadero entusiasmo por los españoles en su primera visita a nuestro país.

El nuevo ejecutivo decide poner en marcha una serie de medidas de reforma en diversos campos del panorama nacional: el reajuste de la economía, la reducción del paro, la reforma de la sanidad, la justicia y la educación, y la adopción de numerosas medidas sociales.

Con respecto a la economía, se subscribieron una serie de acuerdos, entre los que destacan el Acuerdo nacional sobre empleo, el Acuerdo interconfederal (ambos de 1983) y el acuerdo económico y social (12 de octubre de 1984). De 1983 es el Plan Energético Nacional; de 1984, la ley de protección contra el paro. A finales del año 1983 es aprobado en el Congreso el Decreto-ley de Reconversión Industrial. El 1 de enero de 1986 entra en vigor el Impuesto sobre el Valor Añadido (IVA). El 23 de febrero de 1983, el Consejo de Ministros aprueba, por Decreto-ley la expropiación del Grupo Rumasa, propiedad de José María Ruiz Mateos, un asunto que aún hoy no se ha cerrado completamente.

Los planes para la creación de empleo no sólo no tienen el éxito esperado, sino que al terminar el año 1985 hay 690.000 desempleados más que al inicio de la legislatura.

Se inician planes de reconversión de la siderurgia y del sector naval que generan un enorme rechazo popular.

La aprobación de diversas leyes como la despenalización del aborto o la Ley Orgánica del Derecho a la Educación generan grandes discrepancias con la Iglesia Católica.

²³⁴ Protagonista del drama mendeciano, *Otra leyenda áurea* (1989).

La reforma de las Fuerzas Armadas supone que éstas pasen ~~a~~ estar sometidas al poder civil y, algo tan importante como es esto o quizá más todavía, la distribución de efectivos deja de hacerse con el viejo espíritu franquista según el cual el hipotético enemigo se encontraba en el interior y no más allá de nuestras fronteras y pasa a organizarse con los criterios propios de una sociedad democrática y moderna.”²³⁵.

En este periodo, se produce la entrada de España en el Mercado Común europeo²³⁶. El 12 de junio de 1985, España junto a Portugal firma el Tratado de Adhesión a la Comunidad Europea, tras 23 años de conversaciones y negociaciones y el 1 de enero de 1986 España ingresa en la Comunidad Económica Europea (CEE).

Pese a lo prometido por el partido socialista en la campaña electoral, España permanece en la OTAN con el apoyo del ejecutivo que pide el ~~“sí”~~ a los españoles en el referéndum celebrado en marzo de 1986.

El 22 de junio de 1986 se celebran elecciones generales en las que el PSOE de Felipe González vuelve a obtener la mayoría absoluta aunque con un considerable descenso de escaños. La actividad legislativa del gobierno se reduce considerablemente con respecto al mandato anterior.

La reforma militar continúa y por primera vez en la historia del país un civil es designado como director de la Guardia Civil. Se trata de Luis Roldán, personaje que años después protagonizará uno de los casos de corrupción más aireados de la época democrática.

²³⁵ Victoria Prego, *Presidentes. Veinticinco años de historia narrada por los cuatro jefes de Gobierno de la democracia*, Barcelona, Plaza y Janés, 2000, p. 223.

²³⁶ Tema que es abordado por Rodríguez Méndez en *Sangre de toro* (1980)

En 1988 se descubre la trama de los GAL (Grupos Antiterroristas de Liberación) y dos policías ingresan en prisión: José Amedo y Michel Domínguez. Se cree que el propio Estado ha organizado y financiado a estos grupos.

Las desavenencias con los sindicatos y el descontento popular con la gestión socialista, desembocan en la huelga general del 14 de diciembre de 1988. El éxito de la convocatoria de paro laboral es rotundo. Pese a todo, meses después, la ciudadanía volverá a votar al PSOE en las elecciones generales del 29 de octubre de 1989. Felipe González obtiene la tercera mayoría absoluta consecutiva.

Si algo caracteriza a esta legislatura son los casos de corrupción que se destapan y que afectan a los principales dirigentes socialistas: el caso Juan Guerra lleva a su hermano Alfonso Guerra a dimitir como vicepresidente del Gobierno en 1991; el escándalo Filesa destapa una red de financiación ilegal del Partido Socialista; el “caso Renfe” provoca la dimisión del ministro de Sanidad Julián García Valverde; el “caso Ibercop” en 1992 implica al presidente del Banco de España, Mariano Rubio; el “caso Ollero” está relacionado con un supuesto tráfico de influencias y cobro de comisiones ilegales en la Junta de Andalucía. Todos estos casos provocan el descrédito del PSOE y “contribuyen a crear un clima de enorme tensión política y de desaliento ciudadano”²³⁷.

Durante el primer semestre del año 1989, España asume por primera vez la presidencia del Consejo de la Comunidad Europea.

²³⁷ Victoria Prego, *Presidentes. Veinticinco años de historia narrada por los cuatro jefes de Gobierno de la democracia*, *Op. cit.*, p. 281.

Por otro lado, en octubre de 1991 Madrid es la sede la Conferencia de Paz sobre Oriente Medio donde los presidentes de EEUU y la URSS invitan a las partes en conflicto.

En 1992 se desarrollan dos acontecimientos de primer orden que ofrecen al mundo entero la oportunidad de descubrir un país moderno, desarrollado y con un futuro prometedor: los Juegos Olímpicos de Barcelona y la Exposición Universal de Sevilla.

En junio de 1993, se celebran de nuevo elecciones generales y el partido socialista vuelve a ganar, aunque esta vez ya sin mayoría absoluta. –Se inicia una legislatura realmente tenebrosa en la que lo único que prevalece de manera insistente y angustiosa para todos los ciudadanos es una sucesión interminable de escándalos políticos relacionados con la corrupción y la guerra sucia²³⁸.

Por otra parte, la economía sufre una gran crisis que genera un aumento considerable de parados y el cierre de numerosas empresas.

Durante el segundo semestre del año 1995, España asume la presidencia del Consejo de la Unión Europea.

Un trágico suceso pone punto final a los catorce años de gobierno socialista, el asesinato el 14 de febrero de 1996 de Francisco Tomás y Valiente en su despacho de la *Universidad Autónoma de Madrid*. ETA, que durante estos años no ha abandonado nunca la espiral terrorista, continúa matando.

El 3 de marzo de 1996 los españoles eligen democráticamente a José María Aznar (Partido Popular) como nuevo presidente de gobierno. El estrecho margen de la victoria determinó que el gobierno de Aznar debiera contar para su investidura y

²³⁸ Ídem., p. 288.

governabilidad con los nacionalistas catalanes de CiU, los vascos del PNV y Coalición Canaria. Estos apoyos parlamentarios matizaron notablemente su política durante toda la legislatura.

Su mandato estuvo dominado por una exitosa agenda económica, favorecida por la bonanza internacional, con ajustes presupuestarios para lograr el *déficit cero*, y con el objetivo de cumplir los criterios de convergencia con el euro. Bajo su gobierno, la economía española mostró una fuerza considerable al crecer más rápido que la de muchos otros países europeos, dado el bajo nivel del que partía. Se redujo el desempleo (de más del 20% en 1996 a cerca del 11% en 2003) con la creación de 1,8 millones de puestos de trabajo, y se sanearon las cuentas públicas. Siguiendo las ideas del liberalismo económico con las que había llegado al poder²³⁹, parte de ese crecimiento económico se hizo mediante un plan de privatizaciones de servicios públicos. Entre las empresas públicas que se privatizan destacan: Repsol, Gas Natural, Telefónica, Argentaria y Endesa. En 1999 el Euro (la moneda única para toda la Unión Europea) fue introducido en España, pese al anterior temor de que España no lograra cumplir las políticas de convergencia introducidas por la Unión Europea.

El cambio de gobierno no supone nada para ETA, que continúa matando, secuestrando y extorsionando. Pero el asesinato del joven concejal del Partido Popular en Ermua, Miguel Ángel Blanco, el 17 de julio de 1997, tras la concesión de

²³⁹ «Desde siempre me habían interesado las ideas económicas liberales. Había leído a Lucas Beltrán, que fue uno de los grandes economistas españoles, y también a Ramón Carande, aunque sobre todo como historiador. Había tratado a Enrique Fuentes Quintana, que había participado en la apertura de la economía española en los años sesenta y luego intervino en los Pactos de la Moncloa, durante la Transición. También conocía y había leído la obra de Juan Velarde Fuertes. En el partido me relacioné con un grupo de economistas entre los que estaba Rodrigo Rato y más tarde Cristóbal Montoro. Todos participaban de ese conjunto de ideas y de convicciones morales que es el liberalismo económico» (José María Aznar, *Ocho años de gobierno. Una visión personal de España*, Barcelona, Planeta, 2005, p. 112)

un plazo de cuarenta y ocho horas, crea en la sociedad española, y en especial en la vasca, un rechazo público sin precedentes hacia los terroristas. Los ciudadanos de toda España se echan a la calle de forma cívica para condenar el atentado y pedir el fin de la banda terrorista.

En el año 2000, el PP obtiene la mayoría absoluta y José María Aznar vuelve a ser presidente de Gobierno.

En esta legislatura, los españoles deben asumir el cambio de moneda. Así en 2001 se empezaron a distribuir las monedas (y billetes) de euros y a partir del 1 de enero de 2002 empezaron a tener valor legal como medio de pago.

España, un país caracterizado principalmente por la emigración hacia otros países, se prepara para recibir grandes flujos migratorios procedentes principalmente de Iberoamérica, el Magreb y Europa del Este. Los inmigrantes trabajan principalmente en la construcción, el hogar y la hostelería. Las grandes ciudades cambian su fisonomía ciudadana.

En el primer semestre del año 2002, España ejerce por tercera vez la presidencia del Consejo de la Unión Europea.

Aznar se caracterizó en la segunda legislatura por su amistad con George W. Bush y su alianza inquebrantable con Estados Unidos, especialmente a raíz de los atentados del 11 de septiembre. Así, el gobierno español apoyó la invasión de Iraq de 2003 a pesar de tener la oposición de todos los demás partidos políticos (además de algunos miembros destacados del propio Partido Popular) y de más del 90% de los ciudadanos²⁴⁰. El 15 de febrero de 2003, tuvo lugar una serie de manifestaciones en

²⁴⁰ —Durante los prolegómenos de la guerra de anexión a Irak, Aznar nos llamó *afrancesados* a los opuestos a la guerra, homologándonos con aquellos españoles insuficientes, más fieles a las ideas enciclopedistas y liberales que a la defensa de la independencia de España frente al invasor francés”

el mundo contra la guerra. En España se manifestaron alrededor de ocho millones de personas. A lo largo de la primavera de 2003, algunas sedes del PP sufrieron ataques por parte de grupos radicales contrarios a la guerra. El propio Rodríguez Méndez manifiesta su oposición a esta decisión y prevé sus futuras consecuencias:

En las próximas elecciones habrá cambios. Porque fíjate, Primo de Rivera nos sacó de la Primera Guerra Mundial, Franco de la Segunda y ahora llega este masón de Aznar y quiere que España sea protagonista junto con Estados Unidos en la guerra contra Iraq.²⁴¹

Un total aproximado de 1.300 soldados españoles participan en la ocupación de Iraq.

El ejército español sufre otro un duro golpe el 26 de mayo de 2003 cuando el avión que transportaba militares españoles sufre un accidente en Turquía. Mueren los 62 soldados españoles que viajaban en él. Entre las posibles causas del siniestro está el mal estado en que se encontraba la aeronave²⁴².

La legislatura terminó marcada por el más trágico de los atentados que ha sufrido la población española, los atentados del 11 de marzo de 2004 (11-M), en Madrid. La explosión de diez mochilas cargadas con GOMA 2 en cuatro trenes de cercanías de RENFE en cuatro estaciones diferentes provocó la muerte de 192 personas. Estos atentados, obra de grupos extremistas islámicos, conmocionaron a la

(Manuel Vázquez Montalbán, *La aznaridad. Por el imperio hacia Dios o por Dios hacia el imperio*, Barcelona, Mondadori, 2003, p. 358).

²⁴¹ Entrevista concedida por José María Rodríguez Méndez al presente investigador el 26-03-03. La tarde en la que realizamos esta entrevista en la céntrica casa del dramaturgo, pudimos ser testigos directos de los graves disturbios que se estaban produciendo en las calles madrileñas entre la policía y los manifestantes, por lo que el propio autor me recomendó alejarme del balcón para evitar incidentes.

²⁴² Este suceso nos trae a la memoria la obra de Rodríguez Méndez *Vagones de madera* (1958) donde los soldados son conducidos a Marruecos en vagones destinados al transporte de ganado.

opinión pública y supusieron un duro golpe al Gobierno de Aznar y el PP. Altos dirigentes del Partido Popular, la administración y los medios de comunicación afines intentaron en repetidas ocasiones presentar la autoría de ETA como la única teoría válida sobre los atentados, descalificando a los que planteaban otras hipótesis. Durante esos días, José María Aznar y su partido acusaron a medios de comunicación privados de mentir y manipular mientras que los principales partidos de la oposición afirmaron que fueron los medios públicos en poder de Aznar y sus afines los que engañaban.

Al día siguiente, el 12 de marzo, más de once millones de personas se manifestaron en toda España.

El domingo 14 de marzo, tienen lugar elecciones generales y los españoles acuden mayoritariamente a votar. Tras ocho años de gobierno del Partido Popular, el PSOE vuelve a ganar y José Luis Rodríguez Zapatero se convierte en el quinto presidente de Gobierno de la época democrática.

España vive un periodo de bonanza económica superior incluso a la media europea. Se trata de una económica basada principalmente en el sector urbanístico. Mientras, el precio de los pisos sube desproporcionadamente e impide el acceso de los jóvenes a la primera vivienda. Comienzan a aparecer casos de especulación inmobiliaria²⁴³.

El Gobierno emprende la reforma legal de una serie de mediadas sociales entre las que destacan: la Ley Integral Contra la Violencia de Género (2004); el

²⁴³ Este tema aparece tratado en uno de los últimos dramas de José María Rodríguez Méndez, *El marqués de Sade en Usera* (2004). En esta obra corta, la universal figura del marqués se transforma en guardia de seguridad, un *–segurata–*, que vigila la construcción de un bloque de viviendas. La pieza se sitúa en el madrileño barrio de Usera, un distrito periférico del sur de Madrid, que como tantos otros, sufre una copiosa especulación inmobiliaria y de la cual se están aprovechando notoriamente *–muchos filibusteros o bandidos del siglo XXI–*.

proceso de regularización de inmigrantes (2005); la reforma de la Ley Divorcio (2005); la legalización del matrimonio entre personas del mismo sexo (2005); la Ley Antitabaco (2005); la Ley de Dependencia (2006); la Ley Orgánica de Educación (2006); la Ley de Memoria Histórica (2007); y la ampliación de la duración del permiso de paternidad a todos los trabajadores (2007). Se trata en todos los casos de iniciativas que han generado un gran debate en la sociedad española.

Las exequias del papa Juan Pablo II, fallecido el 2 de abril de 2005, son seguidas con verdadera expectación por los españoles.

En el año 2007 se celebran elecciones municipales y autonómicas y para el año 2008 está prevista la celebración de elecciones generales.

II.2.1.2. Mediación psicosocial

Analizaremos en este punto la actitud de nuestro autor y en general la actitud de la sociedad española ante los acontecimientos sociales y políticos. Es decir, la visión del mundo que cada individuo posee y que se puede encuadrar dentro de los diferentes sectores de mentalidad de la sociedad.

En el ámbito mundial, los años treinta y la primera parte de los cuarenta se caracterizan por irrupción de regímenes totalitarios que promocionan la supremacía en todos los ámbitos de la vida social de unos grupos sobre otros. Esto da lugar a la aparición de unas complejas relaciones entre el YO y el ENTORNO, el individuo se ve aislado y se siente infravalorado frente a la fuerte maquinaria de sistemas que coartan cualquier manifestación de pensamiento autónomo o contrario al sistema.

Las grandes opciones que son diseñadas desde la izquierda (frentes populares, dictaduras del proletariado) y desde la derecha (régimenes nazi y fascista) tienden a presentar la realidad como un fenómeno inmutable y superior que niega cualquier posibilidad de independencia al individuo.

El final de la II Guerra Mundial trae consigo una serie de transformaciones sociohistóricas en el orden internacional que conviene tener en cuenta dentro del marco nacional donde la situación creada por el régimen de Franco genera soluciones eficaces en el terreno económico, pero promueve en los españoles la adopción de posiciones establecidas por el propio sistema dictatorial. De acuerdo con Ángel Berenguer, los principales cambios internacionales son:

- La consolidación de dos opciones políticas enfrentadas (capitalismo y socialismo) encarnadas por dos superpotencias (Estados Unidos y la Unión Soviética) polariza la acción individual en un proyecto creador en el que aparecen sobredimensionadas las opciones políticas. La confrontación sistemática de dos sistemas políticos opuestos como el capitalismo y el socialismo se materializa en la guerra fría y promueve entre los individuos creadores la adopción de posturas políticas que impregnarán amplios sectores de la producción artística.
- Las nuevas tecnologías desarrolladas con objetivos bélicos promueven las comunicaciones y su avance en todos los terrenos. Desde el invento de la radio y la televisión y su uso generalizado hasta el avance tecnológico del cinematógrafo producen espacios bien definidos para la creación individual que liberan al teatro de sus proyectos más atentos a la descripción del entorno.
- El empleo de sistemas masivos para la destrucción de personas identificadas por razones de raza o cultura plantea al individuo la adopción de posturas éticas bien definidas ante el Holocausto y las diversas intervenciones conducentes al exterminio de sectores de la población por parte del aparato del estado.

II. CONTEXTO METODOLÓGICO

- El desarrollo de tecnologías dirigidas a la producción de armas de destrucción como las bombas atómicas arrojadas sobre Hiroshima y Nagasaki, confrontan al individuo con la opción, hasta ahora inexistente en la historia de la humanidad, de una destrucción total del planeta Tierra. Ello aparecerá reflejado en las inquietudes del individuo creador que plasma su horror en la producción artística.
- Como resultado de la nueva realidad implicada en algunos de los aspectos que preceden, el individuo se siente atraído por los aspectos existenciales de la experiencia humana expresada en la creación artística.
- La paulatina implantación de la sociedad de consumo replantea la posición del yo en un entorno que tiende a ignorar los deseos y las necesidades particulares de los individuos.
- En el terreno del orden político internacional se asiste a una cada vez mayor presencia de los pequeños países que, aprovechando el enfrentamiento de las dos superpotencias, buscan una tercera vía para conseguir sus objetivos nacionales. La consecuencia más evidente de esta realidad será la implantación y pervivencia de regímenes (como la dictadura franquista) donde se niega el sistema democrático y la modernización como objetivos fundamentales a realizar en el futuro más próximo posible.
- La compleja relación entre el individuo y su entorno se verá agravada en esta época por la consolidación de fórmulas sociales y políticas que no se corresponden con las verdaderas opciones del individuo creador a la hora de realizar su obra. En grandes líneas, encontramos que progresivamente el individuo debe tomar sus propias decisiones a la hora de denunciar o apoyar los sistemas políticos vigentes lo que aparece en sus *estrategias creativas* de forma más o menos velada.
- La información generalizada sobre la realidad política en los dos bloques plantea una actitud de cinismo y desencanto a los creadores que pretenden insertar su obra en un proyecto político determinado. Los lenguajes artísticos tienden a expresar claramente las opciones ideológicas asumidas por un autor en su obra, lo que no significa necesariamente que ésta resulte vigente pasadas las circunstancias que promovieron su existencia. Por

ello, asistiremos a evoluciones y transformaciones del significado profundo y la estrategia de una obra de arte en función de la evolución del sistema.²⁴⁴

Todos estos factores deben ser tenidos en cuenta para entender las bases psicosociales de la producción artística durante la época de Franco, si bien, además es fundamental conocer la evolución sociohistórica del franquismo, ya que este conjunto de circunstancias, tanto internacionales como nacionales, determinaran la respuesta artística del individuo creador.

Del mismo modo y como señala nuevamente el profesor Berenguer:

No debemos olvidar que la adopción de un lenguaje artístico (realismo, surrealismo, etc.) es el resultado de una expresión adecuada de una visión del mundo. Así por ejemplo, el realismo social expresa en el terreno del lenguaje imaginario presupuestos ideológicos que tratan de reformar, oponiéndose a ella, los principios sobre los que se asienta la dictadura franquista. Sin embargo, no debe olvidarse que un autor puede adoptar un estilo haciendo sólo una referencia leve a las actitudes ideológicas que lo inspiraron. Cuando la obra literaria adopta un lenguaje artístico adecuado a su proyecto ideológico, se convierte en un proyecto artístico *legítimo*. Esta legitimidad incluye la coherencia necesaria entre el pensamiento y su expresión literaria. Debe servir de referencia y considerarse un factor importante a la hora de calificar las obras de un autor. Cuando éstas adoptan un lenguaje que vehicula un pensamiento completamente opuesto a los presupuestos ideológicos del autor defendidos en sus obras, estamos hablando de una producción *ilegítima*. Ello no significa un juicio de valor estético, pero sí implica una valoración del proyecto artístico, ya que la creatividad y la originalidad están también relacionadas con la posibilidad de transformar y ampliar los valores específicos de un estilo literario, lo que difícilmente ocurre cuando el autor se limita a copiar un estilo para vehicular un proyecto narrativo, dramático o poético. En este parámetro

²⁴⁴ Ángel Berenguer, "Introducción" a *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga*, *Op. cit.*, pp. 15-17.

II. CONTEXTO METODOLÓGICO

incide la importancia de toda obra literaria. Una gran obra es aquella en la que aparecen unidas una enorme coherencia (relación entre lenguaje artístico y presupuestos ideológicos) y una gran riqueza (capacidad de incluir en su concepción las informaciones objetivas y subconscientes que aclaran la posición del universo imaginario de la obra en relación con el plano conceptual que la sostiene).²⁴⁵

Inmediatamente después de la conclusión de la contienda civil, la sociedad española se divide entre aquellos individuos que ostentan un poder totalizado y totalizante que representa los intereses de un sector determinado: el de la nobleza y la alta burguesía industrial y comerciante; y por otro lado, los demás sectores sociales no privilegiados como el proletariado y los campesinos. Por su parte, la pequeña burguesía se escinde en dos sectores dependiendo del resultado final de la guerra: por un lado los vencedores y por otro, los vencidos.

Pero estudiemos con más detenimiento estos grupos o clase sociales durante la dictadura:

La nobleza: colectivo con un escaso número de individuos (en 1973 existen 391 títulos con grandeza y 2189 sin grandeza) tiene una importante posición económica, pero, en contra de lo que podía parecer, no está presente en la política del régimen franquista por discrepancias con el falangismo y por la elección de las élites políticas de otros sectores como el funcionariado y las organizaciones católicas. Podríamos decir de acuerdo con algunos críticos, que «la nobleza, tanto terrateniente como financiera se ha visto diluida en una amplia clase alta»²⁴⁶.

²⁴⁵ Ídem, pp. 17-18.

²⁴⁶ J.A. Gallego, Juan Valverde, Juan Linz, Nazario González y Antonio Marquina, *Historia de España... Op. cit.*, p. 136

La alta burguesía: trata de reafirmarse después de haber perdido en parte su posición económica con la Guerra Civil. Se inserta en el régimen mediante la creación de grandes empresas y como funcionarios de élite. El número de individuos irá creciendo ya que las familias de clase media se esfuerzan para que sus hijos estudien carreras universitarias y de este modo preparen oposiciones de lujo o lleguen a las clases altas de sector empresarial.

La baja burguesía: componen este grupo social los pequeños comerciantes, que ostentan en muchos casos negocios familiares, y trabajadores independientes de oficios ligados a la construcción como maestros de obra, pintores, electricistas, etc. A partir de los años cincuenta ha ido evolucionando situándose más cerca de la alta burguesía que de la clase obrera.

El proletariado: fue en principio reprimida por el régimen, ya que la consideraba enemiga. Si bien, a partir de los años cincuenta se llevan a cabo una serie de medidas sociales para favorecer su integración, aunque siguió siendo claramente explotada. Esta clase obrera se verá incrementada notablemente en los años del *desarrollo* con la gran cantidad de trabajadores que emigran del campo a la ciudad.

Campesinos: para hacernos una idea de la España de los años cuarenta, diremos que el 50,5 por 100 de la población activa se empleaba en el sector agrícola. En su mayor parte, como arrendatarios, aparceros o trabajadores a tiempo parcial. Unas condiciones de vida muy desfavorables, un empleo y salarios no fijos, unidos al proceso de mecanización del campo que exigía fuertes inversiones, provocaron la emigración a las ciudades y a Centro Europa donde las posibilidades de incorporarse a la clase obrera eran muy altas.

Así las cosas, Ángel Berenguer²⁴⁷ entiende que se generan en los individuos, y por supuesto también en los dramaturgos, tres tipos de conciencias con respecto al sistema:

- 1) *Integración*: deseo del individuo de integrarse dentro del sistema, si bien en muchos casos hay una sensación de injusticia. El individuo se somete.
- 2) *Oposición*: está presente en gran número de españoles contrarios al sistema y que les gustaría cambiarlo.
- 3) *Exilio*: personas que rompen con el sistema y se sitúan al margen.

Estas conciencias individuales se corresponden con tres tipos de mentalidades o tendencias, entendiendo tendencia como un proyecto de toda una colectividad, es decir, las tres formas de relación con respecto al poder: **identificación, reforma y ruptura.**

Frente a la dictadura franquista, la sociedad española adopta tres visiones del mundo determinadas por sus proyectos ideológicos y su intervención en los procesos económicos y políticos durante los distintos períodos del franquismo. Esas visiones del mundo se materializan en tres mentalidades donde se substancian tanto los objetivos individuales como los ideológicos y también su inserción o no en la sociedad ideada por la dictadura. Así pues, el sistema que se propone aquí tiene en cuenta tanto los aspectos propios de la sociedad occidental tras la II Guerra Mundial como las características sociales e ideológicas de la

²⁴⁷ Sigo los postulados de Ángel Berenguer, en “El primer teatro de Fernando Arrabal”, Introducción a Fernando Arrabal, *Pic-Nic, El triciclo, Laberinto*, Madrid, Cátedra, 1994. Este artículo publicado a su vez en otros espacios (“Preliminar” en Fernando Arrabal, *Teatro completo* Vol. VI, Madrid, Cupsa, 1979, pp.38-53) es un resumen de la primera Tesis Doctoral de su autor.

España de la época y también la posición del individuo creador ante el conflicto de la Guerra Civil.²⁴⁸

Los dramaturgos, como individuos que se encuentran dentro del sistema social, reflejarán en sus obras la visión del mundo de una determinada mentalidad. Por tanto podemos clasificar a los autores del teatro español de la época de Franco mediante las siguientes tendencias y subtendencias:

1ª. **Tendencia teatral –identificadora**”: En ella se sitúan los autores que muestran una visión del mundo que se identifica con los postulados de la sociedad fascista, si bien la necesidad de mantener la identificación con el régimen se va difuminando según transcurren los años. Encontramos a su vez cuatro subtendencias:

Teatro histórico poético: subtendencia teatral que traspone los valores conservadores y tradicionales ensalzados por el régimen: milicia y religión. Representada principalmente por José María Pemán.

Teatro ideológico: teatro que dignifica la ideología franquista. La calidad de esta subtendencia es bastante precaria. Benavente escribe alguna obra de este tipo. José Antonio Giménez Arnau tiene alguna obra un poco más interesante.

Comedia burguesa de evasión: subtendencia con menor carga ideológica que las anteriores. Su objetivo principal será la integración en las carteleras. Los autores más significativos que ya realizaban este tipo de teatro antes de Guerra Civil son Juan Ignacio Luca de Tena, Joaquín Calvo Sotelo y José López Rubio. Posteriormente aparecerán otros como Alfonso Paso, Jaime Salom, Juan José Alonso Millán o Antonio Gala.

²⁴⁸ Ángel Berenguer, “Introducción” a *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga*, *Op. cit.*, p. 17

Renovación por el humor: los autores de esta subtendencia buscan la renovación de la escenificación, de los personajes. Es un teatro humorístico poco serio para los presupuestos franquistas, si bien es cierto a partir de los años sesenta (Desarrollo), la gente va al teatro a divertirse queriendo olvidar en cierto modo los preceptos ideológicos. Los autores principales serán Jardiel Poncela y Miguel Mihura.

2ª. **Tendencia teatral —reformista**”: En esta tendencia se enmarcan los autores que muestran una actitud de oposición al régimen. Intentan dialogar para cambiar el sistema de forma democrática, pero el sistema les recupera. Dentro de este colectivo existirán numerosas contradicciones, ya que no había un modelo perfecto en el cual apoyarse. Los críticos, en general, ven cierta afinidad con los ideales comunistas plasmados en las tesis del *Frente Nacional Antifranquista* elaboradas en el V Congreso del PCE en noviembre de 1954.

En palabras de Ángel Berenguer: —Niegan (los autores de esta tendencia) toda ruptura formal que pueda enajenarles el público que va al teatro y que es la diana a la que dirigen su —crítica”, cultivando una técnica *posible*, —entendible” por ese público y también por la empresas y críticos que viven o sobreviven en el sistema. Esta tendencia resulta, en el marco de la España a que nos referimos, la más posible y (si nos atenemos a su desarrollo) la que con más éxito y continuidad ha conseguido sobrevivir y vehicular su mensaje... con muy diferente suerte en los distintos autores, bien es cierto”²⁴⁹.

²⁴⁹ Ángel Berenguer, —Introducción” a Fernando Arrabal, *Pic-Nic, El triciclo, Laberinto, Op. cit.*, p. 44.

Los encargados de inaugurar esta tendencia en los años cuarenta serán Pedro Salinas y Alejandro Casona, a los que seguirían Buero Vallejo y Alfonso Sastre. Ya en los años sesenta entrarían en escena los autores de tendencia reformista del desarrollo: Lauro Olmo, José María Rodríguez Méndez, J. Martín Recuerda, Carlos Muñiz, etc. En el último periodo de la época de Franco (Decadencia), se llevan a cabo nuevas experiencias teatrales que dejan a un lado el tema político. Entre los nuevos autores cabe destacar a Manuel Martínez Mediero, Jesús Campos, Juan Antonio Castro o el grupo *Tábano*.

3ª. **Tendencia teatral —upturista**”: En esta tendencia se sitúan los autores cuya visión del mundo es totalmente opuesta a los valores establecidos por el sistema franquista. Muestran una conciencia —marginal”, el sistema no les acepta, ni ellos aceptan el sistema dictatorial. Ante esto y como necesidad expresiva, que no como postura política, encuentran en el surrealismo una respuesta viable. Se manifiesta en los autores una conciencia de *exilio*, que les hace sentirse enajenados por el sistema.

Las primeras manifestaciones de este teatro aparecen en obras de Rafael Alberti y Max Aub. Tendrá su máximo exponente a finales de los años cincuenta con la irrupción en el panorama nacional (e internacional) de Fernando Arrabal. Posteriormente surgirán una serie de nuevos autores: Francisco Nieva, José Ruibal, Miguel Romero Esteo, Luis Riaza y los colectivos *Els Joglars* y *La Cuadra*.

Teniendo en cuenta la división que hemos establecido anteriormente de la época de Franco en cuatro periodos (Autarquía, Adaptación, Desarrollo y Desenlace), podemos establecer el siguiente esquema de tendencias y creadores:

II. CONTEXTO METODOLÓGICO

	AUTARQUÍA (1939-1950)	ADAPTACIÓN (1945-1962)	DESARROLLO (1959-1973)	DECADENCIA (1966-1975)
TENDENCIA IDENTIFICADORA				
SUBTENDENCIA <i>TEATRO HISTÓRICO POÉTICO</i>	J.Mª Pemán			
SUBTENDENCIA <i>TEATRO IDEOLÓGICO</i>	J.Mª Pemán Jacinto Benavente	J.A. Giménez Arnau		
SUBTENDENCIA <i>COMEDIA BURGUESA DE EVASIÓN</i>	J.I. Luca de Tena J. Calvo Sotelo	José López Rubio Víctor Ruiz Iriarte	Alfonso Paso Jaime Salom	J.J. Alonso Millán Antonio Gala
SUBTENDENCIA <i>RENOVACIÓN POR EL HUMOR</i>	Jardiel Poncela	M. Mihura		
TENDENCIA REFORMISTA	Pedro Salinas Alejandro Casona José Bergamín	Antonio Buero Vallejo Alfonso Sastre	Lauro Olmo Rodríguez Méndez J. Martín Recuerda Carlos Muñiz R. Rodríguez Buded Alfredo Mañas A. Gómez Arcos	Martínez Mediero Martínez Ballesteros Jesús Campos J. Antonio Castro J.M. Bellido R. Gil Novales M. Martínez Azaña Eduardo Quiles <i>Els Comediants Tábano T.U. de Murcia Tabanque Los Goliardos Cátaro</i>
TENDENCIA RUPTURISTA	Rafael Alberti Max Aub León Felipe Paulino Masip J. Herrera Petere C. Rivas Cherif	Rodríguez Castelao Salvador Espriu Julián Gorkín Joan Oliver	Fernando Arrabal J. Martín Elizondo Manuel de Pedrolo Joan Brossa	Francisco Nieva José Ruibal M. Romero Esteo L. Riaza L. Matilla J. López Mozo J.M. Benet i Jornet A. Miralles <i>Els Joglars La Cuadra</i>

Como podemos apreciar en el cuadro anterior, Rodríguez Méndez comienza a escribir en el periodo del *Desarrollo*, un momento en el que la sociedad española está sufriendo un gran cambio (debemos recordar que la primera obra que sube a los escenarios es *Vagones de madera* en 1959 en Barcelona, aunque en realidad produce su primer drama en 1953). Como vimos en el análisis del período histórico, ese año, 1959, marca el inicio de la mejoría económica del país con el primer Plan de Estabilización. Entre los cambios sociales antes apuntados destacamos: la necesidad

de cambio en el país que exigían los sectores contrarios al régimen que gracias a factores como la emigración española y el turismo pueden comprobar la prosperidad y el desarrollo de países como Estado Unidos, Francia o Italia. Lo que da lugar, incluso, a que la conflictividad social sea cada vez mayor y haga su aparición un nuevo modo de oposición política radical: el terrorismo (ETA celebra su primera asamblea en 1962).

En plano puramente teatral, la *tendencia reformista* en la cual se inscribe nuestro auto tendrá una fecha clave, el 14 de octubre de 1949, día en el que se estrena en el Teatro Español de Madrid *Historia de una escalera* de Buero Vallejo con dirección de Cayetano Luca de Tena.

En 1953, Alfonso Sastre estrena *Escuadra hacia la muerte*, que se convierte en el segundo gran hito teatral del realismo social. A partir de los estrenos de estos dos autores²⁵⁰, la tendencia reformista tendrá sus máximos exponentes en los miembros de denominada tendencia reformista del desarrollo. Como obras estrenadas y fundamentales en sus inicios podemos señalar que en 1959 se estrena *El teatrino de don Ramón* de Martín Recuerda y *Vagones de madera* de Rodríguez Méndez; en 1960, *La madriguera* de Rodríguez Buded; en el 61, *Los inocentes de la Moncloa* de Rodríguez Méndez y *El tintero* de Carlos Muñiz; en el 62, *La camisa* de Lauro Olmo (quizá la obra clave de esta generación de autores); y en el 63, *Los verdes campos del Edén* de Antonio Gala y *Las salvajes en Puente San Gil* de Martín Recuerda.

²⁵⁰ –Buero Vallejo hizo una labor importante porque rompió un poco con todo eso [con el teatro anterior], presentó esos problemas de conocimiento y problemas históricos y a partir de eso salimos todos los demás” (Entrevista concedida por José María Rodríguez Méndez al presente investigador el 26-03-03)

Se crea así un teatro de violenta crítica de las condiciones sociales y políticas del país, dentro de unas coordenadas irremediabilmente hispánicas y con una temática que incluye [...] la injusticia y la explotación; la vida miserable de obreros y clase media-baja; la hipocresía de los representantes del orden establecido y la desmitificación de sus supuestos valores; la crueldad de las “buenas conciencias”, de la “opinión pública” y de las “fuerzas vivas”; la condición humana de los humillados, ofendidos y marginados.²⁵¹

Con la llegada de la Transición Política aparecen una serie de posturas políticas e ideológicas que reflejan diversas actitudes con relación a los procesos de cambio democrático que experimenta el país y que van a suponer la ruptura definitiva con el régimen anterior.

Debemos establecer una diferencia entre la época de Franco y los períodos de Transición y el primero de la Democracia, porque cambia fundamentalmente la base social y sus correspondencias ideológicas expresadas en la producción teatral de esos años. En efecto, las casi cuatro décadas de la dictadura franquista generan un estado de cosas que mantiene a la sociedad española apartada, de nuevo, de los presupuestos políticos, sociales, económicos y, necesariamente, estéticos que son la base general de los sistemas democráticos occidentales avanzados. La sociedad española es diferente y muestra su diferencia también en el terreno de su producción literaria. Poco a poco, y como consecuencia de los avances en el terreno político, económico y social que conlleva la Transición y la implantación del sistema democrático, se percibe la recuperación de coordenadas sociales que habían ya existido en los períodos anteriores a la Guerra Civil, durante la Restauración y la Segunda República. Debemos aclarar que las visiones del mundo correspondientes a aquellos períodos significaban unos parámetros “normales” en el contexto de las sociedades occidentales del

²⁵¹ Carlos Blanco Aguinaga, Julio Rodríguez Puértolas, Iris M. Zavala, *Historia social de la literatura española...*, *Op. cit.*, p. 221

momento. Por ello, la producción española podía ser estudiada desde perspectivas similares a las existentes en otras literaturas nacionales. Ello no significaba que así se hiciera, ya que sectores influyentes de la sociedad española, tanto en el terreno político, social y económico, como en el académico, intentaron marcar las diferencias adoptando fórmulas que desfiguraban la producción literaria española, diferente no por su entidad y propósitos, sino por el esquema historiográfico adoptado.²⁵²

Nos encontraríamos con tres tipos de actitudes o posiciones que adoptan los españoles y por ende los dramaturgos:

1. *Continuismo*. Heredera de la postura de “identificación” en la anterior época, mantiene un posicionamiento político partidario de las formas de organización del estado vigentes en el franquismo y reacio ante cualquier cambio.
2. *Reforma*. Seguidora de la visión del mundo de “oposición” en la época de Franco. Logra la transformación política y social a través del consenso e incorporando elementos propios de la estrategia de ruptura.
3. *Ruptura*. Actitud continuadora de la posición de “ruptura” en el franquismo, parte de un cambio político realizado completamente al margen de cualquier elemento relacionado con el régimen anterior, pero la propia evolución de la Transición terminará por asimilar la mayor parte de los elementos rupturistas del proceso.

²⁵² Ángel Berenguer, “Introducción” a *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga*, *Op. cit.*, pp. 18-19.

Estas actitudes se corresponden con tres tipos de mentalidades o tendencias, entendiendo tendencia como un proyecto de toda una colectividad, es decir, las tres formas de relación con respecto al proceso democrático y en definitiva a cualquier orden de la existencia ciudadana.

Los dramaturgos, como individuos que se encuentran dentro del sistema social, reflejarán en sus obras la visión del mundo de una determinada mentalidad, relacionando la elección de unos lenguajes escénicos identificables de acuerdo con cada una de las tendencias.

Hay que hacer notar que al igual que veíamos cuando estudiamos la mediación histórica, la fecha de 1982 posee una gran significación diferenciadora, ya que:

Establece el inicio efectivo de un proceso de mediatización sistemática de la vida teatral por parte del poder político que determinará de modo evidente la existencia y funcionamiento de las tendencias teatrales, incluso en sus connotaciones estéticas, durante el período que, situado inmediatamente después, viene siendo denominado Postransición.²⁵³

Tres son las tendencias teatrales que trasponen las visiones del mundo de los dramaturgos encuadrados en ellas:

1ª. **Tendencia teatral —Restauradora**”. Resultante de una conciencia preservadora de los valores del pasado. Representa una opción continuista de la dictadura y su propuesta escénica acepta las prácticas teatrales del pasado en cuanto a

²⁵³A. Berenguer/ M. Pérez, *Tendencias del Teatro Español Durante la Transición Política (1975-1982)*, Madrid, Biblioteca Nueva (Historia del Teatro Español vol. IV), 1998, p.17.

su concepción del espacio y las convenciones de la representación, como es el caso del teatro histórico-poético. En los últimos veinte años de franquismo no parece haber grandes éxitos de este tipo de obras, de ahí la sorpresa de su resurgimiento en la época de la Transición.

Teatro de poca calidad que lo único que busca es aprovecharse de la situación mediante el chascarrillo y la burla grotesca y fácil. La relación de este teatro con la tendencia innovadora la podemos encontrar en dos aspectos: por un lado, en el ámbito de la oferta y la demanda ya que todos quieren ganar dinero, y por otro lado, en la utilización de elementos formales y temáticos como la alusión de actualidad.

Autores de esta tendencia cuya producción dramática comienza en el periodo anterior son Emilio Romero, Eloy Herrera y Pablo Villamar; mientras que Antonio D. Olano aparece en los escenarios únicamente durante este periodo.

2ª. **Tendencia teatral —Innovadora**”. Dentro de esta tendencia aparecen los dramaturgos que consideran el teatro sólo como un objeto de comercio. Ideología conservadora que pretende entretener y divertir al público, por ello se introducen temas de actualidad como la crítica social o el erotismo. Siguen la estética de la comedia burguesa de evasión. Esta tendencia busca sobre todo la perduración de una mentalidad liberal económicamente, no así una actitud continuadora, de reforma o rupturista.

Dentro de esta tendencia se sitúan una gran cantidad de autores, que salvo Miguel Sierra, cuentan con producciones anteriores a la Transición. Entre ellos cabe

destacar a: Jaime Salom, Antonio Gala, Torcuato Luca de Tena, Santiago Moncada, Juan José Alonso Millán y José María Bellido.

3ª. **Tendencia teatral —Renovadora**”. Muestra en sus obras una ideología progresista y renovadora que se manifiesta de modo diferente dando lugar a tres subtendencias. Es un teatro muy variado que abarca desde grandes montajes de autores consagrados, a pequeños espectáculos en salas y lugares ocasionales y a veces en representación única. El Centro Dramático Nacional abre sus puertas en 1978 para poner en escena obras destacadas de algunos autores de esta tendencia. El primer montaje que lleva a cabo el CDN es la obra de Rodríguez Méndez *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga*

3.1 *Subtendencia Radical*. Coincide con una conciencia político-social rupturista. Continúan manteniendo una posición socio-política contraria al régimen de Franco, sin tener en cuenta los cambios producidos. Son obras, por tanto anacrónicas. Su estética no es fija y van desde la ruptura vanguardista del lenguaje de un Miguel Romero Esteo hasta el teatro brechtiano de Alfonso Sastre.

Autores con obra anterior: Alfonso Sastre, José Martín Recuerda, Manuel Martínez Mediero, Miguel Romero Esteo, el grupo *Tábano*, etc.

Domingo Miras es el único creador que inaugura su producción dramática en este periodo.

3.2. *Subtendencia Reformadora*. Se correspondería con una mentalidad reformista en el plano político-social. Renovación temática y renovación en los lenguajes teatrales. Se buscan cauces expresivos capaces de materializar en el plano escénico la nueva mentalidad reformista. Este teatro busca mostrar, en el plano

ideológico, una realidad con problemas que necesita evolucionar. Se caracteriza este teatro por una confrontación y un diálogo con la sociedad.

Son varias las estéticas utilizadas, aunque prevalece el teatro histórico junto con un realismo crítico que irá evolucionando hacia posiciones más posmodernas (del sainete al teatro-cabaret). También tienen cabida espectáculos teatrales que se basan en adaptaciones para la escena de textos no teatrales

Autores con obra anterior: Antonio Buero Vallejo, Lauro Olmo, José María Rodríguez Méndez, Carlos Muñiz, Juan Antonio Castro Jesús Campos García, Josep María Benet I Jornet, *Els Comediants*

Nuevos creadores: José Luis Alonso de Santos, Fermín Cabal, Fernando Fernán Gómez, José Sanchís Sinisterra, Francisco Ors, Rodolf Sirera y *Dragoll-Dracom*.

3.3 Subtendencia Rupturista. Propuestas de radical alejamiento con respecto a las esferas temáticas y estéticas presentes en el resto de la creación teatral. No hay interés por trasponer alguna de las visiones del mundo vigente. Se sitúan al margen de lo habitual, de lo aceptado por el público o de la práctica más común. Expresan universos personales desde un hermetismo acentuado con aceptación de códigos no verbales. Nos enfrentamos con la herencia de todo el teatro surrealista, del absurdo y demás tendencias vanguardistas de los años cincuenta y sesenta. Se presenta un lenguaje onírico o simbolista con raíces surrealistas.

Creadores con obra anterior: Fernando Arrabal, Luis Riaza, Luis Matilla, José Ruibal, Rafael Alberti, Salvador Espriu y los colectivos *Els Joglars*, y *La Cuadra*.

Nuevos autores: Francisco Nieva, Alonso Vallejo, Ángel García Pintado.

II. CONTEXTO METODOLÓGICO

Para ilustrar mejor la correspondencia entre las tendencias teatrales de la época de Franco y las de este periodo, ofrecemos un pequeño esquema con la evolución seguida por los autores cuya producción artística se había iniciado ya en el periodo anterior, junto con una relación de autores nuevos que inician en este periodo su andadura teatral²⁵⁴:

	AUTORES CON OBRA ANTERIOR	AUTORES NUEVOS
TENDENCIA RESTAURADORA	Emilio Romero Eloy Herrera Pablo Villamar	Antonio D. Olano
TENDENCIA INNOVADORA	Jaime Salom Antonio Gala Santiago Moncada Juan José Alonso Millán Julio Mathias Alfonso Paso Torcuato Luca de Tena J. Antonio Giménez Arnau Víctor Ruiz Uriarte José M ^a Bellido	Miguel Sierra
TENDENCIA RENOVADORA		
SUBTENDENCIA <i>RADICAL</i>	Alfonso Sastre José Martín Recuerda Manuel Martínez Mediero Alberto Miralles Antonio Martínez Ballesteros Miguel Romero Esteo Eduardo Quiles <i>Tábano</i>	Domingo Miras
SUBTENDENCIA <i>REFORMADORA</i>	Antonio Buero Vallejo Lauro Olmo José M ^a Rodríguez Méndez Carlos Muñiz José Antonio Castro Jesús Campos Josep M ^a . Benet i Jornet <i>Els Comediants</i>	José Luis Alonso de Santos Fermín Cabal Fernando Fernán Gómez José Sanchis Sinisterra Francisco Ors Rodolf Sirera <i>Dagoll-Dagom</i>
SUBTENDENCIA <i>RUPTURISTA</i>	Fernando Arrabal Luis Riaza Luis Matilla José Ruibal Rafael Alberti Salvador Espriu <i>Els Joglars</i> <i>La Cuadra</i>	Francisco Nieva Alfonso Vallejo Ángel García Pintado

²⁵⁴ Ídem, p.17.

Observamos, por tanto, que José María Rodríguez Méndez continúa inserto dentro de una tendencia de Reforma del teatro español de la última mitad el siglo XX. Esta reforma o renovación se manifiesta tanto en la elección de los lenguajes escénicos, como en la propia ideología del autor. Si bien, la estética realista manifestada en formas muy diversas en este periodo mediante la creación de dramas de temática histórica, sigue siendo, al igual que mostrar los abusos y desmanes que los poderosos han ejercido contra el pueblo español, el santo y seña de Rodríguez Méndez. Pese a todo, en un determinado momento de su producción vida, en torno a 1965, surgirá en el autor una conciencia de *decepción* que le hará abandonar el Realismo para buscar nuevos paradigmas estéticos, situándose claramente en una opción de ruptura ideológica con la Dictadura y adoptando posiciones muy cercanas tendencia rupturista.

II.2.2.Estrategias

Está claro que mi posición está en el realismo. En ese realismo crítico, minucioso, científico, que ha producido en Inglaterra la generación de los Osborne, los Wesker, los Delaney, Benham, los jóvenes airados ante la ambigüedad y la crisis. Está de parte del realismo de Chejov y de Gorki, los neorrealistas italianos y lo que José Monleón llamaba en un número de *Primer Acto* la nueva generación realista española, en la que yo humildemente estoy incluido y que se honra con nombres como los de Lauro Olmo, Muñiz, Sastre, Buded, los catalanes Salvador Espriu, María Aurelia Capmany, José Benet, Salvat, etcétera, sin que menosprecie la labor lírico-realista, continuadora de una labor de enmascaramiento retórico, de autores como Mañas, Gómez Arcos, Recuerda, etcétera, observadores todos de la dura realidad de hoy, poseedores de instrumentos hábiles para que en su día puedan ser utilizados

en la creación de un teatro que, además de ser reflejo de una crisis, totalmente social, sea reflejo del hombre libre de crisis, libre de toda clase de crisis, libre, capaz incluso de imaginar fábulas y ensueños, porque lo más cotidiano, lo más necesario estará resuelto, habrá sido ya resuelto por los que en el campo de la economía y la sociología se dedicaron a estas tareas.²⁵⁵

Durante toda su vida el dramaturgo madrileño ha ido diseñando diversas estrategias de respuesta a las agresiones de un ENTORNO que como ya hemos podido comprobar en este trabajo, le ha sido francamente ofensivo. La selección del lenguaje artístico mediante el cual el autor plantea cada una de sus obras será realizada implementando (de modo consciente o respondiendo a intuiciones personales) estrategias creativas que nosotros tratamos de explicar en el marco teórico de la metodología empleada en el presente estudio. Elegirá, pues, en cada una de las etapas en las que dividiremos su trayectoria artística, un modo de expresión (estrategia creativa) acorde con sus propósitos, intereses, gustos, etc. en ese determinado momento de su experiencia vital.

Podemos afirmar que el nuevo grupo de autores noveles surgidos en los años cincuenta tras la estela de Buero Vallejo y Alfonso Sastre trae consigo otras *estrategias escénicas* diferentes sin duda a las de sus mentores: no discuten el franquismo de una manera general, no centran su teatro en la injusticia que se está cometiendo con un sector de la sociedad, los vencidos de la Guerra Civil, sino que ellos van a buscar temas específicos, candentes, que tienen un valor muy especial en esos momentos. Se van a preocupar de crear historias y personajes que tienen un

²⁵⁵ José María Rodríguez Méndez, "El teatro como expresión social y cultural", ponencia leída en las Conversaciones sobre Teatro Actual en Córdoba, otoño 1965, publicada en *Primer Acto*, 71, 1966 y recopilada en *Teatro: La tabernera y las tinajas. Los inocentes de la Moncloa*, Madrid, Taurus, 1968, p. 100.

sentido para el periodo en el que están escribiendo, plantean los problemas de la época y que afectan al público que vive a su alrededor, aunque para ello, sitúen la acción dramática de sus obras en realidades imaginarias diferentes a la del momento actual de la dictadura de Franco, pero que guardan cierta analogía, logrando con ello dar su visión del mundo del presente desde el pasado, es decir, explicar la realidad del presente desde la ficción del pasado.

Por lo tanto, en sus comienzos estos autores encuadrados dentro de la tendencia reformista del desarrollo, adoptan una estrategia estética común, consistente en la utilización del paradigma estético del realismo social para la elaboración de sus primeras piezas dramáticas. Por otra parte, y con el paso del tiempo, cada autor elabora una estrategia escénica propia que puede o no ser coincidente con la de sus compañeros, pero que viene determinada por unos motivos individuales que han alentado su creación artística.

En este punto, debemos enlazar las mediaciones anteriormente estudiadas (*histórica y psicosocial*) con la *mediación estética* para de este modo obtener los resultados analíticos pretendidos que nos permitan conocer las estrategias escénicas utilizadas por Rodríguez Méndez como un modo de acción y reacción ante la agresión propia del ENTORNO.

Él mismo, sin pretenderlo, fortalece nuestro análisis metodológico con una cita muy ilustrativa que data de 1968:

Resulta que yo establezco una divisoria entre el “teatro” en general —que me entusiasma si es bueno— y “mi” teatro en particular que es mi respuesta a un mundo que me atenaza y oprime.²⁵⁶

²⁵⁶ José María Rodríguez Méndez, —“poco que yo puedo decir”, *Op. cit.*, p. 16.

II.2.2.1. Mediación estética

La *mediación estética* está constituida por el conjunto de estilos o lenguajes determinados que escoge el autor para dar forma a su expresión artística y conseguir sus propósitos significativos; es la vía elegida por el dramaturgo para hacernos partícipes de su modo de comprender la realidad y expresarla en su universo imaginario de carácter artístico, por ello, elegirá el estilo que más conviene a la expresión de sus puntos de vista. De acuerdo con esto, las estructuras paradigmáticas estéticas serán puertas abiertas para los creadores, quienes escogerán y transformarán a su gusto el lenguaje escogido con el fin de adecuarlo a la visión del mundo que la obra transpone.

En el siguiente capítulo de la Tesis —punto II.3. —Etapas en la producción teatral”— estudiaremos con detenimiento cada una de las cuatro etapas (en especial las dos primeras) en las que hemos dividido la obra dramática mendeciana prestando especial atención a los *motivos* que llevan al autor a escoger como cauce comunicativo un determinado paradigma estético, que a su vez, analizaremos en profundidad.

El hecho de que nuestro dramaturgo opte por la utilización de diversos lenguajes artísticos a lo largo de su dilatada carrera, es la constatación de que el autor ha querido transponer en sus obras una determinada visión del mundo de acuerdo a las agresiones que sistemáticamente ha sufrido por parte del entorno. Es por ello, que si en sus comienzos utiliza un lenguaje teatral naturalista bajo la forma del realismo social, por determinados motivos que posteriormente estudiaremos, se verá en la necesidad imperiosa de buscar otros lenguajes que respondan a su nueva visión del

mundo, y volverá, en la última etapa de su producción artística, de nuevo a utilizar el Naturalismo como el lenguaje legítimo de acuerdo a su punto de vista. Por lo tanto, *la mediación estética*:

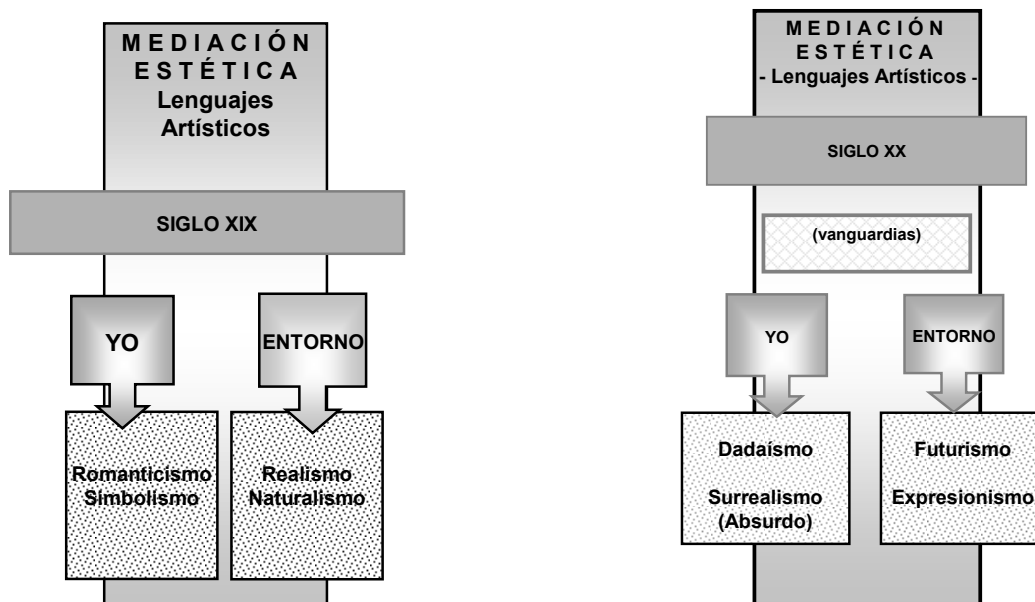
introduce en la historización de la creación teatral el principio de apropiación por los dramaturgos de los estilos y lenguajes artísticos que más convienen a la expresión de sus puntos de vista [...] Ello supone la aceptación de que los lenguajes artísticos constituyen cauces abiertos ante los creadores, quienes transitan uno u otro (con márgenes que van desde la fidelidad casi absoluta hasta la transformación completa del estilo elegido) desde el criterio de su adecuación para expresar la *visión del mundo* que la obra transpone. Desde esta perspectiva, pueden explicarse algunas obras que formulan adecuadamente su contenido ideológico en una forma expresiva perfectamente adecuada a las exigencias de sus objetivos. Así, por ejemplo, se puede aclarar el paso del simbolismo al expresionismo en la obra teatral de Valle-Inclán, la convivencia de fórmulas simbolistas y vanguardistas en el teatro de García Lorca, o la necesidad absoluta de una expresión realista en el teatro de Lauro Olmo²⁵⁷.

En cualquier caso, y a modo de introducción observamos que Rodríguez Méndez a lo largo de trayectoria artística muestra una predilección por aquellos lenguajes artísticos contemporáneos generados en el ENTORNO, como es el caso del *Realismo, el Naturalismo y el Expresionismo*. Escoge por tanto la línea de la creación artística positivista (teatro del Entorno), en lugar de utilizar la corriente artística idealista (teatro de Yo). Es decir, el ENTORNO cambiante y hostil de la España de la segunda mitad del siglo XX se convierte en el objeto de atención del

²⁵⁷ Ángel Berenguer, «El teatro y su historia (reflexiones metodológicas para el estudio de la creación teatral española durante el siglo XX)», *Op.cit.*, pp. 24-25.

dramaturgo, el cual, ante la tensión producida por ese ENTORNO, se ve “obligado” a responder de una manera eficaz creando su propia estrategia escénica.

Los siguientes esquemas elaborados por Ángel Berenguer ilustran la génesis de los paradigmas estéticos de la contemporaneidad²⁵⁸:



²⁵⁸ Ángel Berenguer, “Motivos y estrategias: introducción a una teoría de los lenguajes artísticos contemporáneos”, *Op. cit.*, p. 28.

II.3. ETAPAS EN LA PRODUCCIÓN TEATRAL

II.3.1 Clasificación

En el complejo apartado de intentar la clasificación de las obras de un artista siempre nos encontramos con dificultades lógicas, ya que toda ordenación implica límites y períodos, que en cierto modo ponen barreras imposibles al arte; sin embargo, nos vemos en la necesidad de estructurar la vasta producción dramática de Rodríguez Méndez²⁵⁹ de acuerdo a una serie de criterios aunque sólo sea con

²⁵⁹ Citamos, por su validez, algunas clasificaciones establecidas por diversos estudiosos, de la obras de Rodríguez Méndez:

José Martín Recuerda defendía en 1975 en la Universidad de Granada su tesis titulada: *Personalidad y obra dramática de José María Rodríguez Méndez* donde establecía siete clasificaciones atendiendo a la evolución del lenguaje; el estilo; las estructuras dramáticas; el estudio comparativo de los personajes; el estudio individualizado de los caracteres y los temas. (Cf. El resumen de dicha tesis publicado por la Universidad de Granada en 1976).

El dramaturgo granadino y estudioso de la obra mendeciana en su obra *La tragedia de España... (Op. cit.)* presentaba una clasificación más precisa que abarcaba hasta 1975 y seguía criterios de valoración y cronológicos estableciendo tres grupos:

1. Obras fundamentales estrenadas con relación a un orden cronológico de estrenos
2. Obras menores estrenadas con relación a un orden cronológico de estrenos
3. Obras no estrenadas con relación a un orden cronológico de creación

Por razones obvias estas clasificaciones ya se ha quedado bastante obsoleta

Posteriormente, en 1979, establecía tres etapas de acuerdo con la evolución del lenguaje (*Introducción* a *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la fandango / Flor de Otoño*, Madrid, Cátedra, 1979):

Etapla primera: 1953-1965

Etapla segunda: 1965-1972

Etapla tercera: 1972-1979

Notablemente distinta es la clasificación que propone Gonzalo Jiménez Sánchez, *El problema de España... (op.cit.)* atendiendo al tratamiento del problema del pueblo español en sus obras. Según el crítico, las obras se encuadrarían en tres periodos:

Primer periodo: el problema del pueblo español

Segundo periodo: el problema de España

Tercer periodo: el problema de la sociedad española

En un estudio del investigador inglés Michael Thompson publicado recientemente, *Performing Spanishness. History, Cultural Identity and Censorship in the Theatre of José María Rodríguez Méndez* (Bristol, Intellect Books, 2007), éste hacía una clasificación en tres grupos limitándose únicamente a las piezas de teatro histórico:

1. History from below (1): enclosed spaces
2. History from below (2): open spaces
3. Leading roles in history

intención indicativa y didáctica. No es nuestro propósito limitar las obras del autor de acuerdo a criterios temporales al uso en cuanto a su fecha de producción o de estreno, sino establecer una serie de etapas atendiendo a los motivos que impulsan al autor a producir esas piezas dramáticas y a las estrategias utilizadas para canalizar su intención estética, no existiendo en algunos casos una correlación cronológica entre las obras.

De acuerdo con este innovador proyecto de análisis de la obra dramática mendeciana, son cuatro las etapas en las que podemos clasificar la producción de este autor hasta el año 2007, si bien, nos centraremos únicamente en los dos primeros periodos que coinciden con la producción artística del dramaturgo durante la dictadura de Franco. En esta Tesis, las etapas tercera y cuarta serán simplemente bosquejadas, dejando para futuros trabajos de investigación las características de estos periodos así como el análisis de las piezas teatrales que los conforman.

II.4. PRIMERA ETAPA. CONFRONTACIÓN CON EL SISTEMA FRANQUISTA (1953-1965)

II.4.1. Introducción

La primera etapa en la producción dramática de José María Rodríguez Méndez está caracterizada por la ilusión y la esperanza de un joven madrileño residente en Barcelona que encuentra en la literatura dramática el vehículo apropiado para la expresión de sus sentimientos, y a su vez el medio ideal para denunciar la situación social en la que se encuentran los españoles completamente amordazados por un sistema dictatorial que elimina cualquier posibilidad de demostración de libertad individual. Por tanto, el autor decide plantar cara al sistema desde una posición posibilista que acerque al espectador al teatro, que sea comprendido y alabado por la crítica, que sea del gusto de los empresarios teatrales y que niegue el sistema franquista desde el diálogo (tendencia reformista). Para tal fin, el lenguaje artístico que mejor contribuye a sus expectativas de reacción a esos *motivos* es el *Realismo* —como puede observarse, esta introducción, salvando las lógicas puntualizaciones patronímicas y toponímicas, sería perfectamente válida para Martín Recuerda, Lauro Olmo, Rodríguez Buded, Carlos Muñiz, etc.—²⁶⁰.

Desde un punto de vista histórico, esta primera etapa de producción mendeciana corresponde en su mayor parte a los años del “desarrollo”. Desarrollo que supone la apertura de España al exterior y hacia una sociedad industrializada y de consumo. En las obras que componen esta etapa, desde *El milagro del pan y de los peces* escrita en 1953 (producida dentro del periodo de Adaptación) hasta *La*

²⁶⁰ Cf. los apartados I.1—I.5 de la presente Tesis Doctoral

Mano Negra (1965), se verá muy bien reflejado este avance social, económico y tecnológico. En ellas, el autor nos muestra las contradicciones sociales existentes entre las clases privilegiadas y el pueblo español, que lucha por salir adelante y labrarse un futuro, y que las elites sociales parecen negarle. Esta denuncia social la plantea Rodríguez Méndez desde dos posiciones: mostrando en escena la realidad social del momento como ocurre en *La tabernera y las tinajas*, *Los inocentes de la Moncloa* o *La batalla de Verdún*; o bien extrayendo de la historia de España momentos que el autor utiliza para explicar el presente, tal es el caso de *Vagones de madera* o *En las esquinas, banderas*.

A esto le debemos añadir el deseo del autor de acercar el teatro al pueblo y darle de ese modo un sentido popular al espectáculo, proyecto que se materializara en su labor con el colectivo teatral La Pipironda²⁶¹.

Esta *estrategia* aparece condensada dentro del marco estético que más conviene al dramaturgo y que como venimos insistiendo es el Realismo, paradigma estético que debemos matizar y del cual exponemos a continuación sus características más significativas.

II.4.2. Realismo como principal reacción ética y estética

El Realismo para Rodríguez Méndez busca recrear la realidad de la vida cotidiana de los hombres y mujeres que se han erigido en protagonistas de las estampas históricas de un pueblo. Si bien, debemos partir del hecho de que el Realismo no constituye una estética ajustada plenamente a determinados temas y

²⁶¹ Cf. el apartado I.5 de la presente Tesis Doctoral

contenidos, sino que su técnica irá evolucionando de acuerdo con los cambios históricos, psicosociales y estéticos que se derivan del paso del tiempo:

El realismo será únicamente un conjunto de respuestas técnicas a limitaciones narrativas, unas y otras relativamente formuladas según las épocas y la presión de los dictámenes sociales. Estas técnicas deben asegurar la transitividad, y por ello, la legibilidad de un texto en relación con un público dado. Tienen la doble función de asegurar la veracidad de un enunciado —su conformidad con la realidad que designa— y su propia verosimilitud, es decir, su invisibilidad relativa, o su —naturalización—. ²⁶²

Si nos remontamos al nacimiento de este paradigma estético, nos tenemos que situar en la época liberal a mediados del siglo XIX, cuando:

La realidad se va transformando y constituyéndose como el nuevo ENTORNO en el que se irán imponiendo y acabarán triunfando los ideales burgueses, pasados los primeros efluvios insurreccionales. Ese nuevo ENTORNO acaba convirtiéndose en el objeto de atención del YO del artista que empieza a elaborar estrategias estéticas en las que transponen sus reacciones ante la *tensión* creada por el nuevo ENTORNO. Se genera así una nueva estructura paradigmática estética —el *Realismo*— en el que el ENTORNO (el nuevo ENTORNO) se manifiesta. Para ello los artistas recurren a la reproducción exacta de esa nueva realidad que dan a conocer en sus obras describiendo, ironizando, fustigando y, a la postre, consolidando sus valores. El nuevo lenguaje es realmente nuevo por su objetivo y su especificidad y, aunque recurre a sistemas signícos anteriores porque le resultan adecuados, es original. En esa utilización de instrumentos expresivos anteriores se han descrito influencias que deberían limitarse exclusivamente a ese conjunto de signos reutilizados. Lo demás, lo que realmente constituye la obra de arte, es nuevo y original. Por ello, hablar de una continuidad realista entre las narraciones renacentistas y barrocas entroncando en ellas el

²⁶² Claude Duchet, «Une écriture de la socialité», *Poétique*, 16, 1973, pp. 448.

II. CONTEXTO METODOLÓGICO

realismo del Siglo XIX resulta incomprensible desde esta perspectiva teórica a no ser que se rastreen en ellas los conflictos del YO en la Contemporaneidad. En sus novelas los grandes autores *realistas* de aquel siglo parecen insertar, más o menos veladamente, unas preguntas al lector: "¿de qué hablan, a qué se están enfrentando los últimos románticos? ¿Todavía persiguen la realidad fantasmal de un Antiguo Régimen que se va poco a poco deshaciendo? ¿Cómo es el nuevo entorno que construye nuestra cotidianidad? ¿Cómo es esta nueva clase que va sustituyendo a la antigua aristocracia y que acaba enredando a *Madame Bovary*?"²⁶³

Un siglo después, la sociedad europea se encontraba sumida en gran crisis de identidad tras haber sufrido en menos de veinticinco años dos terribles conflictos bélicos —la situación española no es muy diferente debido a la Guerra Civil—. Ante esta situación los artistas buscan una estrategia de respuesta que muestre claramente las condiciones precarias, tanto físicas como emocionales, en las que viven los seres humanos de posguerra y encontrarán en el lenguaje realista su *arma* más propicia. En palabras de Óscar Cornago:

Tras el ambiente de renovación formal de las primeras décadas del siglo XX, la sociedad occidental, sumida en el ambiente de depresión al que condujeron los diferentes conflictos bélicos, dejaba a un lado innovaciones artísticas —especialmente en el campo de la literatura y el teatro— para entregarse a una estética socialrealista que reflejase de forma directa y casi testimonial el estado de postergación en el que se encontraba Europa [...] la mayor parte de los movimientos artísticos iniciados en el ámbito de Europa y América del Norte durante este período de posguerras experimentaron un renovado interés por la mimesis realista como lenguaje más eficaz para la expresión de la condición del hombre en una sociedad en ruinas

²⁶³ Ángel Berenguer, "Motivos y estrategias: introducción a una teoría de los lenguajes artísticos contemporáneos", *Teatro, Revista de estudios escénicos*, 21, Alcalá de Henares, Cátedra Valle-Inclán / Lauro Olmo del Ateneo de Madrid y Servicio de Publicaciones de la universidad de Alcalá, enero 2007, pp. 26-27.

poblada por hombres angustiados que veían como la vieja Europa se reedificaba más conservadora y moralista que nunca, en medio de difíciles condiciones políticas y económicas y con escasas esperanzas de cambio. Las filosofías existencialistas caracterizaron la década de los años cuarenta y cincuenta, imprimiendo en la literatura un desesperado deseo por reflejar la realidad social y la condición humana.²⁶⁴

En la literatura española ya tenemos muestras de este conjunto de signos de carácter realista mucho antes de que el Realismo se convirtiera en uno de los ocho paradigmas estéticos de la contemporaneidad junto al Romanticismo, Naturalismo, Simbolismo, Expresionismo, Futurismo, Dadaísmo y Surrealismo. Desde el *Poema de Santa María Egipciaca* o el *Poema de Mio Cid*, pasando, entre otros muchos, por *La Celestina*, la novela picaresca, el *Romancero*, Cervantes, el Teatro Barroco del Siglo de Oro con Lope de Vega a la cabeza, poetas como Góngora y Quevedo, dramaturgos de los siglos XVIII y XIX como Ramón de la Cruz o Ricardo de la Vega, el Género Chico, Benito Pérez Galdós, Valle-Inclán, García Lorca, Arniches, llegando hasta la segunda mitad del siglo XX impulsado, entre otros, por Blas de Otero, Gabriel Celaya, Carmen Martín Gaité, Buero Vallejo o Alfonso Sastre.

Un estilo artístico, ya clásico dentro de la literatura española, que se ha mantenido durante nueve siglos gracias a las peculiaridades y diferencias que ha tenido en su modo y manera de representar las creaciones imaginarias de los artistas.

Especial atención debemos prestar al concepto de *Realismo* imperante en la literatura española a mediados del siglo XX:

²⁶⁴ Óscar Cornago Bernal, *Discurso teórico y puesta en escena en los años sesenta: la encrucijada de los —realismos—*, Madrid, CSIC, 2000, p.269.

La década de los cincuenta es la más representativa del denominado *realismo social*. Si bien, en este contexto y en términos muy generales, el término realismo surge como oposición a todo lo establecido en ese momento y no tanto como un lenguaje artístico, convirtiéndose en la palabra elegida cuando se alude a la literatura social comprometida que se desarrolla fundamentalmente en el periodo histórico denominado *Adaptación*. Por ello, el calificativo realista se aplicó rápidamente a una serie de autores coincidentes en sus intenciones, pero en muchos casos divergentes en sus creaciones dramáticas.

Durante los años 50 se desarrolla y afirma el realismo social en la literatura dramática española. Los éxitos, ganados a pulso, de Antonio Buero Vallejo y Alfonso Sastre que, en medios dispares y con orientaciones distintas, habían conseguido imponer un lenguaje teatral relacionado con el presente nacional y sus conflictos, abonaron el camino tanto a Lauro Olmo como a sus compañeros de la siguiente generación realista. Todos están formando su estilo en aquella década y durante aquellos mismos años emprenden su aventura creadora. Como a sus coetáneos todavía y también desconocidos, Lauro Olmo busca una fórmula expresiva propia y genuina.²⁶⁵

El compromiso de los escritores queda patente durante estos años y la gran mayoría de creadores hispanos, a excepción tal vez de los *postistas* encabezados por Ori y Arrabal que buscan una línea de creación surrealista²⁶⁶, se adhieren a la estética realista y a la literatura comprometida. Se trata de reflejar el compromiso del poeta

²⁶⁵ Ángel Berenguer, "El realismo social en los años formativos de Lauro Olmo", *Op. cit.*, p. 22.

²⁶⁶ Si bien, de acuerdo con el profesor Ángel Berenguer, cuando el movimiento *postista* desaparece, muchos escritores se suman a la corriente realista de los años 50. (Cf. Ángel Berenguer, "Introducción" a Fernando Arrabal, *Pic-Nic, El triciclo, Laberinto, Op. cit.*)

con la realidad histórica y denunciar la injusticia desde la solidaridad con el sufrimiento ajeno (“tus penas yo las sufro”). Además, los poetas quieren llegar a un público mayoritario y contribuir a cambiar la sociedad, lo que explica el uso de un estilo claro, directo, con un lenguaje cotidiano, desprovisto de adornos retóricos. Los escritores más representativos de este género serán Blas de Otero y Gabriel Celaya. En la narrativa destacan los siguientes autores: Armando Fernández Salinas, Antonio Ferrer, Carmen Martín Gaité, Jesús Fernández Santos, Ana María Matute, José Manuel Caballero Bonald, Rafael Sánchez Ferlosio, Juan García Hortelano, Alfonso Grosso, Juan Goytisolo, Luis Goytisolo y Juan Marsé.

Se trata en todo caso de jóvenes narradores nacidos en torno a 1925 —año de nacimiento de Rodríguez Méndez— a los cuales:

Las mismas causas les mueven a escribir; idéntica misión se atribuyen. Todos ellos escriben por algo y para algo; todos consideran la literatura, en primer lugar, como medio de comunicación, y no como fin en sí misma, esforzándose en desvelar y revelar —a través de ella— la realidad viva y actual del país, de la que quieren testimoniar ante el lector, para que éste, colocado ante la realidad desvelada por el novelista, tome conciencia de su propia situación y adopte un comportamiento. Todo ello, realizado de la manera más objetiva posible, sin la intervención aparente del autor, según una elaboración, un procedimiento que ha sido designado como realismo objetivo o realismo objetivista, y por ello mismo crítico.²⁶⁷

Además de estas características aplicadas a la novela, Corrales Egea añade otras cinco particularidades más que Ángel Berenguer²⁶⁸ resume en: novelística

²⁶⁷ José Corrales Egea, *La novela española actual*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1971, p. 58.

²⁶⁸ Ángel Berenguer, “El realismo social en los años formativos de Lauro Olmo”, *Op. cit.*, p. 31.

abierta a la vida diaria; *sensible* al acontecer exterior; *antievacionista*; *preocupada* y *comprometida*.

Todas estas peculiaridades narrativas son perfectamente perceptibles en las obras dramáticas de los autores realistas de los años cincuenta y sesenta.

Este compromiso de la literatura para con la realidad del momento, se ve refrendado en el V Congreso del Partido Comunista de España, PCE, celebrado en noviembre de 1954, con la tesis elaborada por el *Frente Nacional Antifranquista* (órgano creado en este Congreso cuyos objetivos serían el derrocamiento de la dictadura y la formación de un gobierno provisional que restableciera las libertades democráticas) en el apartado de la creación literaria. Se trata de tomar como modelo la literatura que se escribe en la Unión Soviética, una literatura de la praxis con una evidente función social donde la ética está por encima de la estética. Dramaturgos como Alfonso Sastre y Lauro Olmo aparecen entonces vinculados al PCE²⁶⁹, por su parte Rodríguez Méndez no tiene ningún contacto con el entonces clandestino partido, aunque sus respuestas artísticas coincidan ideológicamente con los planteamientos culturales del Partido Comunista.

Centrándonos ahora en el género dramático —al que, repito, podríamos aplicar lo visto anteriormente a propósito de la novela—, el *realismo social* tiene un teórico por excelencia, Alfonso Sastre. Este tratadista y dramaturgo inicia su relación con el teatro desde su juventud, cuando cursando los estudios de Bachillerato conoce a una serie de jóvenes apasionados por el teatro y con los cuales, a mitad de los años

²⁶⁹ Además de un gran número de intelectuales como Blas de Otero, Gabriel Celaya, Jesús López Pacheco, Julián Marcos, Ramón Tamames, Fernando Sánchez Dragó, etc.

cuarenta formaría un colectivo denominado “Arte Nuevo”²⁷⁰. Con este grupo, estrenaría el dramaturgo sus primeras piezas teatrales: *Ha sonado la muerte*, *Uranio 235* y *Cargamento de sueños*.

En 1950, junto a su gran amigo y colaborador José María de Quinto crea el Teatro de Agitación Social (T.A.S.) cuyo polémico *Manifiesto* publicado en la revista *La Hora* en octubre de 1950 sienta las bases de lo que para ellos debe ser el realismo social en teatro. La Censura se encarga de no permitir ninguna representación de este efímero colectivo.

En 1953 el Teatro Popular Universitario de Madrid pone en escena la “ópera prima” de Sastre: *Escuadra hacia la muerte*, en el Teatro María Guerrero y con dirección de Gustavo Pérez Puig. Fue rápidamente prohibida debido a la intervención del Estado Mayor Central del Ejército y sólo se dieron tres representaciones.

En 1958 publica un artículo titulado “Arte como construcción”²⁷¹, donde por primera vez aparece el término *social-realismo* aplicado al teatro. “Al decir *social-realismo* quedan enunciados: 1) la categoría del tema; 2) la índole de la intención del artista; 3) el modo del tratamiento artístico”. De este artículo se desprende el compromiso del artista con la sociedad, un artista que reaccionará haciendo uso de una estética realista en sus múltiples formas, constituyendo de acuerdo con los postulados del *social-realismo* una especie de “naturalismo profundo”.

²⁷⁰ —Arte Nuevo surgió en 1945 como una forma —quizá tumultuosa y confusa— de decir «no» a lo que nos rodeaba; y lo que nos rodeaba a nosotros que sentíamos la vocación del teatro, era precisamente el teatro que se producía en nuestros escenarios. Si algo nos unía a nosotros, que éramos tan diferentes (José Gordón, Alfonso Paso, Medardo Fraile, Carlos José Costas, José Franco, José María Palacio y yo, entre otros), era precisamente eso: la náusea ante el teatro burgués de aquel momento”. (Alfonso Sastre, *Teatro: Cargamento de sueños. Prólogo patético. Asalto nocturno*, Madrid, Taurus, 1964, pp. 55-56).

²⁷¹ Publicado originariamente por la revista *Acento cultural*, aparece reproducido en Alfonso Sastre, *Teatro: Cargamento de sueños. Prólogo patético. Asalto nocturno*, Madrid, Taurus, 1964, pp. 110-114.

En 1961, de nuevo junto a José María de Quinto, funda el Grupo de Teatro Realista. Constituyó, sin duda, una nueva propuesta teatral que trataba de luchar contra el teatro comercial de la época, al tiempo que iniciaba una labor de investigación y de experimentación sobre el concepto de Realismo en el teatro:

Las líneas generales de nuestro trabajo serán: una investigación práctico-teórica en el realismo y sus formas dramáticas sobre la base del repertorio mundial en esta línea y una tenaz búsqueda de nuevos autores españoles capaces de garantizar la continuidad del teatro español [...] En la misma línea de inquietud, y correspondiendo a ella, el G.T.R. atenderá a la formación y lanzamiento de nuevos actores y al estudio común con ellos —pues no nos consideramos en condiciones de ejercer un magisterio— de las técnicas de montaje e interpretación [...] de modo que el G.T.R. pueda llegar a constituir, una vez conquistadas las condiciones necesarias para esta diversidad de funciones, un *estudio de actores* o centro de formación experimental, con cierta autonomía con relación al grupo propiamente dicho.²⁷²

Con sede en la madrileña sala Recoletos llegaron a presentar tres espectáculos en su única temporada en activo (1961-1962): *Vestir al desnudo* de Luigi Pirandello, *El Tintero* de Carlos Muñiz y *En la red* de Sastre. Pese a numerosos intentos de atraer público popular a estos espectáculos, la experiencia no tuvo el éxito esperado.

Cinco años después, se publica su libro teórico más ambicioso, *Anatomía del realismo*²⁷³, donde expone de manera continuada las características fundamentales de la estética realista partiendo de los postulados socialistas de Lukács. De acuerdo con esta teoría, el *realismo crítico* estaría dividido en tres niveles: el nivel práctico que se

²⁷² José María de Quinto y Alfonso Sastre, “Declaración del Grupo de Teatro Realista”, *Primer Acto*, 16, 1960, p.45.

²⁷³ Barcelona, Seix-Barral, 1965.

corresponde con el Naturalismo; el nivel oniriforme, correspondiente a la literatura de vanguardia; y el nivel dialéctico que afecta a los realismos crítico y socialista. Esta última categoría es la que Sastre considera más oportuna para el teatro español.

Indudablemente Rodríguez Méndez tendrá un concepto diferente de realismo; más evolucionado, como definió en su momento César Oliva²⁷⁴, y menos dogmático de lo que apuntaba Sastre. Un concepto muy cercano al manifestado por Martín Recuerda en la siguiente cita y que se ha convertido, según la crítica, en la definición más ajustada de la estética realista de esta generación de autores denominados *realistas*:

El “iberismo” creo que es la denominación más exacta con que debe designarse al grupo realista... El iberismo, porque la mayor parte de nuestro teatro es violento, desgarrado, cruel, satírico, encerrado en sí mismo, orgulloso, vociferante. Piel de toro al rojo vivo surgido de la tierra donde hemos nacido.²⁷⁵

El propio Rodríguez Méndez parte del siguiente planteamiento: “Los caminos del realismo son tan infinitos como infinita e inagotable es la realidad”²⁷⁶ para enunciar el concepto de *realismo* que debiera operar en el teatro:

²⁷⁴ César Oliva divide a los componentes de la generación realista en dos grupos; 1) los realistas, propiamente dichos: Buero Vallejo, Alfonso Sastre y Ricardo Rodríguez Buded; 2) los realistas evolucionados: Carlos Muñiz, Lauro Olmo, José María Rodríguez Méndez y José Martín Recuerda, a los que se podría añadir por diversas razones Alfredo Mañas, Ricardo López Aranda, Agustín Gómez Arcos y Antonio Gala. Cf. *Disidentes de la generación realista*, Murcia, Universidad de Murcia, 1979.

²⁷⁵ Santiago de las Heras, “Un autor recuperado”, entrevista realizada por Santiago de las Heras a J. Martín Recuerda en *Primer Acto*, 107, 1969, p. 103.

²⁷⁶ José María Rodríguez Méndez en Amando. C. Isasi Angulo, *Diálogos del teatro español de la postguerra*, Madrid, Ayuso, 1974, p. 270.

Soñábamos con incorporarnos a la dura y difícil tarea de levantar en los escenarios la presencia de España, de una España abofeteada y malherida, cuyos representantes no podían ser otros que campesinos, prostitutas, delincuentes ensoñados, señoritos fracasados y aguardentosos, trashumantes, licenciados que ahorcaron la toga y gente de vida más o menos airada.²⁷⁷

El escritor madrileño que siempre ha abogado por la preferencia de un lenguaje sencillo, claro, directo y que beba de las fuentes de la tradición clásica española, escogerá en sus comienzos el realismo como apuesta estética, pero no como un simple reflejo de la realidad cotidiana, sino un realismo visto desde un prisma múltiple como múltiple y complejo en matices es el ser humano. En palabras de Martín Recuerda:

No concebimos el realismo si no es así: terriblemente rico en hondas espiritualidades; matizado por las mejores idealizaciones del hombre. Es, pues, un realismo múltiple que dignifica y sublimiza hasta el llanto o la risa del ser humano. Es el realismo de la Mary Gaila de *Divinas palabras*, de Valle-Inclán, de *Doña Rosita la soltera*, de Federico García Lorca, que sueña conscientemente en aquello que debió ser y que no es; pero que ella transforma en realidad vital en el interior de su carmen granadino [...] o de la Mari Pepa (–La Revoltosa”) de *Historia de unos cuantos*.²⁷⁸

Por su parte, Alfonso Sastre manifiesta una posición semejante cuando afirma: –El tratamiento artístico del término realismo es amplio hasta la vaguedad: son muchas y muy diferentes las formas del realismo”, *Teatro: Cargamento de sueños. Prólogo patético. Asalto nocturno, Op. cit.*, p. 114.

²⁷⁷ José María Rodríguez Méndez, –Martín Recuerda, allá en Granada” en *José Martín Recuerda (teatro)*, Madrid, Taurus, 1969, pp. 37-38.

²⁷⁸ José Martín Recuerda, *La tragedia de España...*, *Op. cit.*, p. 48.

Esta diversidad de formas del realismo que responden a una misma opción ética de compromiso social es abogada también por el director de escena Juan Antonio Hormigón:

Podemos definir como realista toda semántica o lenguaje escénico que produce significados realistas veraces, es decir, que hace referencia a la realidad y proporciona un “determinado” conocimiento de la realidad. Esta semántica o dramaturgia queda definida por su estructura (dependiente de la teoría estético-ideológica de base), su técnica (metodología) y su práctica, lo que da lugar a la aparición de diferentes “estilos” o estilísticas realistas. El naturalismo, el realismo psicológico, la epicidad dialéctica, la biomecánica y el esperpentismo son otras tantas estilísticas realistas, justamente porque sus lenguajes son distintos, aunque todas ellas produzcan significados (pensamientos) realistas, en tanto proporcionan conocimiento (lo que supone veracidad), conservando cada una de ellas su propia tendencia y tipicidad.²⁷⁹

II.4.3. Indudable presencia del Naturalismo

No debemos olvidar que el concepto de Realismo operado por Rodríguez Méndez y el resto de grupo de autores realistas guarda una estrecha relación con el Naturalismo, otro de los ocho lenguajes artísticos de la contemporaneidad que se reavivará en España en la segunda mitad del siglo XX gracias al realismo social de estos dramaturgos. Se trata de una estética como vimos anteriormente denostada por

²⁷⁹ Juan Antonio Hormigón, en Óscar Cornago Bernal, —La crisis del realismo ilusionista en la escena española de los sesenta”, *Teatro (Revista de Estudios Teatrales)*, 11, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones de la universidad de Alcalá, junio 1997, p. 185.

aquellos que como Sastre²⁸⁰ preconizaban un realismo “óptimo” y “comprometido” al servicio de los postulados socialistas.

Ricardo Rodríguez Buded justifica esta *estrategia escénica* por la necesidad de hacer un teatro comprensible para el público:

La existencia de un realismo de tendencia naturalista en los autores de esta “generación” de algún modo está justificada por esa segunda pregunta que nos proponéis —¿Este naturalismo, a menudo de reminiscencia sainetesca, está fundamentalmente explicado por la necesidad de ser entendidos por un público?—: una justificación en orden a la eficacia, o a un intento de eficacia. Nosotros éramos conscientes de ese fenómeno de aislamiento a que antes me he referido, pero éramos conscientes también de que el público a quien teníamos que dirigirnos se encontraba todavía más incomunicado que nosotros (gente inquieta que leía revistas especializadas y libros sobre teatro) con respecto a esas nuevas formas teatrales que comenzaban a ensayarse en el mundo. De acuerdo con esto, si, para nosotros el hecho de hacer un teatro crítico suponía ya de por sí una seria dificultad, el incorporar nuevas formas absolutamente desconocidas aquí era como poner una nueva dificultad a nuestra ya muy incómoda situación. Era para nosotros indispensable obtener un eco en el público; y esa transformación formal de nuestro teatro hacia estilos más modernos sólo hubiera conseguido alejar indefinidamente ese eco, esa acogida que buscábamos. La eficacia nos obligó a

²⁸⁰ En palabras del propio Sastre:

El naturalismo siempre me ha parecido ser el enemigo del realismo. Pero siempre ha existido una confusión. Nosotros cuando hicimos el GTR, tuvimos un problema. Fue el que se nos planteó cuando Lauro Olmo nos presentó el texto de *La camisa*. Nos propuso su estreno y justamente es uno de los textos que rechazamos porque nos parecía que sería subrayar un error, es decir, la confusión entre realismo y naturalismo. Si nosotros en el Grupo de Teatro Realista estrenábamos *La camisa* parecía que habíamos llegado al final del experimento y que aceptábamos que el naturalismo era una *expresión óptima* del realismo. Y como *no era eso* y como además uno de los pocos preconceptos que teníamos *era rechazar el naturalismo*, ese texto no lo aceptamos y Lauro Olmo lo estrenó con otro grupo. (cita extraída de Óscar Cornago Bernal, —La crisis del realismo ilusionista en la escena española de los sesenta—, *Op.cit.*, p. 175)

dilucidar esta opción y resolver la alternativa en favor de la necesidad de ser representados y entendidos por el público medio²⁸¹.

El *Naturalismo*, como escuela artística nacida en el último cuarto del siglo XIX de la mano de Emile Zola, constituye sin lugar a dudas la base estética más importante del grupo realista de los años sesenta. Según Patrice Pavis:

Históricamente, el naturalismo es un movimiento artístico que, hacia 1880-1890, preconiza la reproducción total de una realidad no estilizada o embellecida, e insiste en los aspectos materiales de la existencia humana [...] toma su impulso en plena euforia positivista y científicista, cuando se pretende aplicar un método científico para observar la sociedad a la manera del clínico o el fisiólogo, pero en verdad se le encierra en un determinismo no dialéctico. En efecto, a pesar de la consigna de Zola de mostrar en el teatro “la doble influencia de los personajes en los hechos y de los hechos en los personajes”, la representación naturalista petrifica al hombre en un medio inmutable²⁸².

Para Ángel Berenguer, la génesis de este lenguaje hay que buscarla en el paradigma estético realista, el cual:

será adaptado, más tarde, a las aspiraciones de la clase proletaria generando un nuevo lenguaje —el *Naturalismo*— en el que se tratan de revisar las primitivas ideas revolucionarias de *Libertad*, *Igualdad* y *Solidaridad* y hacerlas extensivas a todas las clases sociales, insistiendo en los sectores más descuidados: *obreros proletarios*, *mujeres*, *esclavos*... En esta aspiración a la autenticidad comprendida como la implementación de los

²⁸¹ Ricardo Rodríguez Buded, —“Discurso sobre el naturalismo, el costumbrismo, el sainete, y el futuro de nuestro teatro”, *Op.cit.*, p. 22

²⁸² Patrice Pavis, *Diccionario de teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós, 1991, p. 332.

ideales paradigmáticos utópicos revolucionarios, los *naturalistas* conectan con ciertas actitudes románticas (válidas para sus estrategias creadoras) que adoptan (Víctor Hugo), así como investigan las propuestas ideológicas del naciente socialismo (Emil Zola). Esa necesidad de expresión crea un nuevo lenguaje artístico. Esa es su génesis. Se materializa en estrategias estéticas nuevas donde confluyen todas las sinergias del nuevo ENTORNO. Una vez establecida la estructura paradigmática estética del *Naturalismo*, otros creadores copian la estrategia formal y producen obras que son ya reproducciones de un sistema privado de su singularidad genética.

Lo mismo ocurrió con los dos lenguajes artísticos anteriores y seguirá siendo así en todos los lenguajes de la Contemporaneidad. Podría decirse que los artistas practican dos tipos de estrategias. Unas que, partiendo de una respuesta concreta a las condiciones cambiantes del ENTORNO, proponen las bases de nuevas *estructuras paradigmáticas estéticas*, y acaban produciendo el fenómeno de EMERGENCIA que las consolida.²⁸³ Otras estrategias parten ya de esas estructuras para establecer variantes del sistema²⁸⁴.

El *Naturalismo* es la implementación de los valores revolucionarios (*Libertad, Igualdad y Solidaridad*) en el entorno de las clases sociales más desfavorecidas. Supone en palabras de Jean Jullien “una rodaja de la vida colocada, con arte, en un escenario”.

Este lenguaje naturalista, no sólo estará presente en la primera etapa de nuestro dramaturgo, sino que será el paradigma estético fundamental de toda su producción artística. Si anteriormente hablábamos del Realismo como apuesta ética de aquellos dramaturgos comprometidos, debemos hablar del Naturalismo para

²⁸³ *Emergencia*: la práctica de nuevas (o recuperadas por su eficiencia) estructuras paradigmáticas estéticas, activadas en las estrategias de los artistas, produce el cambio de opinión y crea la aceptación por el grupo de nuevas estructuras paradigmáticas estéticas.

²⁸⁴ Ángel Berenguer, “Motivos y estrategias: introducción a una teoría de los lenguajes artísticos contemporáneos”, *Op.cit.*, p. 27.

explicar su estrategia escénica en sus comienzos. El lenguaje naturalista es, sin duda el paradigma estético más significativo al recurren para su primeras piezas dramáticas: *El teatrillo de don Ramón* (Martín Recuerda, escrita en 1958 y estrenada en 1959) , *Vagones de madera* (Rodríguez Méndez, escrita en 1958 y estrenada en 1959), *El precio de los sueños* (Carlos Muñiz, escrita en 1958 y estrenada en 1961), *La madriguera* (Rodríguez Buded, escrita en 1960 y estrenada ese mismo año), *Los inocentes de la Moncloa* (Rodríguez Méndez, escrita en 1960 y estrenada en 1961), *La camisa* (Lauro Olmo, escrita en 1960 y estrenada en 1962), *Las salvajes en Puente San Gil* (Martín Recuerda escrita en 1961 y estrenada en 1963), y *Los verdes campos del Edén* (Antonio Gala, escrita en 1963 y estrenada ese mismo año), entre otras.

Para César Oliva:

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 naturalismo²⁸⁵

Pero como cada autor reacciona de forma diferente ante las agresiones del entorno, el lenguaje naturalista de esta primera etapa que es común a todos ellos, irá evolucionando en función de la estrategia individual adoptada por cada dramaturgo en virtud de su propia evolución individual.

²⁸⁵ César Oliva, *Disidentes de la generación realista*, *Op. cit.*, p. 118.

Realismo y *Naturalismo* aparecen para Rodríguez Méndez y sus compañeros como dos lenguajes interrelacionados con el propósito de mostrar sobre el escenario la vida del pueblo español: de los soldados que van a la guerra (*Vagones de madera*), de los emigrantes (*La vendimia de Francia*, *La batalla del Verdún*); de los opositores (*Los inocentes de la Moncloa*), etc. Para estos dramaturgos «el teatro debe enseñar, no sólo con informaciones anecdóticas sino también con estrategias emocionales que, en José María Rodríguez Méndez, implican un sistema de valores fundamentalmente humanos. Sus personajes y las circunstancias en que evolucionan proponen ante todo una textualidad vital, en la que acciones y emociones se constituyen en una estrategia escénica perfectamente eficaz a la hora de transmitir los objetivos del autor»²⁸⁶.

No debemos olvidar que a comienzos de los años sesenta tiene lugar la ya famosa y muy comentada polémica entre el ‘*posibilismo*’ de Buero y el ‘*imposibilismo*’ de Sastre. La cuestión salpicó y afectó a los nuevos autores cuyas obras estaban cargadas de denuncia social.

Towards the end of the 1940s, in view of Franco’s intent to seek international support for his regime, Spain, which had been operating largely in isolation, opened itself up a little bit to the outside world. This change contributed to the dawn of a literature that denounced injustice and personal and social ostracism, and championed nonconformity to a hostile world, the search of truth and freedom in general. This was easier said than done, since in light of censorship, writers had to hone their ingenuity, a fact of literary survival that contributed indirectly to elevating the artistic value of the plays.

The realist aesthetic proved well-suited to the desire of these authors to express a imaginary world that is at the same time profoundly realistic, allowing the use of realist language to

²⁸⁶ Ángel Berenguer, ‘Introducción’ a *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga*, *Op. cit.*, p. 23.

convey highly artistic and ideological concepts. Right away a controversy arose between the two supporters of the committed realist theater about the way to denounce the unjust situation in post-civil war Spain. Buero, the representative of “possibilism,” tried in a subtle, indirect way that would take advantage of any oversight by the censors to defend freedom and protest the dictatorship. Alfonso Sastre, on the other hand, represents “impossibilism” because he rejected altogether the strategy of referring to Spanish reality in an indirect way. Sastre imbued some of his plays with Marxist ideals, which, to his mind, made them an instrument of revolutionary action. Thus, his plays attempt to do more than represent life or inspire though Sastre’s plays aimed to incite action.

Numerous authors abandoned their efforts to fight for a different theater. However, the ones that persevered did so with a passionate critical spirit. The different approaches reflected a polemic about submission or resistance to the rules imposed by the system, a polemic that reached its boiling point in 1960 when Sastre published the article “Teatro imposible y pacto social” (*Primer Acto* 14: 1-3). In the article, Sastre accuses the playwrights Alfonso Paso and Buero Vallejo of conforming to the rules imposed by the control mechanisms of the regime. Indeed, Alfonso Paso kept himself aligned with the “pacto social” (social pact of some intellectuals with the regime) and was able to premiere numerous plays. Buero soon replied to Sastre in another article, “Obligada precisión acerca del _imposibilismo, ‘ ” (*Primer Acto* 15: 1-6), arguing that there is no such thing as a theater “impossible” because everything is possible, unless there is a concrete physical obstacle to its realization. Buero concludes that Spain, especially at this time, needed a theater of the possible. He advocated a committed, risky form of theater that not only found its way into scripts but also into performances for the public.

The impact of this academic discussion was so great that the debate between possibilism and impossibilism has become an intrinsic part of the history of twentieth-century Spanish theater. The importance of these different attitudes toward theater is reinforced by the fact that the authors identified above played a major role in changing the outlook of post-civil war Spanish theater and also because 1960 marked the birth of a new generation of playwrights, who were thoroughly, affected by this polemic. They would soon embrace the commitment

II. CONTEXTO METODOLÓGICO

and social protest inherited from their realist predecessors and suffer the consequences when theater houses refused to present their plays because of their realist charged content.²⁸⁷

Del mismo modo, esta década de los cincuenta y comienzos de los sesenta que es un periodo marcado por el realismo social y la estética naturalista, coincidió con la entrada en España del *Método* de actuación ideado por Konstantín Stanislavski, siendo la revista *Primer Acto* el principal vehículo de difusión de esta técnica actoral. Stanislavski crea una teoría regida por los principios naturalistas, siendo el actor el objeto de esas formulaciones teóricas: el hieratismo y la retórica dieron paso, bajo su instigación a una naturalidad viva y espontánea. El *Método* se basaba en cuatro preceptos fundamentales: el actor debía asimilar profundamente su personaje en cuanto a quién es; dónde está; que está haciendo y qué sucedió antes de la presente situación dramática. Para César Oliva:

Aquellas teorías empezaron a entrar codificadas en el teatro español; un teatro cuya tradición actoral si bien está alejada de cualquier proceso de racionalizar la composición del personaje, cuenta con cierta facilidad para expresar en escena *naturalmente* los estados de emoción. La entrada del estilo stanislavskiano va a estar facilitada por la presencia del teatro *realista*, y éste se va a beneficiar del paulatino auge de tal tendencia.²⁸⁸

Esta tradición actoral española, tiene para Rodríguez Méndez un nombre propio: María Guerrero —que hizo del Teatro de la Princesa un verdadero centro de

²⁸⁷ Jorge Herreros and Benito Gómez, “Posibilismo and imposibilismo” en Gabrielle H. Cody and Evert Sprinchorn (eds), *Columbia Encyclopedia of Modern Drama*, Vol. I, New York, Columbia University Press, 2007, pp. 1093-1094.

²⁸⁸ César Oliva, *El teatro desde 1936*, Madrid, Alambra, 1989, p. 229.

reflexión teatral, y aun de experimentación (con estrenos «naturalistas» de cierta resonancia), aparte de dedicar su vida al teatro, no sólo como actriz, sino como foco de irradiación de un quehacer en lucha con el tono doméstico imperante en el teatro de España. En una época en que Stanislavski experimentaba sus ideas, María Guerrero presentaba el «naturalismo a la española», que, con todas sus limitaciones, era algo positivo y digno de tenerse en cuenta. Iniciaba con ello una manera de ser, un estilo peculiar de concebir el espectáculo, la interpretación y la dirección. Tras ella, vendría Margarita Xirgu, Gregorio Martínez Sierra, los intentos de García Lorca, Casona, etc.»²⁸⁹.

En definitiva, esta renovada apuesta artística comprometida por la que optan los jóvenes dramaturgos denominados realistas, fue vista por la crítica comprometida (en la línea de la revista *Primer Acto*²⁹⁰) como un soplo de aire fresco que venía a salvar el teatro de la decrepita situación en la que se encontraba. En estos términos se manifestaba en 1963 Ricardo Doménech en un artículo donde hacía un breve repaso de la situación del teatro del momento:

²⁸⁹ José María Rodríguez Méndez, *Comentarios impertinentes sobre el teatro español*, *Op. cit.*, p. 112.

²⁹⁰ Para Rodríguez Méndez:

Esta revista ha contemplado el hecho teatral ligado al contexto general de la cultura europea y no se ha querido adscribir a ningún dogmatismo estético o político (y, por consiguiente, esto entraña un definición social y política muy expresiva), sino al hecho teatral como fenómeno de la cultura, la sociedad y el drama espiritual de cada tiempo. De su eclecticismo, *Primer Acto*, ha sacado, aparte de una gran energía para pervivir, la razón suficiente de su lucha [...]

Podemos decir que la revista *Primer Acto* ha estado más atenta a servir al público lector o interesado por el fenómeno teatral progresivo, una información justa y adecuada, sobre las diversas etapas que le teatro iba recorriendo en el mundo entero, antes que adscribirse de una manera explícita a ningún credo de tipo estetizante o político. (José María Rodríguez Méndez, «Una opinión sobre *Primer Acto*. La acción culturalista», *Primer Acto*, 170-171, 1974, pp. 7-8).

Hay también unos pocos autores que vienen haciendo un teatro que —con mayor o peor fortuna, casi siempre con más fortuna que desfortuna— trata de revelar —o desvelar— la realidad; hay unos pocos directores a la búsqueda de unas nuevas técnicas que mejor sirvan para expresar el nuevo teatro; hay bastantes actores que, en la medida de sus posibilidades, estudian y se esfuerzan por transformar el teatro; hay varios críticos que están dispuestos a poner de su parte lo que haga falta en esta incitante aventura; incluso hay algún empresario que se ha arriesgado a montar espectáculos aparentemente poco comerciales, pero de indiscutible interés. Por otra parte, cada día somos más los españoles que pedimos, frente al teatro de mentira, un teatro de la realidad. Y hay —yo lo creo así— un público en ciernes, un público integrado principalmente por estudiantes, que, aunque quizá no sepa muy claramente lo que quiere, sí sabe rotundamente lo que no quiere. Y hay ese gran público posible, que llenará los teatros cuando el teatro sea lo que debe ser.²⁹¹

II.4.4. Influencias externas

A finales de la década de los cincuenta y comienzos de los sesenta, llegan a nuestro país una serie de estilos teatrales foráneos que dejan su huella en Rodríguez Méndez y en tantos otros autores noveles. Estas influencias extranjeras y coetáneas a nuestro autor, están en la base del concepto de Realismo que se genera en su conciencia y que irá matizando, tal vez sin darse cuenta de ello, con el paso de los años.

Destacamos los siguientes movimientos: el drama realista procedente de Estados Unidos; la generación de los autores ingleses denominados “jóvenes airados ingleses”, *Angry young men*; el realismo expresionista de Friedrich Dürrenmatt y el

²⁹¹ Ricardo Doménech, —Reflexiones sobre la situación del teatro”, *Primer Acto*, 42, 1963, p.8

realismo épico de Bertolt Brecht, lenguaje teatral en el cual nos detendremos especialmente por su relevancia e influencia en Rodríguez Méndez.

Drama realista estadounidense: inundan la cartelera española en la década de los cincuenta y principios de los sesenta. Sobresalen, entre otros, los siguientes montajes: *Muerte de un viajante* de Arthur Miller, dirigido por José Tamayo (10-1-1951 en el Teatro de la Comedia y 3-4-1959 en el Teatro Español) y que constituyó una auténtica “bomba atómica teatral”; de Tennessee Williams destacan cinco espectáculos: *La gata sobre el tejado de zinc*, dirigido por José Luis Alonso en el Teatro Eslava en 1959, *Un tranvía llamado deseo*, dirigido por Alberto González Vergel en el Teatro Reina Victoria en 1960, *La caída de Orfeo* aparece en el Teatro Cómico de Barcelona en 1961 con dirección de Tamayo y *Dulce pájaro de juventud*, en el Teatro Eslava dirigido por Luis Escobar en 1962, el mismo año que se estrena *El deseo bajo los olmo* dirigido por Armando Moreno; en cuanto Eugene O’Neill destacan los montajes de *Un largo viaje hacia la noche* con dirección de Alberto González Vergel en el Teatro Lara en 1960 y *Annie Christie* dirigido por Armando Moreno en el Infanta Isabel en 1959.

La influencia de estos autores norteamericanos queda patente en diversos aspectos:

1. Multiplicidad de escenarios dentro del tradicional escenario a la italiana.
2. Sentido de crítica social del momento actual.

3. Tratamiento psicológico de los personajes, en continua lucha pasional por defender sus intereses, en la órbita de Strindberg y alejado del teatro épico.
4. Comportamiento violento, tanto emocional como físico, de los personajes.
5. Creación de un ambiente tenso donde el pesimismo parece impregnarlo todo.

Angry young men: es la generación de los autores ingleses denominados “jóvenes airados ingleses”. Autores contestatarios contra la sociedad capitalista imperante en el Reino Unido, que buscan en sus obras denunciar la degradación moral y económica que sufren los individuos de las clases sociales más desfavorecidas. Estos condicionantes éticos, exigían un lenguaje teatral realista, mimético con respecto a la realidad que denuncian. Por tanto, existe un claro paralelismo con los postulados éticos y estéticos de la tendencia reformista del desarrollo, tendencia formada por autores que comienzan su andadura artística en el mismo momento que estos jóvenes ingleses (finales de la década de los cincuenta). Esta afinidad entre dos movimientos surgidos espontáneamente sin ningún tipo de conexión entre sí, pero con una estrategia de reivindicación de la oscura realidad de sus respectivos países, nos hace pensar en una conciencia profunda y común de dos países que varias décadas antes habían sufrido los avatares de una guerra. Esos niños que nacieron entonces (en torno a 1930), sienten la obligación a finales de los años cincuenta de manifestar su desacuerdo ante la sociedad que les ha tocado vivir:

Con razón se buscó un paralelo entre esta generación y la de los jóvenes dramaturgos británicos de los “angry young men” antes que con la tradición benaventina. El precedente inmediato de esta generación (aunque me repugne utilizar el reaccionario y burgués término de “generación”) estaba, sí, en los dramaturgos británicos de la misma época.²⁹²

Entre sus creaciones cabe destacar *Un sabor a miel* de Shelagh Delaney²⁹³, considerada el estandarte del movimiento anglosajón. Fue estrenada en 1958 con el título original *A taste of honey*, en el Theatre Royal de Londres a cargo de la compañía de Joan Littlewood, llegando a España en 1961 dirigida por Miguel Narros y presentada por “Dido, Pequeño Teatro” en el María Guerrero. Posteriormente en Barcelona abrió el concurso del T.E.U. de Cataluña y Baleares. Esta pieza profundiza en las relaciones personales de una joven enfrentada a una cruel realidad, pero sin caer en el sensacionalismo. Fue muy elogiada por Rodríguez Méndez, que comprendió que se podían teñir de un tono poético los dramas realistas, sin que por ello se deforme esa realidad. Otro aspecto destacado de esta obra fue el uso de un lenguaje coloquial que trataba de reproducir fielmente el lenguaje de la calle, tal como lo hicieran, en su momento, Ramón de la Cruz o Arniches.

Otras obras fundamentales fueron: *Mirando hacia atrás con ira* de John Osborne y la trilogía de Arnold Wesker: *Sopa de pollo con cebada*, *Raíces* y *Estoy hablando sobre Jerusalén*.

La sorprendente publicación en 1960 de *Un sabor a miel* y su inmediata puesta en escena, generó un buen número de estudios sobre el movimiento inglés,

²⁹² José María Rodríguez Méndez —“La tradición burguesa frente al realismo”, *Op.cit.*, p.30.

²⁹³ Publicada significativamente en *Primer Acto*, 17, 1960, pp. 24-47, traducida y adaptada por José María de Quinto y Antonio Gobernado.

entre los que cabe destacar: José María de Quinto, “El teatro realista inglés”, *Primer Acto*, núm 17, nov.1960; Felipe M. Lorda Alaiz, realizó un estudio sobre esta generación, *El teatro inglés de Osborne hasta hoy*, publicado por Taurus en 1964. Dicho estudio iba precedido por un prólogo de José Monleón representativamente titulado: “Un teatro que parece nuestro”; En 1966, la editorial Aguilar publicaba un volumen dentro de su colección “Teatro Contemporáneo” dedicado al *Teatro Inglés (1956-1962)*.

El realismo expresionista de Friedrich Dürrenmatt: movimiento que introduce la expresividad de los objetos, intensificando sus funciones comunicativas, reduciendo su número y utilizando muchos de ellos de manera polivalente. Por otro lado, muestra un sentido del caos y del desorden que contrasta con los estrechos márgenes formales del teatro español contemporáneo preocupado, en muchos casos, por la mimesis de la realidad. Estos aspectos se pueden apreciar claramente los montajes que hace por estos años La Pipironda y otros tantos grupos populares cuyos decorados se limitan, en numerosas ocasiones, a una sábana pintada y los objetos que tienen a mano en las tabernas y locales donde actúan, y que les dotan de una utilidad insospechada.

Tal vez el mejor ejemplo de esta propuesta estética lo encontramos en *El tintero* de Carlos Muñoz, que abre una ventana a los nuevos lenguajes europeos, sin olvidar el compromiso realista de su obra. Para el dramaturgo madrileño: “La forma teatral de Dürrenmatt me pareció desde le primer contacto que tuve con su obra,

como un fresco aliento que acaso podría llegar a conseguir la renovación del teatro”²⁹⁴.

Especial atención debemos prestar al paradigma estético expresionista (estructura paradigmática generada también en el ENTORNO al igual que el Realismo y el Naturalismo), ya que será fundamental en la evolución dramática de Rodríguez Méndez.

El teatro épico de Bertolt Brecht. El dramaturgo alemán (1889-1956) desarrolló un lenguaje teatral realista muy por encima de la mimesis naturalista, al tiempo que fiel al pensamiento marxista. Desde los años veinte comienza su labor como autor y director escénico y lleva sus propuestas estéticas al teatro occidental. Principalmente, presenta sus espectáculos en Berlín, Copenhague, Nueva York y Los Ángeles. En 1933 huye con su familia de Alemania al día siguiente del incendio del Reichstag (2/2/1933). El exilio le lleva a residir en varias ciudades europeas Praga, Viena, Zurich, París, Thurö y Skodovsbostrand (Dinamarca), Suecia y Finlandia. Posteriormente, el avance nazi, le hace emigrar en 1941 a Los Ángeles, donde residirá hasta 1947, año que regresa a Berlín Oriental.

En 1949, Bertolt Brecht crea su propia compañía de teatro, el *Berliner Ensemble*²⁹⁵ que fuera de las fronteras alemanas tiene su primera representación

²⁹⁴ Carlos Muñiz, “El teatro de Dürrenmatt”, *Cuadernos para el Diálogo*, 5-6, 1964, p. 44.

²⁹⁵ Una de las iniciativas teatrales más importantes del siglo XX. Fundado en 1949, a partir de 1954 tiene sede permanente en el Theatre am Schiffbauerdamm, en el antiguo Berlín-Este. Lo dirige Helene Weigel, la esposa de Bertolt Brecht, el cual se encargaba de supervisar personalmente todos los trabajos de sus colaboradores. Estaba constituido por unas 200 personas, de las cuales sesenta son actores. A la muerte de Brecht, un discípulo suyo, Erich Engel, continúa su labor. Gracias a este colectivo teatral, Brecht pudo en práctica sus teorías teatrales, estrenar sus obras y poner en escena otros dramas utilizando las técnicas desarrolladas por él.

significativa ante el público mundial en el *I Festival Internacional de Teatro* de París en 1954 con la pieza escrita por el propio Brecht, *Madre Coraje y sus hijos*²⁹⁶ (29 y 30 de junio y 2 y 3 julio en el Teatro Sarah-Bernhardt), la cual obtiene el primer premio²⁹⁷. En la segunda edición de dicho festival, en 1955, Brecht acude con *El círculo de tiza caucasiano*, y en las representaciones que ofrece (20-24 de junio en el Teatro Sarah-Bernhardt) el público ovaciona largamente el montaje. En agosto de 1956, Brecht muere en Berlín mientras el Berliner Ensemble se encontraba en Londres preparando la representación de varias obras que habían sido programadas en Palace Theatre: *Madre Coraje y sus hijos*, *El círculo de tiza caucasiano* y *Trompetas y tambores*. Pocas semanas más tarde, el Ensemble abrió su primera temporada en Londres con *Madre Coraje*, un acontecimiento que marcó el comienzo de la fama del dramaturgo como uno de los grandes innovadores del teatro mundial²⁹⁸. Posteriormente, el *Berliner Ensemble* (ya sin la presencia Brecht) participa en París en el *Teatro de las Naciones* en 1957 con *La vida de Galileo* (5, 6 y 10 de abril) y con *Madre Coraje* (8 y 9 abril). Tres años después regresa a la capital francesa para representar los siguientes dramas brechtianos: *La madre*; *La vida de Galileo*; *Madre Coraje* y *La resistible ascensión de Arturo Ui* (6 al 20 de junio).

²⁹⁶ A una de estas funciones asisten diversos jóvenes españoles entre los que se encuentra Fernando Arrabal, que viajará en auto-stop desde Madrid y conseguirá colarse en el teatro (Cf. Ángel Berenguer, "Introducción" a Fernando Arrabal, *Pic-Nic, El triciclo, Laberinto, Op. cit.*, p. 17)

²⁹⁷ Para Carl Weber, "Brecht y el Berliner Ensemble: la elaboración de un modelo", en Peter Thomson y Gendyr Sacks (eds.), *Introducción a Brecht*, Madrid, Akal, 1998, pp. 207-226:

La compañía de Brecht produjo sensación, y la visita le trajo el reconocimiento inmediato como primera figura del teatro contemporáneo. El Schiffbauerdamm pronto se convirtió en lugar de peregrinación para muchos profesionales del teatro de Europa y América. Esto inevitablemente mostró a las autoridades de la RDA la valiosa inversión que el Berliner Ensemble de Brecht significaba para la República (p. 219).

²⁹⁸ Ídem, p. 222.

La génesis de la propuesta estética de Bertolt Brecht es explicada por el propio dramaturgo alemán:

Durante los primeros quince años que siguieron a la Guerra Mundial algunos teatros alemanes comenzaron a experimentar una forma de actuación relativamente nueva. Por su carácter descriptivo y porque se valía de coros y proyecciones que comentaban la acción se lo llamó épico. Por medio de una técnica no muy simple, el actor se distanciaba del personaje que representaba y colocaba las situaciones de la pieza en un ángulo que las convirtiera en objeto de la crítica del espectador.²⁹⁹

En opinión de Óscar Cornago, —Brecht demostró la oportunidad de poner al servicio de las ideologías de izquierdas los adelantos formales de las vanguardias, sin por ello traicionar una concepción materialista y dialéctica de la historia”³⁰⁰.

El teatro épico es una apuesta estética muy intelectualista que parte del artificio teatral para mostrar argumentadamente, que no sugestivamente, una parte de la realidad ante el espectador, el cual después de cada función se vería —forzado” a tomar decisiones sobre su propia situación en el contexto social que le rodea. Para ello, a través de los efectos de distanciamiento adecuados, la anécdota es narrada sobre el escenario como parte de la relación dialéctica del individuo y de la historia y mediante una actuación no naturalista sino épica donde el actor no representa sino que actúa.

²⁹⁹ Bertolt Brecht, *Escritos sobre teatro*, vol. II, Buenos Aires, Nueva Visión, 1970, p. 148.

³⁰⁰ Óscar Cornago Bernal, *Discurso teórico y puesta en escena en los años sesenta: la encrucijada de los —realismos”*, *Op. cit.*, pp. 376-377.

Brecht crea un novedoso sistema dramático basado en unos ejes contruidos sobre la relaciones dialécticas establecidas entre texto y teatro, director y actor, actor y personaje, *atrezzo* y acción dramática o escena y espectador [...] La escena devenía en un complejo y dinámico mundo poblado de muy diferentes signos en movimiento que no dejaban de entrar en relación de contraste u oposición, y cuyo destino final era la comunicación con el espectador”³⁰¹.

Para sintetizar y explicar la estética brechtiana se suele utilizar a modo de esquema el siguiente cuadro, que muestra las diferencias de este lenguaje teatral épico con respecto al teatro dramático al uso:

³⁰¹ Ídem, p. 386.

Forma dramática del teatro ³⁰²	Forma épica del teatro
El escenario –«corporiza» un hecho. Se actúa	Lo narra. El teatro épico narra una historia y lo que importa es esa historia, no el alma de los personajes.
Compromete al público en la acción y desaprovecha su actividad intelectual; le posibilita sentimientos; le comunica experiencias	Lo transforma en observador, pero despierta su actividad intelectual; le obliga a tomar decisiones (el sentimiento es cosa privada e inestable. El razonamiento, en cambio, es leal y relativamente general); le proporciona conocimientos
El espectador se encuentra en medio de la acción	Es situado frente a la acción
Se trabaja con la sugestión	Se trabaja con argumentos
Se conservan las sensaciones	Las sensaciones llevan a una toma de conciencia
El hombre se presenta como algo conocido de antemano	El hombre es objeto de investigación porque no es tan conocido como se quiere suponer
El hombre es inmutable (muestra lo que todos los hombres, en todos los tiempos y en todos los lugares, se supone que comprenden, hacen o sienten, sea cual sea su medio)	El hombre se transforma y transforma (muestra lo que hacen en nuestra época, absolutamente diferente de otras épocas, los hombre de unas clases sociales determinadas, en oposición a otras clases)
El suspenso se crea en torno al desenlace	El suspenso se crea en torno al desarrollo
Una escena existe en función de la siguiente (exposición-nudo-desenlace)	Cada escena existe por sí sola, acumulando nuevas informaciones sobre el personaje y el mundo en que vive.
El desarrollo es lineal	El desarrollo es curvilíneo
<i>Natura non facit saltus</i> (la naturaleza no hace saltos)	<i>Natura Facit saltus</i> (discontinuidad, accidentes e incluso revoluciones)
El mundo tal cual es	El mundo en lo que llega a ser
Lo que el hombre debería hacer	Lo que el hombre debe hacer
Sus instintos	Sus motivos
El pensamiento determina al ser	El ser social (condiciones económicas) determina al pensamiento

³⁰² Según Jacques Desuché, *La técnica teatral de Bertolt Brecht*, Barcelona, Oikos-tau, 1968:

El concepto de teatro aristotélico (o dramático) en Brecht, es más un mito que un concepto riguroso: representa todo que Brecht aborrece en el teatro, es un concepto regulador (o polémico) más que científico (p. 39).

Es evidente que para Brecht, la expresión —dramática aristotélica” se relaciona con la consecución de los preceptos expuestos en la *Poética* de Aristóteles para la tragedia y cuyo punto más importante no es el seguimiento de las tres unidades sino la catarsis o depuración de los sentimientos del espectador provocada por la representación de actos que provocan miedo y compasión. Esta depuración se cumple por la *identificación* emotiva del espectador con los personajes. Este acto de identificación o de empatía aparece de forma diversa a lo largo de los siglos. Para el dramaturgo alemán, el efecto de identificación debe ser sustituido por el efecto de distanciamiento (*Verfremdung* o *V-Effekt*, también traducible como —extrañamiento”). En el teatro épico, el *distanciamiento* es necesario para comprender. Distanciamiento de los actores con respecto a los personajes representados por ellos y distanciamiento del espectador con los personajes para poder sacar conclusiones. De ahí que el teatro ejerza una acción didáctica y los autores traten con ello de transformar el mundo. En palabras del propio Brecht:

Distanciar un suceso o un personaje quiere decir comenzar por lo sobrentendido, lo conocido, lo aclaratorio de dicho suceso o personaje y provocar sorpresa y curiosidad en torno a él. Distanciar quiere decir historizar, o sea representar hechos y personas como elementos históricos, como elementos perecederos. Lo mismo, naturalmente, se puede aplicar a personajes contemporáneos. También sus actitudes pueden representarse como algo condicionado por su tiempo, algo histórico, perecedero [...] el espectador comprende que un hombre es así, porque las circunstancias son tales o cuales. El teatro le presenta el mundo (al espectador) para que él intervenga.³⁰³

³⁰³ Bertolt Brecht, *Escritos sobre teatro*, vol. I, Buenos Aires, Nueva Visión, 1970, pp. 153-155.

Representación distanciadora es aquella que permite reconocer el objeto, pero que lo muestra al poco tiempo como algo ajeno o distante (*fremd*). El teatro antiguo y medieval distanciaba a los personajes con máscaras de hombres y animales. El asiático emplea todavía hoy efectos musicales y mímicos. Estos efectos impiden, sin duda, la identificación (*Einführung*) y, sin embargo, esta técnica se basa en un fondo de hipnotismo y sugestión, en un grado mayor que aquella técnica que busca la identificación.³⁰⁴

Del mismo modo, para complementar estas afirmaciones, Héctor Levy-Daniel señala que de acuerdo con el método dramático brechtiano:

El teatro debe mostrar al personaje como influido por las condiciones materiales propias de su época; de esta manera las situaciones y los personajes aparecerán como elementos históricos, precedidos. Esto provocará el efecto de distanciamiento, ya que el espectador no podrá decir ahora: “así actuaría yo”, sino que dirá: “así actuaría yo si viviese bajo las mismas condiciones”. En los trabajos inspirados en nuestro propio tiempo las condiciones a las que están sujetas las acciones también deberán aparecer con su carácter particular. Las actitudes de los personajes contemporáneos deben representarse como algo condicionado temporalmente, sujeto al devenir. De esta manera se logra que el espectador ya no perciba a los personajes del drama como seres inmutables, ajenos a toda influencia, entregados a sus destinos. El espectador comprende que un hombre es así porque las circunstancias son tales o cuales. Y las circunstancias son tales o cuales porque el hombre es así. Pero es posible imaginar a ese hombre no sólo como es, sino como debería ser, y también las circunstancias podrían ser diferentes de lo que son. El espectador se convierte de este modo en el gran transformador, que ya no se contenta con tomar el mundo tal cual es, sino que lo domina. El

³⁰⁴ Bertolt Brecht, *El pequeño organón para el teatro en 1948*, reproducido en *Primer Acto*, 86, 1967, p. 16.

II. CONTEXTO METODOLÓGICO

teatro ya no intenta cargarlo de ilusiones, hacerle olvidar su mundo, reconciliarlo con su destino, sino que le presenta ahora el mundo para que él intervenga.³⁰⁵

Los medios artísticos que se deben utilizar para lograr el efecto de distanciamiento son, entre otros:

1. Como condición previa eliminar del escenario y de la sala los elementos “mágicos” del teatro.
2. No ambientar la escena en una atmósfera determinada (habitación, atardecer, etc.).
3. Neutralizar la creencia del público de que está viendo algo natural y no ensayado.
4. Ruptura de la cuarta pared.
5. El actor, cuando necesite proporcionar una imagen de determinados personajes y mostrar su conducta, no necesita renunciar del todo al recurso de la identificación “mostrar el comportamiento de otras personas”. Buscará esto principalmente durante los ensayos.
6. La transformación del actor en personaje no será total.
7. El actor no presentará el texto como si lo estuviera improvisando, sino como si lo citara.
8. En esas citas, el actor deberá mostrar todos los matices del subtexto y el gesto humano.
9. Mediante ejercicios se distancia el texto en los ensayos.

³⁰⁵ Héctor Levy-Daniel, “Teoría del teatro épico. Elementos para pensar una poética”, [en línea], *dramateatro revista digital*, 13, 2004
http://www.dramateatro.fundacite.org.gov.ve/ensayos/n_0013/teoria_epica.htm [consulta: 6 de febrero de 2008]

10. Especial elegancia, vigor y encanto en el gesto. Ejemplo, el arte interpretativo chino.
11. El actor no oculta al espectador que ha estado estudiando su papel meticulosamente.
12. El actor puede dar su opinión particular sobre el personaje ya que no se identifica con él.
13. Crítica social en la forma de actuar del actor.
14. Distanciar el gesto social (expresión mímica y quinésica de las relaciones sociales que vinculan entre sí a los hombres de una determinada época) subyacente en todas las situaciones.
15. Título de carácter histórico para las diferentes escenas.
16. Historización como punto técnico básico. Los actores deberán interpretar todos los sucesos como sucesos históricos (aquellos son únicos y vinculados a épocas definidas). El actor es el encargado de distanciar al público de esos sucesos y de esas personas.
17. Una posición crítica por parte de los espectadores, es una posición artística.
18. Utilización de música (coros y canciones) y de una decoración muy directa (carteles, películas, etc.).

La aceptación o el rechazo hacia este lenguaje estético por parte de algunos dramaturgos y directores escénicos españoles hizo correr ríos de tinta a mediados de los años sesenta. Rodríguez Méndez se mostró como uno de los más ardientes opositores a la implementación del teatro épico en la dramaturgia española. Especialmente reveladora es la polémica que mantuvo en 1965 en las páginas de *El*

Noticiero Universal con Ricardo Salvat, director escénico que trató desde el comienzo de su carrera de utilizar las técnicas brechtianas para sus montajes. Resumimos a continuación los puntos más significativos de aquella famosa «entienda» estética:

La polémica se enciende cuando Ricardo Salvat (director e investigador teatral que durante estos años publica en medios especializados numerosos escritos donde demanda la adopción de las teorías brechtianas por parte de los dramaturgos y directores españoles, al tiempo que él mismo dirige obras bajo los postulados del teatro épico) en la crítica de la obra de Rodríguez Méndez, *La trampa*, señala que en la esa pieza «falta grosor psicológico a los personajes, sobra naturalismo y fácil fotografía»³⁰⁶. Salvat considera más adecuado un tratamiento distante de los problemas emotivos de los personajes, en lugar de centrarse en la crítica hacia las estructuras económicas y sociales que propician la existencia de la prostitución en la realidad social, como así parecía intuirse en la primera versión de la obra titulada *Villa y corte*. Como reflexión general apunta que «quizá sería hora de que los escritores castellanos se orientaran hacia el realismo épico, y renunciaran al naturalismo del sainete imperante. Nuestro teatro ganaría en dimensión estética y en auténtica historización»³⁰⁷.

A estos comentarios responde el dramaturgo madrileño instando a Ricardo Salvat a explicar mejor «eso del realismo épico», estética teatral ante la que se muestra muy escéptico. «A Bertolt Brecht no le he terminado de entender por más esfuerzo que he puesto en su estudio. Y sus teorías, que son originales hasta cierto

³⁰⁶ Ricardo Salvat, *Primer Acto*, 65, 1965, p.50.

³⁰⁷ Ídem.

punto, como sucede con todas las cosas del mundo de la cultura, las encuentro muy poco asimilables para un espíritu latino”³⁰⁸.

A ello contesta el tratadista catalán con un artículo donde nuevamente patrocina el realismo épico como una teoría que ha surgido por unos condicionantes históricos, muy en concreto por la entrada en la historia, total o parcial, de la gran masa de seres humanos. La cultura del siglo XX ha pasado de ser una cultura burguesa, como era a principios de siglo, a ser una cultura de masas. Y si defendemos el realismo épico es porque creemos que es la única fórmula teatral que sirve a la cosmovisión que exige la progresiva historización de estas masas”³⁰⁹. También critica la postura de Rodríguez Méndez al acudir al “espíritu latino” para negar la teoría brechtiana “No sólo ahí está la obra del Piccolo Teatro para negar tal aserto, sino que creemos que recurrir a las virtudes esenciales de la raza latina, o de la españolidad, no tiene demasiada seriedad crítica”³¹⁰.

Rodríguez Méndez responde nuevamente, y precisa que “cuando Salvat (y otros como Salvat) hablan de cultura de masas, deberían decir mejor cultura para las masa, que es cosa muy distinta [...] O sea que nos hallamos ante una actitud cultural de tipo fascista, de educación popular, despotismo ilustrado”³¹¹. Reconoce “siempre lo ha hecho” que Brecht es un “gran autor, un autor serio y consciente poseedor de

³⁰⁸ José María Rodríguez Méndez, “Eso del realismo épico”, *El Noticiero Universal*, 6-8-1965, p.28

³⁰⁹ Ricardo Salvat, “El realismo épico y nuestra circunstancia”, *El Noticiero Universal*, 20-8-1965, p.24

³¹⁰ Ídem.

³¹¹ José María Rodríguez Méndez, “Cuestión sobre el tapete: Brecht”, *El Noticiero Universal*, 15-9-1965, p.29.

una gama interminable de secretos teatrales y técnicas sorprendentes”³¹², pero plenamente identificado con la cultura germana y no con una dimensión universal.

Rodríguez Méndez pone fin a esta ardua polémica tras asistir a la representación de un montaje teatral de Ricardo Salvat sobre textos y poemas de Salvador Espriu titulado *Ronda de mort a Sinera*, estrenado en el Teatro Romea de Barcelona el 1 de octubre de 1965. En un artículo publicado en *El Noticiero Universal*, el escritor madrileño reconoce públicamente su error y en un encomiable acto de humildad señala la posibilidad de adoptar la estética del teatro épico en todas las latitudes culturales, incluido por supuesto, el teatro español:

Ricardo Salvat dejó truncada la polémica que en estas mismas páginas habíamos abierto a propósito de Brecht y el realismo épico. Pero ahora Salvat ha contestado a mi última réplica —que no dejaba de ser incluso agresiva— desde el escenario, desde su propia experiencia. Es decir, que ha hecho verídico es refrán que dice: “obras son amores y no buenas razones”. La lección viva que del realismo épico ha dado con el montaje de *Ronda de mort a Sinera* viene a resolver la polémica iniciada y yo acepto gustosamente la derrota. Efectivamente, cuando un director teatral sabe aplicar sus principios, que quizá razonados cartesianamente no llegan a tanto, del modo que Salvat los ha aplicado, hay que rendirse a la evidencia. Lo que a mí me preocupaba era si el realismo brechtiano podría ser traducible a un estilo español. Salvat lo ha demostrado con su extraordinario montaje. No era cuestión de palabras, sino de madura y reflexiva labor que pudo corporeizarse en tan preciosa realización escénica. Salvat, pues, ha abierto un nuevo camino en la realización escénica española, asumiendo los hallazgos europeos dentro de una línea ibérica, tremendista y ejemplar.³¹³

³¹² Ídem.

³¹³ José María Rodríguez Méndez, “Un acontecimiento teatral: Salvat, Sinera y Espriu”, *El Noticiero Universal*, 10-12-1965, p.35.

Días antes de la aparición de este artículo, Rodríguez Méndez ya se había excusado públicamente ante Ricardo Salvat en *Primer Acto*, en una crítica donde califica el montaje de *Ronda de mort a Sinera* como “soberbio espectáculo” o “espectáculo ejemplar de clara intención moralizante”, al tiempo que manifiesta su equivocación:

Digo esto con toda conciencia y a pesar de mi disparidad en los puntos de vista estéticos que mantengo con Salvat, incluso en una polémica abierta en las páginas de *El Noticiero Universal*. Ahora bien, mi disparidad de criterio no me impide reconocer que Salvat ha conseguido aplicar su “fórmula teatral” tan consecuentemente que le ha permitido hacer un espectáculo no sólo personalísimo, sino también eminentemente ibérico, dentro de la vertiente catalana, con lo que la estética no es precisamente mimética, sino eterealizadora.³¹⁴

Inmerso en plena polémica con Salvat, Rodríguez Méndez hace el siguiente comentario que deja claro que el autor no se muestra radicalmente contrario a la propuesta estética brechtiana, sino que por el contrario se muestra orgulloso de pertenecer a un colectivo teatral como La Pipironda que se encontraba en esos momentos en pleno proceso de búsqueda de técnicas teatrales y que no descarta la utilización de los postulados del teatro épico:

[La Pipironda] fue el primer grupo que adaptó la técnica brechtiana de la parábola distanciada, a través de sus “sketchs” de tipo laboral. En suma, a la Pipironda aparte de su labor estrictamente teatral-pedagógica, habrá que atribuirle algún día su influencia en haber desterrado, casi totalmente, de Cataluña el mero esteticismo, el virtuosismo dramático.

³¹⁴ José María Rodríguez Méndez, “Ronda de mort a Sinera (Ronda de muerte en Sinera)” *Primer Acto*, 69, noviembre 1965, pp. 61-62.

Evidentemente, por vez primera, nos hallamos ante un grupo que desde un principio –supo lo que quería y adónde iba.³¹⁵

La crítica en general ha estado de acuerdo en afirmar la relación existente entre el teatro de Rodríguez Méndez y los axiomas fundamentales del teatro épico de Brecht. Apoyamos, en parte, esta afirmación y en el estudio pormenorizado de alguna de sus obras daremos fe de ello, pero nos gustaría precisar a este respecto, cuatro razones (basadas en algunos casos en declaraciones del autor, que en cierto modo se contradicen con el resultado de sus obras) que alejan la estrategia escénica de nuestro autor con respecto a la estética brechtiana:

1. Para el teatro épico, la condición ejemplar que requiere que la creación artístico-teatral sea asumida por el espectador y le inste a un lúcido reconocimiento de la necesidad de transformar las condiciones objetivas de la realidad.

Rodríguez Méndez ha manifestado siempre su rechazo a dotar de un fin didáctico a su teatro.

Es algo que se ha planteado y yo soy enemigo total. El didactismo empieza en el siglo XVIII, un siglo nefasto y que a mí no me gusta nada, aquello de “todo para el pueblo pero sin el pueblo”. Enseñaban al pueblo hasta cómo tenía que vestirse, eso yo lo odio. El teatro didáctico nace aquí y llega hasta Bertolt Brecht. En el teatro no hay que enseñar nada, hay que hacerlo bien. Bajar los dioses clásicos al pueblo como hicieron Lope de Vega o Calderón,

³¹⁵ José María Rodríguez Méndez, “5º Aniversario de La Pipironda”, *Primer Acto*, 67, 1965, pp. 47-48.

y ahí las enseñanzas salen sin que el autor tenga que decir nada. El autor tiene que callarse. Enseñar a través de las artes es una redundancia estúpida y tonta que ha traído muchos males. El didactismo está presente en la universidad y en los sitios de enseñanza, en los demás, es estalinista, inquisitorial. El arte tiene que ser completamente libre.³¹⁶

2. El marcado carácter marxista que impregna las obras del creador alemán.

Rodríguez Méndez se ha mantenido siempre al margen de cualquier condicionante político. Por ello, estará también alejado del realismo socialista que propone Lukács. Su sentido crítico le ha hecho denunciar las situaciones injustas que ha tenido que soportar el ser humano debido a las formas de gobierno que han despreciado al pueblo sobre el que regían, castigándole y coartando valores esenciales como la libertad o la justicia.

La respuesta a la siguiente pregunta es muy aclaratoria a este respecto:

— Con la llegada de las corrientes marxistas, el concepto de historia se aplica mediante dos vertientes: por un lado el realismo épico de Brecht y por otro el realismo social de Lukács y el Individuo Universal. Pese a su rechazo hacia las corrientes extranjeras ¿estaría más cerca de Brecht?

— Estaría, yo creo, distante de las dos tendencias. Yo huyo de la política, el contenido político de mis obras ha sido censurado, la censura me ha tratado muy mal. Porque claro que me interesa la política como a todo el mundo

³¹⁶ Entrevista concedida por José María Rodríguez Méndez al presente investigador el 15-04-03.

tanto en la vida como en el teatro. Pero ese marxismo de Brecht no me atrae y el marxismo de Lukács tampoco. He vivido ajeno a ellos. Creo yo.³¹⁷

3. En algunos casos, se ha simplificado la estrategia brechtiana a la técnica de distanciación. Es decir, cualquier obra que situaba la acción dramática en un contexto histórico alejado del presente era calificada como brechtiana, olvidando que tanto este recurso como otros rasgos formales —extrañamiento, gesto fundamental, estatismo, ruptura, etc. — no eran elementos aislados, sino que era la imbricación de todos ellos lo daba lugar a la estética brechtiana. Debemos precisar que el recurso del distanciamiento es utilizado por el dramaturgo alemán con el propósito de aplicar en el teatro la dialéctica materialista ante una realidad en continuo proceso de transformación. Así pues, —resultaba erróneo calificar de brechtiano textos u obras teatrales que, a pesar de presentar una estructura episódica, con rupturas, canciones y otros rasgos distanciadores, no partían de una concepción dialéctica y materialista de la historia”³¹⁸.

Es posible, por tanto, hablar de la utilización de esta técnica en algunas piezas de Rodríguez Méndez, pero con notable precaución.

4. El rechazo del dramaturgo español a los lenguajes teatrales foráneos.

Para Rodríguez Méndez, Brecht no supone —el hombre de teatro

³¹⁷ Entrevista concedida por José María Rodríguez Méndez al presente investigador el 26-02-03.

³¹⁸ Óscar Cornago Bernal, *Discurso teórico y puesta en escena en los años sesenta: la encrucijada de los —realismos*”, *Op. cit.*, p. 392.

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 Brecht³¹⁹ es visto con desdén por los sesentistas, que no aceptan las soluciones escénicas que del escritor germano se ofrecen³²⁰.

Pese a todo, creo que Rodríguez Méndez admira Brecht por ser un hombre de teatro y haber conseguido crear una dramaturgia propia y novedosa, pero considera que la aplicación de esa dramaturgia en el teatro español no respondía a lo que este teatro demandaba en los años sesenta. Por otro lado, las numerosas imitaciones y adaptaciones del dramaturgo alemán que llegan a España durante esos años³²¹, muchas de ellas de escasa calidad³²², eclipsó la labor creadora de algunos

³¹⁹ La primera representación en España del dramaturgo germano se produce en 1958 con la lectura dramatizada de *La excepción y la regla* en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Barcelona. En 1960 se publica su primera obra, *El acuerdo (Primer Acto)*, 16, 1960, pp. 38-44).

³²⁰ César Oliva, *Disidentes de la generación realista*, *Op. cit.*, p. 108.

³²¹ Desde 1958 hasta 1975 se representan en España 117 espectáculos a partir de textos de Bertolt Brecht. Lo que supone una media aproximada de siete espectáculos anuales. Tomo los datos de Juan Antonio Hormigón, "Brecht en España: una aventura de Indiana Jones" en Peter Thomson y Gendry Sacks (eds.), *Introducción a Brecht*, Madrid, Akal, 1998, pp. 352-364.

³²² "Exceso de realismo imitativo, falta de distanciaci3n, interpretaci3n naturalista, decorados realistas, desideologizaci3n o imitaci3n de f3rmulas son los juicios que, con obsesiva frecuencia, afloraban una y otra vez en las reseñas cr3ticas de las puestas en escena de las obras de Brecht" (3scar Cornago Bernal, *Discurso te3rico y puesta en escena en los a3os sesenta: la encrucijada de los —realismos—*, *Op. cit.*, p. 389)

No es extra3o por tanto que Roland Barthes llegara a afirmar que el 3nico teatro brechtiano es el que ha dirigido el propio Brecht. Por otro lado, tampoco es extra3o que el propio Rodr3guez M3ndez se quedase deslumbrado al asistir al montaje de la 3pera *Turandot* que el alem3n dirigi3 en Barcelona: "Brecht era un director muy bueno. Vi en Barcelona una 3pera de Puccini, *Turandot* con una direcci3n de Brecht maravillosa" (Entrevista concedida por Jos3 Mar3a Rodr3guez M3ndez al presente investigador el 26-02-03)

dramaturgos españoles y contribuyó notablemente a la animadversión de éstos con respecto al autor de *Madre Coraje y su hijos*.

Partiendo de esta última aserción y con el fin de comprender mejor la dramaturgia de Rodríguez Méndez, no debemos olvidar su declarado rechazo a ideas y estructuras dramáticas extranjeras sobre todo en esta primera etapa. Si bien, como certeramente apunta Martín Recuerda:

Si hay coincidencias con ideas y fórmulas extranjeras, sobre todo en la primera parte de su obra dramática, se deben a una influencia indirecta que acusa el autor: falta de experiencia en la creación dramática, y, por tanto, se da en Rodríguez Méndez lo que es natural, la asimilación inconsciente de ideas, fórmulas y ambientes dramáticos de la época, teniendo en cuenta que el panorama teatral español era tan deficiente, que el dramaturgo que empezaba no tenía más remedio que conocer y admirar las corrientes dramáticas extranjeras. Pero nunca se da en el autor una asimilación consciente de estas ideas y fórmulas dramáticas foráneas.³²³

El rechazo hacia los elementos extranjerizantes por parte de los dramaturgos de la tendencia reformista del desarrollo queda patente en numerosas manifestaciones al respecto. Rodríguez Méndez se expresa así de contundente:

Debemos matar en nosotros el último soplo de “lucería” del siglo XVIII y volver los ojos hacia el teatro puramente español [...] Hay, pues, que volver a España [...] Nunca he llegado a entender por qué los jóvenes autores españoles de hoy, todos ellos con grandes posibilidades, han dejado de bucear en la entraña popular, como hicieron nuestros grandes

³²³ José Martín Recuerda, “Introducción” a José María Rodríguez Méndez, *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga; Flor de Otoño*, Madrid, Cátedra, 1995 (1ª edición, 1979), p. 21

maestros y se han vuelto a los santones de allende las fronteras con olvido de lo propio [...] Es hundiéndonos en nuestra propia entraña, siendo españoles, como obtendremos la curiosidad, primero, el interés después, de los países que tan bobaliconamente hoy admiramos.³²⁴

Del mismo modo, su colega y amigo Martín Recuerda señala:

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 propia personalidad³²⁵.

Para finalizar este apartado a propósito de las posibles influencias extranjeras en la obra de Rodríguez Méndez, extraemos un significativo fragmento de la ponencia que el autor leyó en las Conversaciones sobre Teatro Actual desarrolladas en Córdoba en 1965, y que resume lo dicho anteriormente y aclara su posición respecto al Realismo:

Quiero recordar ahora el gran interés y casi entusiasmo que comprobé un día en un bar del suburbio de Barcelona —un bar de peones y braceros— cuando en la televisión se proyectaba el drama *Tío Vania*. La manera como aquellas auténticas masas acogieron el drama de Chejov, sus comentarios tan acertados, me hicieron ver claramente que el camino de un teatro en que se apoye la cultura y la sociedad de nuestro tiempo está más cerca del drama realista de Chejov que de los juegos arriesgados de Brecht, cuyos espectáculos han sido hasta ahora en Occidente patrimonio de *snoobs*. Del teatro de Chejov, pasando por el de los jóvenes

³²⁴ José María Rodríguez Méndez, “Teatro español, teatro popular, teatro europeo”, *Primer Acto*, 24, 1961, pp. 20-21.

³²⁵ José Martín Recuerda en Amando C. Isasi, *Diálogos del Teatro Español de la Postguerra*, p. 253.

airados de la Gran Bretaña y con las aportaciones de un Pirandello y los instrumentos auxiliares de un Dürrenmatt, por ejemplo, pudieran tal vez partirse para crear un teatro de nuestro tiempo que fuera expresión viva y consciente de una sociedad —que no quiere ser masiva— y de una cultura que no quiere ser meramente económica.³²⁶

II.4.5. Historia de una nueva generación

Volviendo al plano puramente español, el estreno en 1949 de *Historia de una escalera* de Antonio Buero Vallejo marca un punto de inflexión para el teatro de posguerra. En escena aparecen personajes humildes, que nunca antes habían sido protagonistas en el teatro español, pero que reflejan la sociedad española, y que han sufrido en sus carnes los duros reveses de la Historia sin que se les haya tenido en cuenta³²⁷.

Sin duda, constituye la obra fundamental de la tendencia reformista del periodo de *Adaptación* consolidando un teatro que rompe con el conformismo y la evasión y muestra de forma limpia y clara las expectativas e ilusiones de la sociedad española de posguerra. La crítica se ha mostrado siempre unánime en esta valoración. Así, Domingo Pérez Minik ya señalaba en 1961: —Antonio Buero abría un proceso a gran parte de la existencia de nuestro país³²⁸. Posteriormente, Francisco Ruiz Ramón se expresaba de la siguiente manera:

³²⁶ José María Rodríguez Méndez, —El teatro como expresión social y cultural”, *Op. cit.*, pp. 91-92.

³²⁷ Del mismo modo, once años después veremos en *Los Inocentes de la Moncloa* a jóvenes opositores que malviven en una pensión de la capital, que luchan por salir de la pobreza y la mediocridad, que viven —con la ilusión de trabajar y ser honrados”, pero que el sistema no acepta y les condena una y otra vez, hasta incluso la muerte.

³²⁸ Domingo Pérez Minik, *Teatro Europeo Contemporáneo*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1961, p.385.

En 1949, con el estreno en el Teatro Español de Madrid de *Historia de una escalera*, comienza no sólo la obra dramática de Buero, sino el nuevo drama español, fundado en la necesidad insoslayable del compromiso con la realidad inmediata, en la búsqueda apasionada, pero lúcida de la verdad, en la voluntad de inquietar y remover la conciencia española y la renuncia tanto a la evasión lírica como al tremendismo ideológico.³²⁹

Del mismo modo, Ricardo Doménech apunta:

Podría decirse —creo que se ha dicho alguna vez— que con *Historia de una escalera* se acabaron las bromas, que *Historia de una escalera* era un —amos a hablar en serio” frente al —amos a contar mentiras” de teatro cómico de los años inmediatamente anteriores.³³⁰

No obstante, la trascendencia de este estreno ha sido mitigada años después por la opinión crítica de Martín Recuerda:

Con el tiempo, habrá que limitar estos juicios que la crítica vino lanzando. Antonio Buero tuvo la oportunidad, bastante honrada, de estrenar en aquel año de 1949. Pero por esta fecha ya había dramaturgos, de menor edad que Antonio Buero, que se habían dado cuenta que la única solución posible de que surgiera un nuevo teatro español, estaba en abrir ese proceso a gran parte de la existencia de nuestro país [...] Quiero recordar aquí —a modo de anécdota que refleja un sentido fiel en lo que voy a decir— que mi obra *La llanura*, fue escrita en 1948, un año antes de que se estrenara *Historia de una escalera*, y que yo, entonces, no tenía noticias de Antonio Buero, con quien más tarde me uniría una amistad entrañable y que en *La*

³²⁹ Francisco Ruiz Ramón, *Historia del Teatro Español del Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1986, p.377

³³⁰ Ricardo Doménech, prólogo a Antonio Buero Vallejo, *El concierto de San Ovidio. El tragaluz*, Madrid, Castalia, 1984, p. 15.

llanura —sin hacer juicios de valor—, quizá por instinto, se abría ese proceso que señala Pérez Minik. *La llanura* se estrenó en Granada, Sevilla y Madrid (Teatro Español) en el año 1954. Lo que sí me dicta sanamente mi conciencia es que en mí ya existía la preocupación de comprometerme con la realidad inmediata de la España que me había tocado vivir. No puedo decir lo mismo de Rodríguez Méndez, puesto que su primera obra, *El milagro del pan y de los peces*, la escribió en 1953, aunque fue estrenada en 1960³³¹.

No es el propósito de este trabajo valorar las anteriores palabras de Martín Recuerda, ya que para ello habría que hacer un estudio detallado de las obras de los autores de la tendencia reformista del desarrollo que pudieron ser escritas —estamos seguros de que no hay ninguna que fuera publicada o estrenada— antes de 1949. Pero lo cierto es que por aquella fecha, este grupo de jóvenes dramaturgos ronda los veinticinco años de edad y tal vez no tienen todavía muy claro el cauce de expresión artística que van a desarrollar. Si bien, en la mentalidad reformista y de oposición de todos ellos, incluido Rodríguez Méndez y aquellos que ni si quiera han escrito su primera obra, sí —existía la preocupación de comprometerse con la realidad inmediata de la España que les había tocado vivir” y que a finales de la década de los cincuenta y principios de los sesenta se verá reflejado en las importantes piezas teatrales escritas por ellos, continuando el camino abierto ya definitivamente por Buero Vallejo. Es por tanto *Historia de una escalera* una obra de gran calidad dramática que ayudada por las circunstancias contextuales —escrita por un dramaturgo que había sido condenado a muerte tras la Guerra Civil, ganadora del Premio Lope de Vega y estrenada en uno de los teatros más significativos de la capital— la señalan como fundamental en el panorama teatral español.

³³¹ José Martín Recuerda, *La tragedia de España...*, *Op. cit.*, pp. 59-60.

En cualquier caso, como continuadores de esta tendencia reformista abanderada por Buero Vallejo y Alfonso Sastre, aparecen en el siguiente periodo un grupo de autores entre los que se encuentran Rodríguez Méndez, José Martín Recuerda, Carlos Muñiz, Lauro Olmo, Ricardo Rodríguez Buded, Alfredo Mañas, Antonio Gala y Andrés Ruiz que comienzan a escribir en los años cincuenta y que José Monleón denominó *generación realista* en un artículo aparecido en la revista *Primer Acto* en 1962³³².

Todos ellos tratan de mostrar en sus obras una visión del mundo comprometida con la realidad cotidiana, con la historia de España y en definitiva con el ser humano. Pero cada uno escoge un cauce estético a través del cual expresar este sentimiento de preocupación y de necesidad de reformar el teatro español. En palabras de Rodríguez Méndez: —en el realismo de Lauro Olmo hay un lejano idealismo reivindicativo; en el realismo de Martín Recuerda existe un sensualismo evidente; en Carlos Muñiz opera el Expresionismo; en Rodríguez Buded, un sentido reformista”³³³. Por ello,

si nos atenemos a los criterios estéticos empleados por cada uno de nosotros, las diferencias entre unos y otros se acusan muy profundamente. No ha habido tal —generación” desde un punto de vista estético, pero tal vez sí sea posible hablar de ella desde un punto de vista ético.³³⁴

³³² José Monleón, —Nuestra generación realista”, *Primer Acto*, 32, 1962, pp. 1-3.

³³³ José María Rodríguez Méndez, —Antonio Gala y realismo irónico” en *Antonio Gala* (Teatro), Madrid, Taurus, 1970. p. 44.

³³⁴ Ricardo Rodríguez Buded, —Chloquio sobre el naturalismo, el costumbrismo, el sainete, y el futuro de nuestro teatro”, *Primer Acto*, 102, 1968, p. 23.

De acuerdo con la anterior afirmación de Ricardo Rodríguez Buded, que es compartida por numerosos críticos³³⁵, se debería hablar de «realismo ético», que no estético, para referirse al común denominador de estos dramaturgos, cuyos dramas mantienen una visión crítica —dialéctica o abierta— de la sociedad, clarificándola y no encubriéndola o enmascarándola, aspecto que podemos apreciar especialmente en la dramaturgia de Rodríguez Méndez que aboga por el estudio de las diferentes variedades lingüísticas de la península que aparecen expuestas en sus obras como símbolo de identidad de las clases populares frente al sistema. De acuerdo con Ruiz Ramón, el realismo de esta generación viene marcado por su idéntica postura ética de denuncia social, pero a la hora de utilizar una postura estética cada autor difiere. Lo que les une, por tanto, es la necesidad de escribir un teatro popular en el que el pueblo adquiere la trascendencia social e histórica que merece. En palabras de Pilar Pérez-Stansfield: «Su forma dramática «realista» es una postura ética surgida de la

³³⁵ Cf., entre otros, José Monleón quien afirma que el realismo fue concebido como:

Una opción entre verdad y mentira, entre revelación o enmascaramiento; es decir, una posición ética ante todo. El que luego ese realismo acierte o no en sus formulaciones estéticas es otra cuestión (José Monleón, *Treinta años de teatro de la derecha*, Barcelona, Tusquets, 1971, p. 24).

Por su parte David Ladra señala:

Pasando por alto momentáneamente esta cuestión de estilos, el realismo como concepto, debería evolucionar desde un significado esencialmente estético a una caracterización definitivamente ética de la postura de una obra frente a la realidad. Una obra será realista en cuanto clarifique la realidad, no lo será en cuanto la encubra. Figurarán así dentro del realismo Thomas Mann y Balzac, desde luego, pero también Kafka o Beckett. Por lo tanto, circunscribiéndonos al tema de nuestro teatro, si estilísticamente no podríamos referirnos en ningún caso a una generación, sí podemos hacerlo desde este nuevo punto de vista. (David Ladra, «En torno a la generación realista. Tres obras y una utopía», *Primer Acto*, 100-101, 1968, pp. 36-50).

toma de conciencia de las circunstancias que les ha tocado vivir, que, al no gustarles, critican»³³⁶.

En cualquier caso, no debemos olvidar la situación histórica de la España del momento, que bajo el amparo de la dictadura, seguía negando el desarrollo libre y personal del individuo, sometido íntegramente a los dictámenes de dicho sistema (cf. el apartado II.2.1.1. *mediación histórica*), ni las relaciones complejas del individuo con su ámbito social (cf. el apartado II.2.1.2. *mediación psicosocial*). Ello nos lleva incidir nuevamente en la idea del realismo como respuesta ética de denuncia ante la situación de la sociedad española, claramente agredida por el sistema dictatorial. En esta misma línea de pensamiento, Stephan Tanev afirma:

Creo que si dicha denominación —generación realista— fuera concebida sólo por su aspecto estrictamente estético, es poco probable que esto nos llevara a una penetración satisfactoria en los rasgos esenciales del fenómeno. La generación mencionada practica un realismo social cuyos resultados, realmente, se contraponen a la idea del poder totalitario de una armonía social alcanzada e, incluso, no temen demostrar las limitaciones e injusticias en la organización existente de la sociedad. Este realismo social trata a los personajes como entes humanos, cuyo destino deriva de la conjunción e interacción complejas entre lo individual y lo social, entre rasgos personales y su situación en la sociedad, descubriendo al mismo tiempo, en el mundo espiritual de las gentes de las capas bajas (bajas en una injusta jerarquía social), méritos, virtudes y moral humanos no menores (frecuentemente incluso mayores) que en los representantes de las capas altas [...] Independientemente de las metas concretas que

³³⁶ María Pilar Pérez Stansfield, *Direcciones del teatro español de posguerra*, Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, 1983, p. 114.

un autor se ha puesto, dicho realismo social, por el carácter de su naturaleza, ya contiene de forma oculta o abierta, cierta protesta contra las injusticias del orden establecido.³³⁷

II.4.6. Temática coincidente

Los principales temas comunes tratados por los dramaturgos de este grupo, a través de de lenguajes artísticos diversos, son los relacionados con la sociedad española del momento. Para Ruiz Ramón destacan especialmente:

La injusticia social, la explotación del hombre por el hombre, las condiciones inhumanas de vida del proletariado, 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.³³⁸

César Oliva considera que el principal tema recurrente en un gran número de obras de estos autores es “la inutilidad de la lucha por la existencia”. En el caso concreto de Rodríguez Méndez:

³³⁷ Stephan Tanev, “Luro Olmo y la generación realista”, *Teatro (Revista de Estudios Teatrales)*, 8, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 1995, pp. 25-26.

³³⁸ Francisco Ruiz Ramón, *Historia del Teatro Español del Siglo XX, Op. cit.*, pp. 487-488

Los emigrantes de *La vendimia de Francia* muestran hasta qué punto son capaces de soportar mil y una penalidades y humillaciones para regresar con unas pesetas para el invierno. Los personajes de *La batalla de Verdún* [...] 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 posgraduado”, como dice Ricardo Doménech, *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.³³⁹

Otros temas fundamentales en la producción de estos autores, apuntados por César Oliva en el estudio antes señalado, son: las consecuencias de la Guerra Civil; la influencia de la religión en la sociedad española; la visión a la contra de la historia de España; la soledad humana y las dificultades de las relaciones matrimoniales. De menor importancia califica el investigador los siguientes temas: el turismo, la inutilidad de los adelantos tecnológicos; los conflictos generacionales; una visión a la contra de los tópicos estilísticos y la libertad a todos los niveles.

³³⁹ César Oliva, *Disidentes de la generación realista*, *Op. cit.*, pp. 88-89.

II.4.7. Estructura dramática

Las piezas dramáticas de esta primera etapa presentan una estructura dramática tradicional, lejos de las innovaciones estructurales que aparecerán en los siguientes periodos. El joven autor tratará de ajustarse a las normas clásicas a las que el público está habituado para que el proceso comunicativo sea lo más satisfactorio posible. Por ello, encontramos una doble división:

Obras largas divididas en tres actos: *El milagro del pan y de los peces* (misterio en tres momentos)³⁴⁰; *Vagones de madera* (comedia dramática en tres actos); *Los inocentes de la Moncloa* (comedia dramática en tres actos); *El círculo de tiza de Cartagena* (comedia popular en dos partes y un epílogo); *La vendimia de Francia* (drama en tres actos); *La batalla del Verdún* (sainete suburbial en tres estampas); *El vano ayer* (drama en tres actos); *En las esquinas, banderas* (comedia trágica en dos partes y tres momentos) y *El "ghetto" o la irresistible ascensión de Manuel Contreras* (sátira en tres actos).

Obras cortas que se desarrollan en un solo acto: *La tabernera y las tinajas* (farsa popular en un acto y dos momentos); *Prólogo a Fuenteovejuna*; *El hospital de los podridos*; *Historia de forzados*; *Defensa atómica* y *Las estructuras*.

II.4.8. Personajes

En cuanto los protagonistas de sus dramas, estos se erigen como héroes anónimos que luchan por sobrevivir en una sociedad alienada que intenta, y en

³⁴⁰ Desde esta primera etapa, el autor comienza a subtítular muchas de sus obras, subtítulos que aclaran, en muchos casos, el propio título de la pieza, el subgénero teatral al que corresponden y su estructura dramática. Pongo entre paréntesis los subtítulos de las obras de esta etapa.

ocasiones consigue, destruirlos. Sociedad alienada que se presenta bajo diferentes manifestaciones: superstición religiosa (*El milagro del pan y de los peces*); “representantes morales” de los pueblos y ciudades provinciales (*La tabernera y las tinajas*); sumisión militar (*Vagones de madera*); situación alienada de los opositores (*Los inocentes de la Moncloa*) o el problema de la emigración (*La vendimia de Francia, La batalla de Verdún*).

Unos personajes, sacados del pueblo, que en muchas ocasiones sirven a los propósitos del dramaturgo para denunciar situaciones injustas o mostrar la historia desde el punto de vista del que la sufre. Pero aquí el pueblo no aparece idealizado, como reflejaban muchas piezas del Género Chico, sino presentado en sus más crudas y difíciles situaciones sociales.

II.4.9. Acotaciones

Las acotaciones de estas piezas dramáticas son, en general, bastante extensas y precisas, indicando a los directores cada detalle de la puesta en escena. Además, Rodríguez Méndez participó activamente en los montajes de estas obras, colaborando en todo momento con los directores de las mismas. El lirismo que caracterizará las acotaciones de los futuros dramas mendecianos, no se aprecia aún en esta primera etapa, donde todo tiene un sentido más práctico y convencional.

Como ejemplo, transcribo la didascalia inicial de *La batalla del Verdún*:

Un suburbio barcelonés. En la parte alta de la ciudad. Encrucijada de calles sin urbanizar.

A la parte izquierda del espectador, un terraplén por el que se adivina, más que se ve, la

panorámica de la ciudad que desciende a lo lejos hacia el mar. Sobre este balcón natural, se abren las puertas de un bar miserable, ante el cual una pequeña terraza improvisada sirve para, en el buen tiempo, colocar mesas y sillas. A la derecha una casa modesta, sin fachada, de modo que se vea el interior, Habitación de dormir y comedor-cocina amueblada muy humildemente y en cuyo mobiliario se adivina el gusto pueblerino de los lugares de Sur. Máquina de coser, armarios de luna, aparadores grandes y estampas de vírgenes andaluzas. En la alcoba, la gran cama de matrimonio y a la cabecera el ángel de la guarda. A la derecha, una calle que se adelanta hacia el foro con tapias de pequeña fábrica. Por lo demás, queda a merced del director de escena la disposición de los restantes elementos. Lo imprescindible es: el bar, la casa someramente descrita y la salida hacia la calle de la derecha.

Al iniciarse la acción es por la mañana —mañana de invierno— temprano, casi de noche. El bar está cerrado. En la casa, a oscuras, se adivina el bulto de dos cuerpos que yacen en la cama de matrimonio. Hay en la calle un ambiente frío, recogimiento y encanto. Por la izquierda sube desde el terraplén un muchacho de unos 23 o 24 años. Cazadora y bufanda. Lleva al hombro un saco de obrero. Mira las puertas del bar cerradas, se frota las manos y, luego, queda un instante mirando hacia la calleja de la derecha, es decir, hacia la ciudad con ojos de nostalgia. Casi inmediatamente avanza por el lateral otro muchacho de más o menos la misma edad y vestido por el estilo del anterior. También lleva un saco de obrero colgado al hombro. Se dirige enseguida hacia donde está el otro ensimismado contemplando el panorama del amanecer y le da un golpe en la espalda.³⁴¹

II.4.10. El lenguaje de los personajes

El conocimiento de socio-cultural de España que muestra Rodríguez Méndez en sus piezas dramáticas tiene un singular reflejo en la utilización de un registro

³⁴¹ Barcelona, Occitania Col. El sombrero de Dantón, 14, 1966, p.13.

lingüístico que reproduce fielmente los diferentes usos de la lengua, los dialectos y las formas de hablar propias de cada región española y de cada clase social, prestando especial atención a las clases populares. Será, principalmente, a partir de *La vendimia de Francia* cuando el dramaturgo comience a desarrollar abiertamente esta estrategia escénica que desembocará plenamente en las grandes producciones de la segunda etapa. Con este recurso, el autor pretende nuevamente la consecución de la veracidad y la eficacia necesarias para su estrategia dramática.

En opinión de José Monleón, el lenguaje de esta primera etapa se caracteriza por lo siguiente:

Una de las preocupaciones lógicas de nuestro autor ha tenido que ser la búsqueda de un teatro distinto al que es propio de nuestro teatro burgués [...] Rodríguez Méndez es incapaz de escribir sobre algo que no sienta. Esto se traduce en un lenguaje desenfadado, violento, imaginativo y fresco, cuando, sea a través de personajes contemporáneos, sea a través del esperpento histórico, el autor se desahoga; un tanto amanerado, populista, falsamente grueso, cuando el dramaturgo intenta mostrar, desde fuera, la realidad dramatizada.³⁴²

Si bien, como señala Ángel Berenguer, debemos matizar algunos aspectos:

El hecho es que la lengua de nuestras clases populares, urbanas o campesinas, tiene que ser recortada, por necesidad de censura, en todo aquello que pueda ofender al oído del espectador. Naturalmente, los autores tienen que ignorar campos semánticos tan fecundos y móviles en la lengua popular como las interjecciones, el sexo, la burla política y religiosa, etc.³⁴³

³⁴² José Monleón, "Teatro popular: la respuesta de Rodríguez Méndez", *Op. cit.*, p.54.

³⁴³ Ángel Berenguer, "Introducción" a Lauro Olmo, *La camisa; El cuarto poder*, *Op. cit.*, p. 44.

El autor de *Los inocentes de la Moncloa* sufrirá en sus carnes esta censura que podríamos denominar lingüística, y no sólo durante la dictadura de Franco donde los autores peleaban para poder “eolar” a la censura expresiones cotidianas, sino ya en plena época democrática cuando en la producción de *Flor de Otoño* del Centro Dramático Nacional³⁴⁴ asistimos estupefactos a la supresión —suponemos que por razones políticas, que no artísticas— del lenguaje catalán utilizado por algunos personajes y que constituye sin duda alguna uno de los grandes aciertos de la obra. Por ello, el dramaturgo lamenta esta censura perenne que se cierne sobre una de sus mejores piezas dramáticas:

Resultó tan explosiva al principio que la censura me la prohibió entera, no quisieron ni siquiera hablar de estrenarla o de publicarla, totalmente prohibida. Pude estrenar alguna otra cosa, pero esa obra no, tuvo que morirse Franco y todavía siguió prohibida, y hay cosas que no se han podido sacar en el montaje del Centro Dramático Nacional, por ejemplo, el lenguaje catalán porque hay unas escenas en catalán que no les ha parecido procedente que salieran.³⁴⁵

Sin duda alguna, en la utilización del recurso lingüístico encontramos un nexo de unión entre el realismo social, el costumbrismo sainetesco y la propia experiencia vital de Rodríguez Méndez, que desde muy joven se interesó por el habla popular de

³⁴⁴ Teatro María Guerrero. Madrid. Dirigida por Ignacio García. Estreno, 22-9-2005

³⁴⁵ Entrevista pública concedida por el autor al presente investigador, Madrid, Tufts University and Skidmore College, 30-11-2005.

aquellos lugares por donde pasaba (en especial Madrid y también Cádiz y Barcelona) y que ha dejado testimoniado en sus obras.

Martín Recuerda, uno de los estudiosos más apasionados del teatro de Rodríguez Méndez, resume de la siguiente manera el lenguaje que caracteriza las obras de esta primera etapa:

Para mí, el lenguaje de esta primera etapa —y en sus obras mejores— se puede definir con cinco adjetivos: realista, popular, directo, violento y desgarrado. A los cinco adjetivos hay que añadir: 1.º) la huida del lenguaje utilizado en el teatro burgués; 2.º) la experiencia vital múltiple de Rodríguez Méndez como jurista, militar, periodista, viajero, inmigrante en Barcelona, donde convivió con inmigrantes de todas las regiones de España. Esta experiencia vital múltiple le llevará a la evolución y enriquecimiento de su lenguaje dramático. A la experiencia vital hay que añadir la de ensayista que recoge textos de diversas fuentes; 3.º) todo su lenguaje suena a hispano, en el amplio concepto de la palabra, recogido, a su vez, en contacto con el habla viva del pueblo de los años 50 y 60.³⁴⁶

II.4.11. Espacio y tiempo

Rodríguez Méndez pretendió en esta primera etapa que su dramaturgia fuese ante todo eficaz, por ello, el espacio y el tiempo escénicos en que desarrolla la acción dramática son en todo momento perfectamente identificables para el espectador. Al igual que los autores coetáneos de la tendencia reformista del desarrollo, escoge una estructura espacial para sus dramas que cumpliera a la perfección el precepto de la

³⁴⁶ José Martín Recuerda, "Introducción", *Op. cit.*, pp. 28-29.

eficacia: el teatro a la italiana³⁴⁷. Una respuesta estética tradicional alejada completamente de las propuestas escénicas revolucionarias que en los años sesenta se planteaban en el ámbito del teatro internacional y que se cuestionaban radicalmente el concepto espacial decimonónico. Como apunta Ángel Berenguer:

Las compañías teatrales madrileñas o barcelonesas, pensando tanto en los edificios utilizables en ambas capitales como en los que encontrarían en sus giras por la península, veían claramente como única alternativa evidente el montaje tradicional en un teatro a la italiana, de escenario único o múltiple.³⁴⁸

Las obras de este periodo se caracterizan por la existencia de unos ambientes opresores que coartan la libertad de los personajes y determinan, en muchos casos, su comportamiento al experimentar una limitación moral y física. Esta estrategia escénica del autor a la hora de elegir espacios cerrados y ambientes asfixiantes para los personajes, se puede relacionar simbólicamente con la situación opresora de España durante la dictadura de Franco. En este sentido, la siguiente afirmación de Ruiz Ramón es muy pertinente:

³⁴⁷ René Allio define básicamente sus características en —E théâtre comme instrument”, *Le lieu teatral dans la société moderne*, Centre National de la Recherche Scientifique, París, 1978, p.100:

Ce qui est choisi dans la scène à l’italienne, ce qu’implique le cadre de scène qui la caractérise, c’est l’illusion visuelle. La scène est —ailleurs”. Le spectateur est en dehors, confortablement installé dans une architecture qui organise une régalité bien présente à travers tout un jeu de courbes et de stratifications horizontales qui disent la stabilité des choses et des et le disposent à contempler les péripéties d’une action que l’illusionnisme permet de rendre délicieusement présente en même temps que la convention de cadre de scène permet à tout instant si nécessaire, de s’en détacher. En définitive, —en distance” mais seulement le spectateur, pas le spectacle.

³⁴⁸ Ángel Berenguer, —Introducción” a Lauro Olmo, *La camisa; El cuarto poder*, *Op. cit.*, p. 39.

No es posible entender el fenómeno recurrente del espacio dramático cerrado en el teatro español contemporáneo —el de la España de Franco— si olvidamos establecer su conexión con el espacio hermético en que éste surgió con voluntad de romper el silencio y de quebrar los muros que le eran impuestos. Es, en realidad, ese espacio histórico hermético que el sistema político propició y radicalizó, quien marcó, en el origen, la vocación crítica y contestataria del teatro español de posguerra, quien condicionó, en su transcurso histórico, su trayectoria, y, en su término final, sus resultados y sus metas, y quien, desde luego, decidió entre los dramaturgos, de modo consciente o inconsciente, a modo de reflejo condicionado, la elección del espacio dramático cerrado como espacio por excelencia donde alojar los personajes y su acción.³⁴⁹

De acuerdo con el período elegido para el desarrollo de la acción se pueden establecer dos grupos:

Obras que se sitúan temporalmente en el momento contemporáneo a su producción (década de los cincuenta y primera mitad de la década siguiente) y en espacios bastante opresores para los personajes, tales como viejos conventos convertidos en cárceles (*El milagro del pan y de los peces*); tabernas de pequeños pueblos (*La tabernera y las tinajas*); modestas pensiones madrileñas (*Los inocentes de la Moncloa*); barracones ocupados por los vendimiadores españoles (*La vendimia de Francia*); barrios del extrarradio barcelonés habitados por inmigrantes (*La batalla del Verdún*); vivienda de obreros en un barrio nuevo de una gran ciudad (*El "ghetto" o la irresistible ascensión de Manuel Contreras*).

Y por otro lado, piezas dramáticas cuya acción se desarrolla en momentos históricos significativos para la historia de España, pero que comparten con el

³⁴⁹ Francisco Ruiz Ramón, *Estudios del teatro español clásico y contemporáneo*, Madrid, Fundación Juan March / Ediciones Cátedra, 1978, pp. 196-197.

anterior grupo la creación de lugares opresores para los personajes. Así, nos encontramos con un angosto vagón que conduce a los soldados hacia la guerra de África en 1921 (*Vagones de madera*); una plazuela de Cartagena en plena insurrección cantonal en 1873 (*El círculo de tiza de Cartagena*); una casa señorial provinciana en el periodo de la restauración (*El vano ayer*); una casa habitada por varias prostitutas en un pueblo salmantino en 1936 (*En las esquinas, banderas*).

Es interesante señalar que en la mayor parte de las obras de este periodo en las que la acción dramática se sitúa en España en los años cincuenta y sesenta (*El milagro del pan y de los peces, Los inocentes de la Moncloa, La vendimia de Francia y La batalla del Verdún*), los personajes tienen un claro referente de pasado: la Guerra Civil. Un momento clave en sus vidas, como también lo fue en la del propio Rodríguez Méndez, que marcó no sólo la infancia y la juventud de muchos espectadores (y creadores) de los años sesenta, sino también un hecho histórico que determina su presente como individuos sometidos a sistema dictatorial que emergió en aquel momento. Nuestro dramaturgo se atreve incluso a escribir una pieza teatral (*En las esquinas, banderas*) sobre el inicio de la Guerra Civil donde se hace palpable la crueldad de los primeros vencedores. Otro autor realista en sus inicios, Antonio Gala, se expresa así (una respuesta que podría perfectamente suscribir Rodríguez Méndez) cuando es preguntado a propósito del tratamiento de la Guerra Civil por parte del teatro español contemporáneo:

En general nuestro teatro contemporáneo ha dedicado muy poca atención a ningún tema fundamental. Desde luego, al de la Guerra Civil nada. Pero tampoco, y eso es lo más grave, al de la sociedad que —velis nolis— ella configuró.

La Historia se nos suele enseñar a manera de una larga serie de guerras interrumpida apenas por una larga serie de paces. Las guerras vienen a ser así los puntos y aparte de la Historia. Esperamos que no haya serie que coincida con su punto final.

Es evidente que, en la postguerra, tratar seriamente de lo sucedido exigía demasiado valor: los espectadores habían sido actores del drama real previo; la postura de acusador en una Guerra Civil es dolorosa, y, además, la nuestra no fue una guerra dialéctica, sino percutiente. En consecuencia, los autores prefirieron silenciar lo difícil [...]

La posición de los que hemos venido después era mucho más cómoda, sin duda. Yo, por ejemplo, nací casi cuando la guerra. No me tropecé con ella. No fui herido de bala. Y todo autor debe aprovechar, en primer término, el propio material: la realidad dramática más inmediatamente circundante. De ahí que en mi nota al programa de *Noviembre y un poco de yerba* yo dijera que su historia, suministrada por la vida, —pede decir más de lo que dice. Todo dependerá de quien la escuche. De las cicatrices que tenga quien la escuche”. Y así lo sigo creyendo. Lo que sucede es que, por desgracia, fue muy poco escuchada. Por lo visto no está todavía la Magdalena para tafetanes.³⁵⁰

II.4.12. Escenografía

La escenografía de estas obras estaba basada en los decorados convencionales del Género Chico y en numerosas ocasiones se aprovecha parte del mobiliario existente en aquellos lugares no destinados precisamente para el montaje de obras de teatro. Son decorados naturalistas muy evocadores de la realidad que tratan de representar sobre el escenario. Cabe destacar al respecto el trabajo de Florencio Clavé para *La Pipironda*, donde además ejercer labores de director escénico y actor,

³⁵⁰ Santiago de las Heras, “Entrevista a Antonio Gala”, *Primer Acto*, 94, 1968, pp. 14-15.

realizó, entre otras, la escenografía de *Vagones de madera* (en colaboración con Jordi Teixidor) y *La batalla del Verdún*. Por su parte, el dibujante, pintor y grabador Josep Guinovart (Premio Nacional de Artes Plásticas en 1992), fue el encargado de la decoración en *La vendimia de Francia*³⁵¹, *El vano ayer* y *El "ghetto" o la irresistible ascensión de Manuel Contreras*. El decorado de *Los inocentes de la Moncloa* fue ideado por José María Espada, mientras que José María García Llorc fue el escenógrafo de *El círculo de tiza de Cartagena*. Para *La tabernera y las tinajas*, *Prólogo a Fuenteovejuna*, *El hospital de los podridos*, *Historia de forzados* y *Defensa atómica* son los propios componentes de La Pipironda los creadores de los decorados que varían sustancialmente dependiendo del lugar elegido para la representación.

II.4.13. Historización de la Historia de España

El gran telón de fondo que es la historia de España es tratada ampliamente en buena parte de la producción mendeciana, en especial desde la Restauración Borbónica hasta nuestros días³⁵². De este modo: *Historia de unos cuantos* abarcará desde 1898 hasta los años cuarenta; *El vano ayer* se centrará en 1895; *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga* en el desastre del 98; *Vagones de madera*

³⁵¹ «No quiero terminar estas líneas sin agradecer al gran artista José Guinovart el gesto que ha tenido al ofrecer su colaboración como escenógrafo. Con su aportación, el drama ha de resplandecer» (José María Rodríguez Méndez, «Atocrítica de *La vendimia de Francia*», *El Noticiero Universal*, 30-05-1964, p.28).

³⁵² Sin olvidar, por supuesto, que los dramas de la tercera etapa, «restauración de valores», se sitúan fundamentalmente en los siglos XVI y XVII.

en los años veinte; *En las esquinas, banderas* en los años treinta; *Los quinquis de Madriz* en los cincuenta; *La vendimia de Francia* en los sesenta; etc.

Será la Historia, no vista desde el punto de vista oficial y tradicional, sino desde los que han sufrido los avatares de la historia, el pueblo, los desfavorecidos, aquellos que han jugado un papel fundamental en la historia de nuestro país, pero que no aparecen en los libros de texto. Es una mirada agria y sarcástica hacia la historia. Por estas razones, el autor califica como historicistas a las obras en las que su acción dramática se sitúa en momentos concretos de la Historia de España:

Al decir historicista nos referimos a aquél que va más allá de la Historia. Es decir, un teatro en que la Historia es manipulada por el autor para definir sus tesis ideológicas o sus doctrinas de hoy. En este teatro histórico, mediante la utilización de las distintas piezas en que se divide la Historia, el autor expone su personal visión siempre encaminada a expresar una tesis o una ideología. El teatro historicista es el teatro histórico de nuestro siglo.³⁵³

Por otro lado, el recurso de la Historia es utilizado por el autor de manera ejemplarizante y didáctica para intentar dar una explicación de la compleja situación actual en la que según el autor se encuentra la sociedad española:

El acontecer histórico me ha impresionado y me ha llevado a juzgar los hechos de hoy según el signo de los tiempos pasados y no borrados del todo.³⁵⁴

³⁵³ José María Rodríguez Méndez, "Mi teatro historicista (la interpretación histórica en el teatro)" en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), *Teatro histórico (1975-1998)...*, Op. cit, pp. 39-40.

³⁵⁴ Ídem, p. 44.

Como acertadamente señala el profesor Romera Castillo, el dramaturgo madrileño utiliza principalmente cuatro procedimientos para la construcción de su teatro historicista:

El primero, consiste en reflejar acontecimientos de su época relacionados con su existencia en una serie de obras (*Historia de unos cuantos*, etc.) [...]

El segundo, revisando muy críticamente algunos episodios de la historia de España y exaltando al pueblo español. Esta tipología la utilizará siguiendo dos vías diferenciadas: reescribiendo unos hechos históricos, haciendo que sean paralelos a “la historia oficial”, con manipulaciones conscientes, con el fin de acercar los acontecimientos a la realidad española actual (como es el caso de *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga o el año 1898*); o, por el contrario, para conseguir los mismos fines, presentando los acontecimientos “según fuentes y documentos oficiales, es decir, Historia escrita por sesudos historiadores, pero con cierto distorsionamiento, después de pasarla por aquel *callejón del gato* de nuestro maestro” —Valle-Inclán—, como es el caso de *Reconquista (Guiñol histórico)*.

El tercero, en el que se recrean vidas de personajes señeros (Santa Teresa, San Juan de la Cruz, Isabel la Católica, etc.) o se hacen homenajes a nuestra historia de la literatura (Cervantes, los entremesistas, etc.)

El cuarto, en el que se apoya en situaciones socio-históricas de España para reflexionar sobre las mismas y acercarlas a la realidad.³⁵⁵

En esta primera etapa, son cuatro las obras que podríamos calificar como historicistas: *Vagones de madera*; *El círculo de tiza de Cartagena*; *El vano ayer* y *En las esquinas, banderas*.

³⁵⁵ José Romera Castillo, “Sobre el teatro historicista (y dos nuevas obras) de José María Rodríguez Méndez” en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), *Teatro histórico (1975-1998)*..., *Op. cit.*, p. 148.

II.4.14. Últimos apuntes

En definitiva, el teatro de Rodríguez Méndez durante esta primera etapa de confrontación con el sistema franquista se caracteriza por ser costumbrista, alegre, dicharachero, trágico, espiritual en algunos casos, e incluso a veces, con un tono de denuncia social. Con personajes sacados del pueblo llano y con un registro lingüístico copiado fielmente de la realidad en la que sitúa la acción dramática. Una acción dramática que se desarrolla en un ambiente opresor hacia los personajes y que buena medida condiciona su comportamiento. Del mismo modo, los espectadores, al igual que los personajes, se encuentran inmersos dentro de un sistema dictatorial que niega cualquier posibilidad de libertad individual. Este hecho, es parte de la *estrategia escénica* ideada por el dramaturgo madrileño para mostrar la situación actual del pueblo español sometido, como tantas otras veces, a los designios de regímenes totalitarios.

Permítaseme a modo de conclusión, extraer las palabras de José Martín Recuerda a propósito de lo qué significo para la sociedad española del momento este teatro calificado por él mismo como —*realista-crítico*—:

Me ha parecido ver, en principio, que no vivimos en una España de izquierdas o derechas, sino en una España de vencidos y vencedores. Los vencedores están fuera de todo juego político —aun aceptando la indignidad de tal juego como mal menor— y sólo temen perder su pedazo de pan, reteniéndolo con sus avasallantes y potentes voces de victoria. Así, toda evolución cultural es tenida en cuenta por éstos como un acto subversivo. La evolución cultural, para ellos, significa un enriquecimiento de la mentalidad del pueblo español que ha

de conducir, inexorablemente, a que los vencidos de hoy, puedan ser los vencedores. Es lógico que dentro de esta dialéctica de vencidos y vencedores, no podamos apelar al sentido de bondad y comprensión, al sentido del “ser” racional dentro de una sociedad que los vencedores, o parte de ellos, pudieran tener de la España en que vivimos ¿Cómo comprender, entonces, el teatro que con toda crudeza muestra la desnudez del “ser” hispano a través de un pueblo que vive dentro y fuera de ese teatro? Llegué a comprender que este teatro realista-crítico molesta a la mayoría de los vencedores porque son incapaces de quererse ver reflejados en él, ciegamente —lo que demuestra su nulidad política—, ya que los vencedores, como tal raza española, están hechos de las mismas virtudes y defectos que el pueblo reflejado en ese teatro realista y, su existencia, su situación de vencedores, tiene su génesis en la idiosincrasia del pueblo español. Lo demás, o sea, las situaciones personales, entran dentro de la ambición, el egoísmo, la debilidad, etc., causas ajenas o vicios que no pueden dominar fácilmente cualquier voluntad humana.

El dramaturgo realista-crítico comprende tanto a los vencedores como a los vencidos e intenta justificar con amor a unos y a otros [...] Hay dramaturgos que para justificar la realidad presente, a sabiendas de la oposición y la incomprensión que van a encontrar, tienen que recurrir al pasado. Esto ya se acusa no sólo en los procedimientos técnicos brechtianos, tan de moda en los últimos tiempos, sino, yendo más lejos aún, en nuestro Lope de Vega al crear una de sus más peligrosas obras realista-crítica: *Fuenteovejuna*.³⁵⁶

³⁵⁶ José Martín Recuerda, *La tragedia...*, *Op.cit.*, p. 44

II.5. SEGUNDA ETAPA. EXILIO INTERIOR (1965-1972)

II.5.1. Introducción

De acuerdo con la metodología empleada en la elaboración de esta Tesis, no aceptamos el sistema generacional que hubiera situado a Rodríguez Méndez dentro de una estética realista durante toda su producción dramática. Debido a ciertos *motivos* ya esbozados y que más adelante serán explicados, el dramaturgo madrileño se ve “obligado” a dar un giro a su labor creadora y buscar una nueva *estrategia escénica*. De este modo:

Resulta evidente que existen algunos autores en cuya trayectoria se aprecian variaciones evolutivas que manifiestan cambios efectivos (tanto en la *visión del mundo* materializada por sus nuevas obras como, consecuentemente, en el lenguaje teatral en el que aquéllas aparecen configuradas), evidenciando con ello el paso a una nueva fase de su creación.³⁵⁷

Como muy acertadamente apunta César Oliva³⁵⁸, es muy lógico adscribir en sus inicios a Rodríguez Méndez dentro la corriente realista, pero posteriormente —a partir de 1965 según nuestro estudio— su lenguaje realista evoluciona hacia otras formas artísticas de expresión. Por ello, en algunas ocasiones cierto sector de la crítica teatral ha sido injusto al encasillar a Rodríguez Méndez, Martín Recuerda, Lauro

³⁵⁷ Ángel Berenguer, “El teatro y su historia (reflexiones metodológicas para el estudio de la creación teatral española durante el siglo XX)”, *Op.cit.*, p.14.

³⁵⁸ “Resulta difícil llamar, más o menos científicamente, realistas a ese segundo grupo —realistas evolucionados—, 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?” (César Oliva, *Disidentes de la generación realista*, *Op. cit.*, p. 19)

Olmo, etc. dentro de los parámetros realistas, y al acusarles de no salir de ellos a lo largo de su trayectoria dramática. Este argumento tan simplista es posible que se deba a la consabida dificultad de estos dramaturgos para publicar y estrenar sus obras, lo que ha llevado a estos ignaros críticos a valorar únicamente aquellas obras de la etapa anterior y pensar que no ha habido una evolución posterior:

No se trata en principio de un exilio político sino, más bien, formal, visceral y, sobre todo, inevitable. El sistema es impenetrable, intransformable y niega todo futuro al sector social de los marginados. Como resultado, el discurso del sistema resulta totalmente extraño e incomprensible al universo de los no-adictos. Por ello, nace la respuesta —literaria” de los marginados buscando una fórmula utilizable en el pasado inmediato, que todavía es presente, fuera de España³⁵⁹.

II.5.2. Evolución hacia el Expresionismo

Sin abandonar nunca el compromiso social y la necesidad de escribir un teatro comprensible para el pueblo español, Rodríguez Méndez decide abrir un nuevo camino en la configuración de la estrategia escénica de sus piezas teatrales y escoge el *paradigma estético expresionista* como el lenguaje ideal para su respuesta artística. No obstante, debemos aclarar que no se trata de una ruptura radical con respecto a la estrategia escénica de la primera etapa, puesto que el Realismo, el Naturalismo y el Expresionismo son tres lenguajes artísticos basados en la respuesta

³⁵⁹ Ángel Berenguer, “Introducción” a Fernando Arrabal, *Pic-Nic, El triciclo, Laberinto, Op. cit.*, p. 39.

al ENTORNO (por el contrario, Romanticismo, Simbolismo, Dadaísmo y Surrealismo son paradigmas estéticos que parten del YO).

De nuevo, Ángel Berenguer nos ilustra sobre el origen y las características principales de este paradigma estético:

—Si el naturalismo se había dedicado a expresar la realidad en clave fotográfica, el nuevo movimiento expresionista lo intentará desde la radiografía. Ésta, según Elmer Rice, no presenta semejanza exterior con su objeto, pero revela la estructura interior de este objeto como ninguna fotografía podría hacerlo³⁶⁰.

Las raíces del movimiento ya habían tenido su primeras muestras pictóricas a principios de siglo —en 1902 se funda en Alemania del norte el Brücke (Puente) y en 1908 surge en Munich la Neuen Künstlervereinigung— pretendiendo, por medio de la más vigorosa simplificación plástica y lineal, transfigurar la naturaleza real. A la simplificación plástica y lineal de la pintura expresionista le corresponde, en el arte teatral, la síntesis selectiva. No se trata pues de representar una realidad mimética sino de comentar los datos de esa realidad en sugerentes sintetizaciones, muy frecuentemente deformadas, para ofrecer un nuevo orden sistemático.

Los expresionistas sentían que el espíritu del individuo estaba siendo demolido por los avances industriales que tanto ensalzaban los futuristas. Mientras el futurismo ponía el acento en lo externo —la luz, el color, la velocidad, el riesgo físico— los expresionistas, como luego los surrealistas después de Breton, buscaban la exploración de los misterios de la vida interior.

Esta síntesis selectiva cuanto más violenta fuera, mayor sería la independencia que el personaje adquiriría de su modelo real, conformándose como un símbolo o un arquetipo de una idea, una denuncia o una simple sensación. De esta forma se acercaba en su expresión

³⁶⁰ Juan Guerrero Zamora, *Historia del Teatro Contemporáneo*, Tomo 2, ed. Juan Flors, Barcelona, 1961, p. 27.

II. CONTEXTO METODOLÓGICO

más a la marioneta que al personaje naturalista. El expresionismo anulaba la psicología como factor estético, borrando inclusive los propios rasgos faciales del actor bien a través de un espeso maquillaje o bien portando una máscara distanciadora.

Las escenografías se deformaban de acuerdo a la subjetividad del escenógrafo y prescindiendo del principio de gravedad que había sido el eje de la armonía y el sosiego en el espacio naturalista. Al expresionismo se le debe la utilización de la cámara negra, que habiendo sido primeramente ensayada sin éxito por Stanislavsky en *El pájaro azul* de Maeterlinck, sería recuperada por él mismo en el drama expresionista *La vida del hombre*, de Andreiev, con mucho más acierto. Esta cámara negra se convertiría en parda con Brecht y ayudaría a desarrollar un tipo de iluminación muy peculiar con violentos claroscuros, configurando espacios cónicos divididos por tinieblas y perfilando un personaje que parece surgir de la nada con un rostro contrastado a base de proyecciones de luz laterales y desde abajo. Concebida primeramente por Craig y Appia, esta escenografía abandona la objetividad, renunciando el decorado a su simple función localizadora y la luz a ser meramente un vehículo para la visibilidad.

Se considera como padre del movimiento a Frank Wedekind (1864-1918) que afincado en Múnich, tuvo, de portavoz estético, a la revista *Jugend* y, de manifiesto ético, al periódico *Simplicissimus*, fundado y dirigido por el propio Wedekind en unión con Albert Lang. En 1891 estrenaría su obra *Despertar de primavera* en la que ensayaría ya la arquitectura típica del movimiento: una serie de estampas que ocurren en diferentes espacios interrelacionadas no de forma lineal sino entrecortadamente. Con la primera guerra mundial, los expresionistas recuperan ciertas consignas de fraternidad o solidaridad utópicas. Se piensa que todos somos hijos, pero más importante es que todos nos hemos de sentir hermanos. Así lo expresa Ernst Toller (1893-1939) en su primera obra *Die Wandlung* (1919) y de una forma más intelectual Georg Kaiser (1878-1945), analizando el deber del dramaturgo, postula que el autor de teatro ha de mostrar a su público una visión cada vez más comprensiva de su mundo.³⁶¹

³⁶¹ Ángel Berenguer, "Motivos en el teatro español del primer tercio del siglo XX: ¿de qué se venga don Pedro?", *Op. cit.*, pp. 79-80.

La siguiente reflexión, realizada en el marco teórico de definición de la estética expresionista, parece realizada *ex profeso* para describir la tensión (el estado inestable generado por la intervención de fuerzas exteriores que afectan a la persona) que manifiesta Rodríguez Méndez en los dramas pertenecientes a esta etapa a la que hemos denominado *exilio interior*:

Los expresionistas intentarán transmitirnos su peculiar visión del mundo. Una visión inquietante, ciertamente. Pero, ¿qué es lo que realmente perturba al artista, ese ser de acusada sensibilidad donde los haya, nunca ajeno a su mundo? Sin duda, las fuertes tensiones de tipo social e ideológico, provocadas por las reivindicaciones de signo socialista frente a las tendencias conservadoras e inmovilistas de la aristocracia y los estados. El hombre se cuestionará, partiendo de ahí, la organización moral del Occidente cristiano. Descontento con él, reclamará en sus declaraciones y manifiestos, insistentemente, un tipo de sociedad, un hombre nuevo, en un mundo de paz y de concordia.³⁶²

Julio Diamante, director escénico de obras como *El cuerpo* de Lauro Olmo o *El tintero* de Muñiz, manifiesta que el Expresionismo no es contrario al Realismo y que los caminos que conducen a éste no se basan únicamente en el Naturalismo:

El realismo en arte no tiene que ir ligado al naturalismo y mucho menos al sainetismo. Y aunque en el arte español se hayan dado estas dos formas de entender la conexión con la realidad, también se ha visto ésta interpretada frecuentemente de manera antinaturalista, a través del expresionismo. Quevedo, Goya, Solana, Unamuno son buenos ejemplos de ello. Y

³⁶² César Oliva / Francisco Torres Monreal, *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra, 2005 (8ª ed.), p. 354.

no olvidemos a Valle Inclán, que a mí me parece una de las cumbres del teatro de este siglo, y cuyo teatro es al mismo tiempo —tanto por su contenido como por el lenguaje empleado— tan exacerbadamente español. 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.³⁶³

Apoyamos sustancialmente las palabras de Diamante, pero como rápidamente apercibió Carlos Muñiz en ese mismo coloquio, los esperpentos valleinclanescos sí guardan relación con el sainete y el Género Chico³⁶⁴ y configuran un universo sainetesco con un elenco de personajes propios de este género dramático. Relación que queda patente muy especialmente en una de las principales obras de este periodo, *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga*.

El mismo Rodríguez Méndez es consciente del cambio de estrategia que debe imperar en su teatro cuando en 1968 afirma:

La corriente realista sigue subterránea y volverá a aflorar. Se trata de absorber, asumir, las nuevas formas del expresionismo tecnológico para que podamos resucitar con mayor fuerza.³⁶⁵

³⁶³ Julio Diamante, —“Coloquio sobre el naturalismo, el costumbrismo, el sainete, y el futuro de nuestro teatro”, *Primer Acto*, 102, 1968, p. 23.

³⁶⁴ En opinión de Pedro Salinas:

El “género chico” representaría con respecto a la tradición literaria española, una última forma de teatro popular y realista que ha acompañado siempre a nuestras máximas obras dramáticas, y en relación con la tendencia dominante de la época —el realismo—, un forma degenerada, empobrecida, de esa escuela literaria que se aloja, por mala fortuna suya, en este cuerpo raquítico. (Pedro Salinas, *Literatura Española Siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 1970, p. 129).

³⁶⁵ José María Rodríguez Méndez —“La tradición burguesa frente al realismo”, *Op. cit.*, p. 31.

Por su parte, su compañero generacional Carlos Muñiz reconoce en 1963 que es a través del paradigma expresionista donde se siente más cómodo en su actividad creadora, pero que por presiones de la crítica y el público tuvo que ceder años antes a los efluvios naturalistas. En cualquier caso, es pertinaz observar como el lenguaje expresionista es perfectamente válido para expresar una determinada visión del mundo de los autores de la tendencia reformista, catalogados tradicionalmente como realistas. Permítase reproducir un fragmento de la entrevista que Monleón realiza a Carlos Muñiz, «Diálogo con Muñiz», en el volumen de la editorial Taurus dedicado a su teatro, tanto por la autoridad de las preguntas del crítico como por la resonancia de las respuestas del dramaturgo:

MONLEÓN.—Tengo la impresión después de haber leído despacio tus piezas inéditas o no estrenadas, que tu labor de autor viene determinada por una lucha entre dos fórmulas que vendrían representadas por *El tintero* y por *El grillo*; es decir, por un enfrentamiento del expresionismo y naturalismo, que de algún modo se aunaba en tu primer a pieza, *Telarañas*. Después viene una fase en la que se percibe tu esfuerzo por expresarte a través del naturalismo, hasta llegar a esa gran explosión de rebeldía artística que fue *El tintero*, entrega sin reservas a las fórmulas expresionistas ¿Es cierto esto?

MUÑIZ.—Sí. Y mi definitiva entrega al expresionismo hubiera sido mucho antes si la crítica no me hubiera machacado prácticamente cuando estrené *Telarañas*. Todos venían a coincidir en que era mala, muy mala, y sólo dejaba abierta una posibilidad a mis condiciones de dramaturgo si me avenía a la fórmula más normal. Por esta razón opté por el naturalismo de *El grillo* y otras de mis piezas de aquella época. Había que demostrar que sabía hacer naturalismo. Lo demostré, creo que con suficiencia, y volví a lo mío: el expresionismo, 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.

MONLEÓN.— Salvo casos geniales y extraordinarios, como puede ser el de Valle, lo normal ha sido aquí expresar el criticismo a través de fórmulas cercanas al naturalismo o, dicho de otro modo, a través de pequeñas profundizaciones en ese naturalismo más o menos costumbrista que caracteriza masivamente a una parte considerable de la producción teatral española. Quisiera conocer tu punto de vista sobre el problema, dada tu actual posición de autor realista y expresionista a la vez. Al margen de cuanto dice Alfonso Sastre en un artículo escrito a propósito de *El tintero*, y que también incluimos en este tomo.

MUÑIZ.—Yo te contestaría a “¿el gallego?” con otra pregunta: de todo ese teatro, ¿cuál puede superar en calidad y en importancia al de Valle? Precisamente es en la línea opuesta al corto costumbrismo, donde el teatro español nos da sus grandes dramas contemporáneos. El costumbrismo está bien para andar por casa; pero no creo que los grandes temas de Arniches, por ejemplo, hayan salido beneficiados con un tratamiento costumbrista.³⁶⁶

Sin duda alguna, *El tintero* (obra escrita en 1960 y estrenada en 1961) adelanta el cambio de *estrategia escénica* que años más tarde se producirá, en mayor o menor medida, en los miembros de la tendencia reformista del desarrollo. Recordemos que a comienzos de los años sesenta se producen las obras más significativas de estos autores, todas ellas haciendo gala de una marcada estética naturalista, como es el caso de *El teatrito de don Ramón* (Martín Recuerda), *Vagones de madera* (Rodríguez Méndez), *El precio de los sueños* (Carlos Muñiz), *La madriguera* (Rodríguez Buded), *Los inocentes de la Moncloa* (Rodríguez Méndez), *La camisa* (Lauro Olmo), *Las salvajes en Puente San Gil* (Martín Recuerda) y *Los verdes campos del Edén* (Antonio Gala).

³⁶⁶ —Diálogo con Muñiz”, en Carlos Muñiz, *Teatro: El tintero. Un solo de saxofón. Las viejas difíciles*, Madrid, Taurus, 1963. (2ª edición, 1969), pp. 26-27.

Estéticamente, la pieza de Muñiz supone la superación del naturalismo para adentrarse en fórmulas expresionistas, sin olvidar el lenguaje naturalista que seguirá presente en esta obra y en obras posteriores, y continuando con la temática de un teatro comprometido con los problemas sociales.

Como acertadamente advirtió César Oliva:

Muñiz es el primero en girar, en darse cuenta que en el realismo —entendido naturalista, como casi todo el de este período—, formalmente, se seguía haciendo el juego al teatro al viejo estilo, a la comedia benaventina o a Muñoz Seca. Había que cambiar, mirando más de cerca las fuentes, incluso se podía intentar ese nuevo camino, no de forma brusca, sino desde dentro mismo de la tradición del género mayor [...] *El tintero*, pues, en esta consideración estética general, se constituye evidentemente en un adelanto de cuantas aportaciones posteriores surgirán en estos autores.³⁶⁷

Finalizamos este apartado con las palabras de nuestro dramaturgo:

La Tesis Doctoral de César Oliva, *Cuatro Autores Críticos de la Generación Realista*, habla de que los realistas hemos evolucionado hacia formulas mas expresionistas. Pero eso no quita a que la raíz está en la realidad de la vida. Yo creo que todas las clasificaciones de los críticos si son para dar a entender mejor el autor, todas son validas. Yo de lo que no tengo nada es de vanguardista.³⁶⁸

³⁶⁷ César Oliva, *Cuatro dramaturgos —realistas— en la escena de hoy: sus contradicciones estéticas*, Murcia, Universidad de Murcia, 1978, pp. 18-19.

³⁶⁸ Entrevista concedida por José María Rodríguez Méndez al presente investigador el 26-02-2003.

II.5.3. Temas principales

En las cinco piezas teatrales que configuran el periodo denominado *exilio interior* existe un tema principal que vertebra a todas ellas: la historia de España desde la Restauración Borbónica vista desde el punto de vista de los individuos marginados por el sistema (situación de tensión en la que se encontraba el propio creador en este periodo). Si bien, en estas obras la realidad no es copiada miméticamente como ocurría en la mayor parte de los dramas de la anterior época (a excepción, claro, de *El círculo de tiza de Cartagena*). Desde *Bodas*, el dramaturgo decide sintetizar esa realidad, representarla de forma artística y presentarnos a los personajes en ambientes grotescos y degradados en los que tratan de sobrevivir (algunos ni siquiera logran este objetivo).

Otros temas derivados del anterior son: La búsqueda de la autenticidad; el deseo de libertad de la juventud española; la falta de fe por parte de la sociedad: la tragedia del pueblo español y la rebeldía del hijo frente a su madre.

Juan Ignacio Ferreras apunta directamente a la estrategia escénica como la diferencia principal entre los temas de la primera etapa y la temática de las obras del segundo periodo:

Un autor naturalista escenifica lo que ve cualquiera; por el contrario, el autor expresionista lleva a la escena sólo lo que ve el artista.³⁶⁹

³⁶⁹ Juan Ignacio Ferreras, "El teatro expresionista II", *Teatro*, 19, 1956, p. 51.

II.5.4. Estructura dramática

Las obras que conforman la segunda etapa abandonan la clásica división en tres actos que caracterizó a las piezas anteriores. A partir de *Bodas...*, el autor planifica el marco de su acción dramática de una forma más innovadora (adelantada ya en *El círculo de tiza de Cartagena*) utilizando un mayor número de secuencias internas (a excepción de *La Andalucía de los Quintero* y *Flor de Otoño*) a las que denomina estampas o momentos y que guardan relación con el reportaje periodístico.

De esta forma, *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga* se estructura en siete estampas y un epílogo; *Los quinquis de Madriz* en diez momentos e *Historia de unos cuantos* también en diez momentos. Por su parte, *La Andalucía de los Quintero* es una obra en un solo acto, mientras que *Flor de otoño* se divide en dos partes, aunque existen numerosas escenas en cada una de ellas (siete en la primera parte y seis en la segunda) que el autor no ha creído conveniente resaltar.

II.5.5. Personajes

En este apartado, debemos señalar dos aspectos fundamentales: el elevado número de personajes que aparecen en los dramas y la creación de los personajes más notables de toda la producción mendeciana.

Si analizamos las obras de este periodo, encontramos que el *dramatis personae* de *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga* está compuesto por más treinta personajes; *Los quinquis de Madriz* por más de veinticinco; *La*

Andalucía de los Quintero por diez; *Historia de unos cuantos* por veintisiete; y en *Flor de Otoño* aparecen más de cincuenta personajes, lo que sin duda alguna, la sitúan como la obra con la nómina de personajes más extensa de todas las escritas por el dramaturgo madrileño.

Por otro lado, destaca la aparición de cuatro grandes personajes como lo son: el Pingajo (*Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga*); el Trueno (*Los quinquis de Madriz*); Mari-Pepa (*Historia de unos cuantos*) y Lluiset (*Flor de otoño*). Se trata de personajes estereotipados, esperpénticos, como ha definido algún crítico. Más que representar a un individuo de carne y hueso, representan una idea: la marginalidad del pueblo español. Son marionetas que deambulan por los parajes más oscuros y marginales de la sociedad española del siglo XX y llevan de su mano al lector /espectador. Todos ellos destacan por su humanidad, sus ganas de vivir y el deseo de libertad, pero entorno en el que viven les impide cualquier tentativa de insumisión y les niega las más mínimas expectativas. De ahí, su trágico final: El Pingajo y Lluiset mueren fusilados; el Trueno es ajusticiado a garrote vil y Mari-Pepa finaliza sus días en la indigencia vendiendo tabaco de estraperlo.

Para su creación, el dramaturgo madrileño se ha inspirado en personajes reales o extraídos del Género Chico: El Pingajo se basa en el soldado repatriado de la guerra de Cuba, Eloy Gonzalo, Cascorro; el Trueno se inspira en uno de los hermanos Romero, dos quinquis que fueron acusados, sin pruebas, de matar a un sargento de la Guardia Civil; Mari-Pepa es una personaje extraído de *La revoltosa*; Lluiset, por su parte, está inspirado en un joven travesti y anarquista que vivió en la Barcelona real de los años veinte.

II.5.6. Acotaciones

En esta etapa, las acotaciones abandonan el estilo funcional y práctico de los primeros dramas y se vuelven muy pictóricas y descriptivas con predominio de adjetivos. El virtuosismo poético del dramaturgo se centra en la recreación de la atmósfera adecuada a cada escena, pero la descripción de los personajes y sus movimientos apenas son descritos. Todas estas características relacionan los textos mendecianos con la estética esperpéntica creada por Valle-Inclán.

Como ejemplo de estas características, transcribo a continuación la didascalia de *Flor de Otoño* que introduce la escena de la revuelta entre los anarquistas:

En la oscuridad empiezan los disparos, los gritos ácratas, los himnos. Las pisadas de los cascos de los caballos, el tintineo del coche de los bomberos, las voces roncas del aguardiente, etc. En medio del pandemónium se ilumina de nuevo la escena y encontramos la cooperativa convertida en terrible trinchera. Los cristales rotos. Las mesas sirviendo de parapeto. Las molduras comidas por los disparos. Incluso los letreros ácratas han sufrido los efectos revolucionarios, y donde antes decía —lapropiedad es un robo”, ahora se lee únicamente —la propi es un robo”. El LLUISET, el RICARD, el SURROCA, los ESTUDIANTES, los CAMALICS y otros individuos turbios luchan como jabatos encarando sus fusiles por la ventana y tras la improvisada trinchera de mesas. La NIÑA DEL BAR aparece blanca y frágil entre la vidriera rota de los estantes, muerta de miedo y soltando unos sollozos que sirven de contrapunto a los disparos, blasfemias y terribles jaculatorias de los combatientes. Las piernas espatarradas de uno de los guardias civiles, muerto en el primer asalto, emergen por encima de un sofá desguidramillado. Humazo de pólvora y heroísmo.³⁷⁰

³⁷⁰ José María Rodríguez Méndez, *Flor de Otoño*, *Op. cit.*, p. 160.

Por otro lado, Rodríguez Méndez abandona en esta época la intensa actividad como colaborador en sus propios montajes y ahora son afamados directores artísticos (José Luis Gómez, Ángel García Moreno y Antonio Díaz Zamora) y grandes escenógrafos (Carlos Cytrynowski y Juan Antonio Cidrón) los que ponen en pie sus obras. De tal forma que sus artísticas acotaciones son por ellos materializadas sobre el escenario.

II.5.7. El lenguaje de los personajes

Los personajes que pueblan las piezas teatrales de esta segunda etapa utilizan un lenguaje cargado de veracidad y de expresividad. El dramaturgo a través de los personajes pone en escena las características del lenguaje coloquial y vulgar propias del pueblo español, destacando sobre todo los rasgos fonéticos del habla de Madrid y del dialecto andaluz. Del mismo modo, los diálogos están salpicados de expresiones y términos populares, que sin duda alguna, constituyen elementos de gran riqueza literaria.

Este lenguaje supone un paso adelante con respecto al lenguaje que utilizaban los personajes en los primeros dramas, teniendo siempre en cuenta el marco de la estética naturalista en el que se mueve el dramaturgo. A propósito de esta observación, cobran notable importancia las palabras del profesor Gutiérrez Carbajo en relación a este paradigma estético:

La reproducción fiel de la realidad es, pues, el principio fundamental de la realidad. Entre los modos de elocución preferidos sobresalen la descripción y el diálogo, y la caracterización de

los personajes es muy minuciosa. El principio de la imitación ha de realizarse a través del lenguaje, que debe reflejar la realidad en todos sus matices y el habla en sus variados registros. El propio Galdós observa en el prólogo a *El sabor de la tierruca* de Pereda que —na de las mayores dificultades con que tropieza la novela en España consiste en los poco hecho y trabajado que está el lenguaje literario para asimilarse los matices de la conversación corriente”.³⁷¹

Los personajes recogen un lenguaje directo procedente de la lengua oral de la época en la que transcurre la acción dramática: de este modo, en *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga* aparece en lenguaje del lumpen madrileño de comienzos del siglo XX; *Los quinquis de Madriz* refleja la forma de hablar de los jóvenes quinquilleros de Vallecas en los años sesenta; *La Andalucía de los Quintero* es un reflejo del habla andaluza que caracterizó las obras de los hermanos Álvarez Quintero; *Historia de unos cuantos* constituye un recorrido por los giros y modismos que utilizó el pueblo madrileño a lo largo de la primera mitad del siglo XX; y por último, *Flor de Otoño* refleja el habla barcelonesa, una —especie de lunfardo castellano-catalán, con ciertas incrustaciones de —lengua franca” portuaria”³⁷².

Como le ocurriera a Carlos Arniches y otros autores del Género Chico, el lenguaje de Rodríguez Méndez ha sido calificado en algunos casos como demasiado populista y ficticio más propio de la expresiva pluma del escritor que del lenguaje extraído del pueblo. De esta forma, José Monleón encuentra en este lenguaje —ierta

³⁷¹ Francisco Gutiérrez Carbajo, *Movimientos y épocas literarias*, Madrid, UNED, 2002, p. 150.

³⁷² José María Rodríguez Méndez, —Conmigo mismo”, *Op. cit.*, p. 15.

retórica populista, cierta sustitución de la realidad por su visión, un poco al modo de Arniches, desde ~~arriba~~³⁷³.

Para Martín Recuerda el lenguaje de esta segunda etapa se caracteriza por la fusión de dos hablas:

- A) La viva recogida en contacto con el pueblo durante los años cincuenta y parte de los sesenta.
- B) La recogida y fijada del Género Chico, antecedente que ya existía en Rodríguez Méndez desde su infancia. A estas dos fusiones, podemos añadir la leve y discutible influencia del lenguaje de Valle Inclán en Rodríguez Méndez, e igualmente la de los clásicos españoles.³⁷⁴

II.5.8. Espacio y tiempo

En lo relativo al espacio, el autor abandona el espacio único y opresor que ha caracterizado las producciones de la primera etapa para plantear una serie de piezas teatrales en las que la acción transcurre por diversos espacios (a excepción de *La Andalucía de los Quintero* que se desarrolla en un espacio escénico único). Si bien, la marginalidad de los protagonistas de *Bodas* y de *Los quinquis* unida al hermetismo de un sistema que impide que este tipo de individuos se inserte en la sociedad, les cierra las puertas a un espacio exterior al de su barriada: en el caso de la primera, la mayor parte de las escenas discurren en las afueras de la ciudad de Madrid, mientras

³⁷³ José Monleón, *Teatro popular: la respuesta de Rodríguez Méndez*, *Op. cit.*, p.53.

³⁷⁴ José Martín Recuerda, Resumen de la Tesis Doctoral *Personalidad y obra dramática de José María Rodríguez Méndez*. Universidad de Granada, Tesis Doctorales de la Universidad de Granada, 116, 1976.

en *Los quinquis*, es el suburbio de Palomeras Altas en Vallecas el lugar elegido para el desarrollo de la acción.

Madrid será la ciudad elegida para situar la acción de otra obra de este periodo, *Historia de unos cuantos*. En este caso, los personajes deambulan por los lugares más castizos de la ciudad, siendo el epicentro de la acción un patio de vecinos enclavado en la calle Ministriles, en pleno barrio de la Inclusa (a escasos metros del lugar donde pasó sus primeros años de vida Rodríguez Méndez).

Los quinquis de Madrid sería la obra en la que aparecen un mayor número de espacios escénicos diferentes para el desarrollo de la acción dramática, concretamente quince; por su parte en *Flor de Otoño* aparecen nueve; en *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga*, siete; y en *Historia de unos cuantos*, seis.

Por otro lado, dos de las cinco obras que configuran este periodo se sitúan temporalmente en el momento contemporáneo a su producción (década de los sesenta): *Los quinquis de Madrid* y *La Andalucía de los Quintero*. Las otras tres configuran la trilogía más importante de obras historicistas con las que cuenta el autor. El periodo elegido para el inicio de la acción dramática tanto en *Bodas* como en *Historia de unos cuantos* será el año 1898. Una fecha emblemática inserta dentro de la época de la Restauración borbónica, un periodo histórico, según el dramaturgo, nefasto para la historia de España y germen de lo que sucederá años después. La convulsa Barcelona al comienzo de los años treinta será el marco elegido para situar la acción dramática de *Flor de Otoño*.

En cuanto al tiempo, debemos señalar en primer lugar que las obras de esta etapa (a excepción nuevamente de *La Andalucía de los Quintero*) se caracterizan por

una duración bastante superior con respecto a las de la primera etapa. El tiempo real de cada una de estas obras es aproximadamente de dos horas, aspecto que contribuye a caracterizar las piezas teatrales de este periodo. Es por ello, que alguno de los montajes que se han realizado de estos textos llega a durar casi tres horas (*Flor de Otoño*).

Por otro lado, en cuanto al tiempo imaginario, el autor continúa con la misma estrategia utilizada en la primera etapa, es decir, plantear dramas en los que el tiempo narrativo sea lineal en cuanto a los acontecimientos expuestos, pero con algunos saltos temporales. Si bien, este clásico desarrollo narrativo se rompe en *Los quinquis de Madriz*, una obra donde aparecen una serie de innovaciones temporales como la analepsis, las acciones simultáneas y la aparición de escenas oníricas apartadas de la línea argumental principal.

II.5.9. Escenografía

El planteamiento escenográfico de estas obras difiere de las anteriores en algunos aspectos: eliminación de la cuarta pared, con lo que se inserta al público dentro del espectáculo; decorados esquemáticos cargados de simbolismo que más que copiar sugieren una realidad. Son austeros e irreales; fragmentación del escenario para la creación de diferentes escenas simultáneas con distintos decorados (como se puede observar, sobre todo, en *Los quinquis de Madriz*, los efectos luminosos son muy importantes para lograr la división escénica); el escenario es una amalgama de diferentes expresiones artísticas: música, cinematografía,

reproducciones de prensa, pintura, etc. (este punto tiene su reflejo más importante en *Flor de Otoño*); iluminación violenta y contrastada en claroscuros y utilización de la cámara negra.

Estas diferencias con respecto a las anteriores piezas y el hecho de que transcurran varios años entre la creación y el estreno de algunos textos, provoca que algunos directores escénicos a la hora de plantearse la puesta en escena opten por una escenografía cargada de oscuridad y de elementos expresionistas, circunstancia que será valorada negativamente por la crítica. Así se manifestaba José Monleón a propósito del estreno de *Historia de unos cuantos* en Salamanca:

La puesta en escena —que quizá quiso que se marcara esa musiquilla en el diálogo para hacer más cruel la reflexión crítica del autor— fue arriesgada y renunció a las que vamos a llamar pautas tradicionales. Director y escenógrafo se esforzaron en crear imágenes solanescas, oscuras, con abundantes uso de máscaras, que reflejaran la visión amarga del dramaturgo. La idea en cuestión es sobre el papel razonable, pero dramáticamente no lo fue. Primero, porque entre el texto y las imágenes se produjo una contradicción no resuelta poéticamente, y segundo, porque el negrurismo de las imágenes obviaba el contrapunto que debía aparecer paulatinamente como resultado del drama. [...] Existe una voluntad siempre manifiesta de crear imágenes amargas y barrocas, no exentas de ciertas líneas habituales, en los montajes de Valle-Inclán. Es decir, de esa España anti-zarzuela que conformaron una serie de pintores y escritores críticos. Se trata, pues, de una puesta en escena rica en elementos, pero, a mi modo de ver, no del todo coherente con la poética —aparentemente menor, irónica, amarga, pero cordial— del texto.³⁷⁵

³⁷⁵ José Monleón, *Historia de unos cuantos, otro grito del teatro español*, *Op. cit.*, p. 89.

II.5.10. Confluencia de todas las artes

En la mayor parte de los dramas mendecianos de este periodo confluyen otras artes como la música, la pintura, el cine, la escultura, etc., lo cual contribuye a dotar a todos los montajes de una inusitada espectacularidad para un autor acostumbrado a estrenar en lugares no destinados especialmente para la práctica teatral.

Entre otros aspectos destacamos que la música aparece en directo en diversos montajes de *Historia de unos cuantos* y *Flor de Otoño*; en las acotaciones de *Bodas* y de *Flor de Otoño* aparecen diversas referencias a la pintura y a maestros como Solana y Rusiñol; el lenguaje cinematográfico es esencial para comprender *Los quinquis de Madriz*; en *Historia de unos cuantos* hay abundantes referencias a ilustres actores y actrices cinematográficos de Hollywood; en la escenografía planteada por Cytrynowsky para *Flor de Otoño* aparecen sobre el escenario numerosos ninots de grandes proporciones.

Todos estos aspectos ponen en relación a estas obras con la estética expresionista:

En su presentación, la plástica escenográfica se auxilia con los efectos psicológicos que producen las proyecciones y los juegos de sombras y claridades de la iluminación. No es menos importante el papel que en muchos espectáculos suele concederse a la música. Se diría que todas las artes se necesitan y se auxilian, que todas surgen de un mismo corazón.³⁷⁶

³⁷⁶ César Oliva / Francisco Torres Monreal, *Historia básica del arte escénico*, *Op. cit.*, p. 357.

II.5.11. El obstáculo de la censura

Los expedientes de censura sobre *Historia de unos cuantos* aportan datos reveladores que apoyan una serie de conclusiones concretas: la carrera dramática de Rodríguez Méndez fue frustrada en su momento más prometedor por el efecto obstaculizador de la censura; la evaluación político-moral de los espectáculos realizada por los censores se caracterizaba por la arbitrariedad y la variabilidad (dentro de las coordenadas generales del clima político del franquismo); el teatro de ambientación histórica no se prestaba a la explotación como truco fácil para evadir la censura, puesto que los censores querían quedar muy atentos a las implicaciones políticas de los espectáculos y especulaban obsesivamente acerca de las intenciones de los autores; y también había disparidad en los juicios sobre el valor teatral o literario de las obras (que se confundían a menudo con los juicios políticos o morales), aunque en general se basaban en criterios estéticos claramente conservadores.³⁷⁷

Apoyamos completamente las palabras del tratadista inglés a propósito del papel que jugó la censura en los años en los que Rodríguez Méndez produce sus mejores textos teatrales.

Si analizamos cada una de las obras de este periodo observamos lo siguiente³⁷⁸:

Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga fue escrita en el año 1965. Al año siguiente se presentó por primera vez a censura y la obra pasa a estar retenida hasta su definitiva autorización el 23 de abril de 1974. Entremedias, la

³⁷⁷ Michael Thompson, "Rodríguez Méndez en el laberinto de la censura: el confuso expediente sobre *Historia de unos cuantos*", *Estreno*, 30.1, primavera 2004, pp. 19-27.

³⁷⁸ La mayor parte de los datos expuestos a continuación han sido extraídos del magnífico trabajo de Berta Muñoz Cáliz, *Expedientes de la censura teatral franquista*, vol. I, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2006.

censura prohíbe que la obra aparezca en un volumen de la editorial Taurus dedicado al *Teatro* de José María Rodríguez Méndez en 1968 cuando ya el texto estaba incluso impreso. En 1970, la obra vuelve a pasar por la Junta de Censura y continúa estando retenida. Finalmente será publicada en 1975 y estrenada en Barcelona en 1976.

Los quinquis de Madriz es una pieza teatral terminada en 1967. Es de todas las obras de este periodo la única que aún no ha sido estrenada. En 1970 se solicitó la Guía de Censura y el Informe consideró que la obra debía ser prohibida. Florentino Soria, uno de los censores, señala en su informe que se trata de una ~~tragedia~~ *populista* con los quinquis como protagonistas y, en cierto modo, incluso como héroes. La exaltación romántica de unos delincuentes muy del día y, sobre todo, la presentación de una policía zafia, brutal e inhumana, hace inadmisibles la obra, incluso para sesiones restringidas. Norma 14, 2.º.³⁷⁹ El texto se publicará en 1982.

La Andalucía de los Quintero escrita en 1968 ha tenido mejor suerte puesto que se ~~autorizó~~ para mayores de 18 años, con supresión de una frase (que se repite en las páginas 1 y 2), sin posibilidad de radiación y a reserva del visado general, el día 3 de junio de 1969³⁸⁰. El texto se publica en 1968, pero el estreno no se producirá hasta 1975.

Historia de unos cuantos es una obra que data de 1971 y que pasó por un auténtico calvario antes y después de su estreno. En 1972, Ricardo Salvat trata de estrenar la obra en Barcelona, pero la censura prohíbe su puesta en escena. Un año después le ocurre lo mismo a la compañía Quart 23 dirigida por Antonio Díaz

³⁷⁹ Ídem., p. 382.

³⁸⁰ Ídem., p. 380.

Zamora en un Informe que vuelve a calificar la obra como prohibida, aunque el dictamen de algún censor considera que la obra puede ser autorizada. En 1974, José Luis Alonso a instancias de Tina Sainz y de Manuel Galiana, intenta sin éxito su estreno en el Teatro de la Comedia de Madrid³⁸¹.

La autorización de la censura se produce para la petición de la Cátedra “Juan del Enzina” el 25 de marzo de 1975. Se autoriza para mayores de 18 años, con supresiones en las páginas 22, 23 y 53 y a reserva de visado del general. Unos meses después se presenta comercialmente en el Teatro Alfil de Madrid, pero en el visado del ensayo general previo al estreno, los inspectores consideraron que el estreno no debía producirse debido a la aparición explícita de elementos republicanos tales como banderas o canciones. Ante esta situación, el propio Rodríguez Méndez se puso en contacto con el Director General de Teatro y Espectáculos, Mario Antolín, el cual tuvo que intervenir para que la obra se pudiese estrenar definitivamente en Madrid. Los numerosos cortes en el texto original y la supresión de numerosos elementos escénicos desvirtuaron sustancialmente el espectáculo. Por ello, la crítica no valoró excesivamente bien el montaje. La publicación del texto llegará en 1982.

Flor de Otoño, escrita en 1972, tiene al igual que *Los quinquis de Madrid*, el “honroso premio” de no haber llegado a ser autorizada por la censura. Su estreno se produjo en 1982, cuando esta institución había dejado ya de tener vigencia. El texto se presentó a censura en 1974 y fue prohibido con fecha de 22 de marzo de ese mismo año. Se publica por primera vez en la revista *Primer Acto* en 1974.

³⁸¹ Cf. Michael Thompson, “Rodríguez Méndez en el laberinto de la censura: el confuso expediente sobre *Historia de unos cuantos*”, *Op. cit.*, pp. 19-27.

En definitiva, ninguna de cuatro grandes obras del Rodríguez Méndez compuestas entre 1965 y 1972 consigue ser estrenada antes de 1975 (año en el que fallece el dictador); dos de ellas (*Los quinquis de Madriz* y *Flor de Otoño*) no obtienen en ningún momento la autorización de la censura; por otro lado, ninguna de ellas puede ser editada en fechas próximas a su redacción, e incluso habrá que esperar hasta 1982 para ver publicadas *Los quinquis de Madriz* e *Historia de unos cuantos*.

Por todo ello, al final de este periodo el dramaturgo se muestra así de enérgico cuando le preguntan su opinión sobre la censura teatral en España:

Es una aberración de nuestro tiempo, como el uso del napalm en Asia y el Oriente Medio, como la anexión de territorios por la fuerza, los secuestros aéreos, el derrocamiento por la fuerza de regímenes legalmente constituidos, etc. Una violación, en suma, del orden jurídico y de los derechos humanos.³⁸²

³⁸² Amador y Rivera y S.H., "Encuesta sobre la Censura", *Primer Acto*, 165, 1974, p. 14.

II.6. TERCERA ETAPA. RESTAURACIÓN DE VALORES (1975-1983)

Como hemos comentado anteriormente, este periodo y el que le sigue no serán objeto de un profundo análisis en la presente Tesis Doctoral. No obstante, expondremos algunas características necesarias para la comprensión de la evolución artística de José María Rodríguez Méndez.

Tras la creación de *Flor de Otoño*, transcurren varios años en los que el dramaturgo madrileño se centra en la producción ensayística (entre 1971 y 1974 se publican ocho libros de temática diversa). Esta pausa en la creación dramática provoca que varios estudiosos del teatro mendeciano se pregunten qué camino seguirá el dramaturgo en su nueva etapa:

Antes incluso de ser publicado el texto de *Flor de Otoño* ya se lo planteaba Fernando Lázaro Carreter:

Este autor que está recibiendo tantos agasajos, y al que puede aplicarse el refrán trocado por Pedro Laín hace dos semanas, desde su contigua ventana de *G.I.*: —Amoro muerto, gran zalema”. Hagamos nuestra su glosa: ¡qué intente alguien ser en su vida real trasladándolo a la actualidad, lo que Valle-Inclán fue ayer! Rodríguez Méndez parece proponérselo, en lo más elogiado y perdurable del maestro: su arte. ¿Recibirá zalemas? No me hago ilusiones. Por lo pronto, ¿habrá un promotor que le lea y que desee conocer el drama —aunque sólo sea por curiosidad”? Si así fuera, le anunció ya que sólo hallará dificultades. [...] Con todo... Insisto en que es una obra muy importante. Tampoco Valle era representable hasta que Tamayo probó lo contrario. Rodríguez Méndez, sin duda impulsado por la explicable amargura de

verse postergado, ha tirado por la calle de en medio, y ha jugado a rodearse de dificultades. Por ello ha conseguido, si no me equivoco, su blanco más certero.³⁸³

También José Martín Recuerda se plantaba el mismo interrogante en 1979:

¿QUÉ CAMINO SEGUIRÁ AHORA EL AUTOR?

No es tan fácil contestar a esa pregunta. La losa del franquismo ha caído aplastante durante cuarenta años sobre toda una generación de dramaturgos [...] Rodríguez Méndez tiene clara solución: seguir el camino que emprendió desde hace muchos años.³⁸⁴

Años más tarde Michael Thompson respondía a la misma pregunta:

¿Y después de *Flor de Otoño*? [...] No ha perdido su interés por el drama histórico, pero sí ha introducido más diversidad en cuanto al estilo y a las épocas retratadas [...] La trayectoria creativa de Rodríguez Méndez es mucho más variada de lo que a veces se ha dicho. El suyo es un realismo que toma muchas formas; que evoluciona y se renueva constantemente.³⁸⁵

En cualquier caso, las palabras de César Oliva relacionan la evolución artística del autor en este periodo, con la estética realista que ha caracterizado sus dramas anteriores:

³⁸³ Fernando Lázaro Carreter, “*Flor de otoño* de José María Rodríguez Méndez”, *Gaceta Ilustrada*, 885, 23-09-1973, p. 20.

³⁸⁴ José Martín Recuerda, “Introducción”, *Op. cit.*, pp. 39-42.

³⁸⁵ Michael Thompson, “El teatro histórico de Rodríguez Méndez”, Introducción a José María Rodríguez Méndez, *Última batalla en el Pardo*, Madrid, Centro de Documentación Teatral, *Teatro*, 18, 1991, p. 11.

En este punto, Rodríguez Méndez ha conseguido una evolución definitiva de su genuino estilo realista, que caracteriza con precisión su dramaturgia. Desde *Flor de Otoño* sus obras se mueven con la libertad del creador que ha tocado los dos polos del realismo: el naturalismo costumbrista de *Los inocentes de la Moncloa* o *La vendimia de Francia* y el evolucionado, con matices esperpénticos, de *Bodas que fueron famosas del Pingajo* y la *Fandanga* o la misma *Flor de Otoño*. Sus obras posteriores no extreman los niveles expresivos, sino que más bien se sitúan en posiciones equidistantes, participando de ambos estilos.³⁸⁶

La dictadura de Franco muere un vez que desaparece el dictador en 1975. Entonces se abre una época transitoria que tendrá como principal objetivo la restauración de las libertades individuales para los españoles. Será un periodo complejo y convulso donde casi todas las fuerzas sociales tratarán de poner su grano de arena para la consecución de aquel objetivo. La historia de España inicia una nueva andadura, y para ello, los ideólogos de esta transición hacia la democracia se valen de elementos tradicionales de la historia anteriores a la dictadura de Franco: así, por ejemplo, se vuelve a instaurar la monarquía borbónica que había sido interrumpida en 1931 (aunque el sistema monárquico ya se encontraba en crisis a partir de las revueltas civiles y militares de 1917 y posteriormente con la dictadura de Primo de Rivera). Del mismo modo, para la elaboración de la Constitución de 1978 se recurre a los modelos constitucionales más liberales del siglo XIX: las

³⁸⁶ César Oliva, *El teatro desde 1936*, Madrid, Alambra, 1989, pp. 291-292.

II. CONTEXTO METODOLÓGICO

Constituciones de 1812, 1837 y 1869³⁸⁷, en especial la primera, estarán siempre presentes para los “padres de la Constitución” en la tarea de crear una Carta Magna que recoja los deberes y derechos de los ciudadanos españoles y de quien los gobierna. Por otro lado, el sistema electoral devuelve la soberanía nacional al pueblo español que mediante elecciones democráticas elegirá a sus propios gobernantes (hecho que no ocurría desde los años de la II República).

En definitiva, tras este periodo transitorio de siete años, en 1982 los españoles votarán mayoritariamente al Partido Socialista, lo cual es un claro indicador del grado de madurez alcanzado por la democracia española. Por ello, la historiografía ha señalado esa fecha como final de la Transición.

Rodeado e influido por este versátil entorno, el dramaturgo madrileño decide crear una estrategia escénica basada en el retorno a una serie de personajes fundamentales para la historia, la lengua y la literatura españolas y que suponen una restauración de los valores que para autor constituyen el “alma española” (este periodo coincide plenamente con la estancia del dramaturgo en Castilla). San Juan de la Cruz, Isabel la Católica, Miguel de Cervantes, Santa Teresa de Jesús, Luis

³⁸⁷ El siguiente cuadro aclara bastante la relación entre las cuatro constituciones:

	1812	1837	1869	1978
Soberanía	Nacional	Real	Nacional	Nacional
Relación entre los poderes	Separación	Compartido	Separación	Separación
Poder ejecutivo	Rey	Rey	Rey	Gobierno
Legislativo	Unicameral	Bicameral	Bicameral	Bicameral
Declaración de derechos	Sí	Sí	Sí	Sí
Carácter ideológico	Progresista	Progresista	Progresista	Consensuada
Sufragio	Universal	Censitario	Universal	Universal
Vigencia	1812-1814 1820-1823 1836-1837	1837-1845	1869-1873	1978-

Candelas, etc. son personajes históricos cuyas virtudes sirven al autor como modelos arquetípicos que se contraponen a la sociedad del último cuarto del siglo XX que él considera consumidora y deshumanizada. Para Michael Thompson:

Estas obras rinden sinceros homenajes a figuras clave de la literatura clásica española, contrastándola implícitamente con una cultura moderna que Rodríguez Méndez considera empobrecida, comercializada y alienante.³⁸⁸

Una vez esbozados los motivos que llevan al dramaturgo a tomar personajes fundamentales de la historia y de la literatura para la configuración de sus dramas, debemos señalar que utilizará una estrategia basada principalmente en el *paradigma estético simbolista*, una estética cuyos elementos principales ya habían sido utilizados en algunas piezas del periodo anterior como *Bodas que fueron famosas del Pingajo* y *la Fandanga* y *Flor de Otoño*.

Las características de la teatralidad simbolista son resumidas por el profesor Ángel Berenguer:

En el contexto de la disputa entre idealistas y naturalistas, hay que situar la irrupción de otra reacción contra el naturalismo desde una óptica de ruptura parcial con el pasado, incorporando nuevos valores como la integración al lenguaje artístico del mundo interior individual. El belga Maurice Maeterlink (1862-1949) y los franceses Charles Baudelaire (1821-1867) y Stéphane Mallarmé (1842-1898, «príncipe de los poetas») manifestaron su interés por la realidad que no puede ser percibida directamente sino elaborada desde el interior de la persona, incorporando ese «bosque de símbolos» a que había aludido

³⁸⁸ Michael Thompson, «Introducción» a *El Pájaro solitario* en José María Rodríguez Méndez *Teatro escogido*, II, Madrid, AAT, 2005, p. 273.

II. CONTEXTO METODOLÓGICO

Baudelaire: objetos maravillosos, lugares misteriosos, elementos escenográficos sugerentes y unos diálogos en los que florecían silencios y frases inacabadas. El mismo Ibsen marcaría la evolución desde *Fantasma* y *Casa de muñecas* hasta *El pato silvestre*.

En París, ya desde 1890, algunos jóvenes simbolistas habían cerrado filas alrededor del creador y primer director de un nuevo teatro (el anteriormente llamado Théâtre de l'Art se convierte en el Théâtre de l'Oeuvre, 1893), Aurelian Lugné-Poë (1869-1940). Este actor convertido en director y gerente de su teatro, programó obras de inspiración simbolista de Ibsen, Bjornson, Hauptmann, Gabriele D'Annunzio (1863-1938) y de José Echegaray (1832-1916) el autor español cuyo verso romántico convivía, en sus obras, con una perspectiva social más cercana a los medios populares en los cuales su influencia preparó el camino para la amplia recepción del teatro poético.

El mismo Meyerhold ya había condenado en su ensayo sobre “El teatro naturalista y el teatro del ánimo” la tendencia de los espectáculos naturalistas a no dejar lugar a la imaginación del espectador. El teatro simbolista iniciará su andadura apoyándose en dos principios bien significativos. En primer lugar, se afirma que la producción teatral es la creación de un espectáculo vital (“el teatro no es como la vida, es otra vida”) en el escenario. La obra teatral se construirá, pues, desde el interior de un sujeto y a través de su visión personal y su propia actividad creadora (marginando cualquier otro mandato estilístico).

De la auténtica teatralidad simbolista, los autores españoles de la época recogen varios elementos esenciales:

- El verdadero poeta escribirá para expresar su visión interior, aunque su obra se ajuste o no a los presupuestos de su época (Spingarn)
- El autor simbolista realiza en el espectáculo la fusión de su mundo interior y la expresión de su figuración externa (Maeterlinck)
- Aunque el teatro mantiene su ley fundamental de ser acción, en el drama moderno, interesado por la psicología y los principios morales de sus personajes, esta acción puede ser manifestada por un conflicto interior (por ejemplo: entre el deseo y la obligación).
- El teatro debe ser “útil, plástico y orgánico” (Brunetière): la acción debe ser

originada por un hecho de “interés general”, un caso de conciencia o una cuestión social; la obra dramática se relacionará con las otras artes y mantendrá elementos expresivos anteriores, de otros modelos teatrales, sobre los que construirá su propia entidad.³⁸⁹

- El empleo de las marionetas (la personalidad del actor puede cambiar la esencia del personaje) que proponen Craig y Appia (y que acepta, escribiendo obras para marionetas, Maeterlinck) ayuda al dramaturgo a expresar la forma, las condiciones, las leyes, los objetivos, la finalidad, etc. que propone en sus obras, conectándolo con el proyecto poético que le anima.
- Dirá Adrià Gual en 1929 que “el Teatro no es literatura, no es pintura, no es música, no es ambiente, pero lo es todo, fundido y amasado en un conjunto armónico de emoción, sin acertar dónde empiezan y dónde acaban los términos consentidos”³⁹⁰.

Las obras que conforman este tercer periodo en la trayectoria artística de Rodríguez Méndez son:

El pájaro solitario es la primera obra de este periodo, fue escrita en 1975 y publicada por primera vez 1993, publicación que le valió al autor la concesión del Premio Nacional de Literatura Dramática al año siguiente. Su estreno en el teatro comercial aún no se ha producido, si bien Enrique Belloch en 1998 realiza un montaje de la pieza con los alumnos universitarios del CEU Cardenal Herrera de Valencia que asisten al seminario “Realización y puesta en escena” impartido por el propio Belloch. La acción dramática de esta obra se centra San Juan de la Cruz, gran escritor del Siglo de Oro, héroe místico que luchó por la libertad, que estuvo cerca

³⁸⁹ “El teatro es la simbolización de un sistema social. Estudiar el simbolismo, pero no lo simbolizado, sería tan absurdo como estudiar en poesía el metaforismo y no lo metaforizado.” Rafael Osuna, *Sociopoética de la dramaturgia*, Ed. Orígenes, Madrid, 1991, p. 14.

³⁹⁰ Ángel Berenguer, “Motivos en el teatro español del primer tercio del siglo XX: ¿de qué se don Pedro?”, *Op. cit.*, pp. 74-76.

del pueblo y que no quiso someterse a las rígidas normas de los Carmelitas Calzados. Simboliza el paradigma de personaje histórico que encandila a Rodríguez Méndez.

Estoy de acuerdo con la crítica en calificar el personaje de San Juan como uno de los mejores que ha construido Rodríguez Méndez, tal vez porque simplemente tuvo que mirarse a sí mismo para descubrir una persona que ha tratado humildemente de acercarse a Dios, que no se ha sometido a las reglas que han marcado los “Descalzos” de su tiempo y que con un gran espíritu de independencia y verdad ha volado siempre como un pájaro solitario.

Isabelita tiene ángel (escrita en 1976 y publicada en 1993) se centra en la figura de Isabel la Católica. La soberana aparece como un personaje sencillo que por “designio divino” debe ser reina y tomar decisiones que van, en muchos casos, contra su propia voluntad y por las cuales la Historia le ha juzgado —recordemos la decisión de expulsar a los judíos de España o el apoyo mostrado a la Inquisición—. El autor nos presenta un personaje cargado de humanidad y comprometido firmemente con la naciente unidad de España, la religión católica y la lengua española. Aspectos estos muy alejados según él de la España sin Dios y sin Honor de finales del siglo XX donde la unidad nacional está resquebrajada ante el impulso de los nacionalismos, los valores religiosos son casi inexistentes en la juventud y la lengua española es desprestigiada por los propios hablantes.

Rodríguez Méndez trata con esta obra de mostrar los valores que han sustentado la historia del pueblo español y que para él debieran seguir presentes en la sociedad y cultura actuales.

El rincón de don Miguelito (o *Literatura española o Puesto ya el pie en el estribo*) es un obra escrita en 1978, publicada en 1989 y estrenada en Melilla en

1996. Esta pieza teatral supone, sin lugar a dudas, un homenaje al genial escritor Miguel de Cervantes, creador de la novela moderna y baluarte fundamental de la literatura española.

Las siguientes palabras del propio autor en el “Prólogo” a la primera edición de la obra (*Literatura española*) son muy clarificadoras a este respecto:

He admirado a Cervantes con toda mi alma desde que tengo uso de razón. [...] Lo he ido sintiendo más cerca de mí —humanamente cerca, literariamente lejos hasta la raya del mito— conforme fui creciendo y amando la lengua y la literatura españolas cada vez con más ahínco y, quizás, cada vez con más desesperación. [...] Cervantes, en fin, es —junto con Teresa, con Juan, con Fray Luis, con...— la literatura española. La literatura española del pueblo, la literatura española para el pueblo. En Cervantes, como en los otros citados y por citar, la lengua española se agiganta para hablar del pueblo. Por primera vez es el pueblo al que se invoca, porque es el pueblo el que los ha suscitado —a esos grandes monstruos de la palabra— para que trencen con la lengua española sus grandes monumentos.³⁹¹

Teresa de Ávila (1515-1982) [u *Oratorio de Teresa de Ávila*] es una pieza teatral que data de 1981. Su estreno tiene lugar ese mismo año en El Barco de Ávila y la publicación se produce en 1982. En este caso, se trata de un monólogo basado en la vida y en los propios textos de Santa Teresa de Jesús. Su creación debe a un encargo de la actriz María Paz Ballesteros.

En este periodo transitorio hacia nuevos derroteros democráticos y de progreso, la sociedad española margina los valores espirituales, mas Rodríguez Méndez, eleva de nuevo la voz de los “marginados” y escribe sendas obras teatrales

³⁹¹ José María Rodríguez Méndez, *Literatura española, Op. cit.*, pp. 17-18

sobre los dos grandes místicos españoles: San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús. Es curioso observar como uno de los más importantes referentes literarios del dramaturgo madrileño, Antonio Machado, escribía allá por 1909 un cantar publicado en *Campos de Castilla* que aludía explícitamente a la podredumbre espiritual de la sociedad española del momento apelando al misticismo del “fuego” y de la “llama” de los “padres” Santa Teresa y San Juan de la Cruz:

—Teresa, alma de fuego,
Juan de la Cruz, espíritu de llama,
por aquí hay mucho frío, padres, nuestros
corazoncitos de Jesús se apagan!”³⁹²

Reconquista (escrita en 1981 y publicada en 1999) es una pieza cuya anécdota narrativa se remonta hasta el siglo XI para fijarse en las figuras de Alfonso VI (el cual reinó en Castilla entre 1072 y 1109 y en León entre 1065 y 1109) y en la de su hermana doña Urraca de Zamora. La búsqueda de la autenticidad española lleva a Rodríguez Méndez a situar la acción dramática en un periodo pretérito de la historia de España cuando tuvo lugar la primera unidad de los reinos. El autor utiliza el procedimiento de distorsionar “teatralmente” la Historia oficial, en este caso la crónica latina escrita en el latín de la época por el Abad de Oña, para caricaturizar a los protagonistas (Alfonso VI, su hermana Urraca, el Cid, etc.):

Y si escribí sobre esta figura de Alfonso VI y su hermana Urraca fue porque me llamó la atención la polémica suscitada entre nuestro historiador Ramón Menéndez Pidal y el francés

³⁹² Antonio Machado, *Campos de Castilla*, ed. Geoffrey Ribbans, Madrid, Cátedra, 1989, p. 217.

Leví-Provençal, que estuvieron enzarzados en la cuestión de si Alfonso VI llegó o no a desposarse con doña Urraca de Zamora [...] me puse a imaginar a un Alfonso VI afeminado y algo arabizado, tras la estancia en Toledo con el rey Al-Mamún; así como el contraste de este rey con la varonil Urraca, hermana suya, y la colaboración de ambos en el primer impulso de europeizar la recién creada Hispania, con la quinta columna de los cluniacenses y la sacralización del sepulcro de Santiago. La refundición de los reinos españoles, mediante actos de rapiña o vergonzosas alianzas, será rematada en esta obra con la esperpéntica escena final en la que Alfonso, vestido de reina, y Urraca, vestida de rey, contraen matrimonio solemne en la catedral bajo la bendición de un Arzobispo [...] Así pretendía yo salir al paso de los peligros que entraña la aceptación sin críticas de las fuentes históricas y que tras los grandes fastos se encierra siempre la caricatura de ellos.³⁹³

La Chispa es una obra producida en 1983 que todavía no ha sido estrenada. En ella, el dramaturgo no toma como modelo la figura de un determinado personaje histórico, sino la de todo un pueblo, el pueblo de Madrid, que heroicamente responde a la agresión de las tropas francesas en los primeros días del mes de mayo de 1808.

Los dos siguientes textos son escritos con posterioridad a la delimitación temporal en la que hemos situado la mayor parte de la producción teatral del periodo denominado *Restauración de valores* (1975-1983), si bien, plantean una estrategia escénica semejante a la de las anteriores obras y por ello hemos decidido situarlas dentro de este periodo:

Soy madrileño (escrita en 1986) es una pieza teatral destinada a conmemorar el 150 aniversario de la muerte del ilustre bandolero madrileño Luis Candelas, quien en 1837 murió ajusticiado en el patíbulo de la Puerta de Toledo. De sus páginas se

³⁹³ José María Rodríguez Méndez, “Mi teatro historicista (la interpretación histórica en el teatro)” en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), *Teatro histórico (1975-1998)...*, *Op. cit.*, pp. 42-43

desprende constantemente una alabanza de la Villa y Corte de Madrid y un homenaje a sus habitantes a lo largo de la historia. Por esta razón la obra fue presentada a los responsables del Ayuntamiento de Madrid, que rechazaron la obra alegando que sería un montaje muy costoso debido a la gran cantidad de personajes con los que cuenta. Se da la circunstancia que ese mismo año de 1987, Lauro Olmo escribe *Luis Candelas (El ladrón de Madrid)*³⁹⁴, una zarzuela con música de José Nieto que el Ministerio de Cultura encargó al dramaturgo gallego. Para sorpresa de muchos, este texto tampoco ha sido estrenado. No es extraño ver que dos autores consagrados dentro de la estética realista elijan como protagonista de su obra a un héroe romántico, ensalzado por el pueblo, trasgresor de las normas sociales y víctima de la tiranía política de la época y de una clase social que sólo velaba por mantener sus privilegios, ¿será que estos dramaturgos también se sienten en esos momentos embriagados de todo lo que simbolizó Luis Candelas?

Ambos escritores están interesados en recuperar personajes y momentos históricos que la memoria colectiva de un país debe tener presentes, mas, la clase política dirigente, ya sea del Ayuntamiento de Madrid o del Ministerio de Cultura, se encarga de conducir al patíbulo sendas obras de dos románticos del siglo XX. En palabras de Virtudes Serrano: –Si una obra como la que presentamos no llega a los escenarios tendremos que decir como Luisito (El niño que habría de convertirse en Luis Candelas) que la culpa está en el aquel de la tiranía”³⁹⁵.

³⁹⁴ Publicado por Universidad de Alcalá, Col. Textos/Teatro, 5, 1997

³⁹⁵ Virtudes Serrano, —*La muerte del Rey de Madrid*”, Introducción a José María Rodríguez Méndez, *Soy Madrileño*, Murcia, Escuela Superior de Arte Dramático, 1998, p. 29.

Estoy reunido (2004) es una de las últimas obras escritas por Rodríguez Méndez. Se trata de una “fantasía dramática” en la que el Lope de Vega realiza varias visitas a propio José María Rodríguez Méndez y ambos pasean por el madrileño barrio de las letras hablando principalmente de aquello a lo que dedicaron la mayor parte de sus vidas: el teatro.

Estoy reunido completa la tetralogía de obras —junto a *El pájaro solitario*, *Teresa de Ávila*, y *Literatura española*— que suponen una veneración del dramaturgo a los grandes escritores del Siglo de Oro y a lo que significan para él: es un tributo a la lengua y a la literatura españolas, a la historia de España y al pueblo español como protagonista de todo lo anterior.

II.7. CUARTA ETAPA. NUEVO PERIODO DE CONFRONTACIÓN CON EL SISTEMA (1984-2004)

Este último periodo en la producción mendeciana se extiende durante veinte años y coincide con el regreso del autor a Madrid y su estancia definitiva en el Barrio de las Letras. En lo político, esta época se desarrolla en la medida en la que la monarquía parlamentaria se va asentando en la sociedad española una vez ha superado ya el periodo transitorio.

Rodríguez Méndez, siempre crítico ante el entorno que le rodea, califica este periodo como *“de los malos tiempos socialistas-monárquicos”*³⁹⁶ en referencia al gobierno del partido Socialista (1982-1996). Para el autor, el pueblo español sigue estando en manos de un sistema que limita su libertad y que para él no supone un gran avance con respecto a la Restauración o a la Dictadura. Estos son los motivos que le llevan al nuevamente al autor a dar muestras de su disconformidad con el sistema y a escribir un teatro de confrontación donde se abordan los principales problemas que para él padece el pueblo español: el paro, la drogadicción, la incorporación de España a la política europea, los Golpes de Estado, el terrorismo, la marginación espiritual, etc. Es evidente que esta dramaturgia nos recuerda la primera época del autor y por ello hemos calificado el periodo como *“nuevo periodo de confrontación con el sistema”*: si entonces el autor denunciaba la situación de las clases sociales más desfavorecidas por la dictadura franquista, ahora toma como base para su teatro los graves problemas que para él sufre el democrático pueblo español.

³⁹⁶ Gonzalo Jiménez Sánchez, *El problema de España: Rodríguez Méndez...*, *Op. cit.*, p. 130.

Los muchos años con los que cuenta el autor y la falta de interés por su teatro por parte de las instituciones democráticas, propician el escepticismo del autor ante este nuevo sistema político. La siguiente declaración, sorprendente en cierto modo al proceder de un autor que tanto combatió al franquismo, nos muestra claramente su desencanto ante la situación actual:

- Yo no creo en la democracia, ni creo en las urnas, ni creo en las mayorías, ni nada de eso.

No funciona

- Quizá no funcione por los políticos actuales

- No, es un sistema que no vale, ha habido otras cosas. Aristóteles decía que la democracia deriva en demagogia (la demagogia es lo peor que hay); la monarquía deriva en tiranía. Quizá sería mejor una dictadura o una monarquía buena, no sé. El gobierno de uno solo no es tan malo. Cuando quiero enfadar a la gente digo que la democracia sólo ha funcionado en la época gloriosa de Atenas, porque no tenían voto ni las mujeres ni los esclavos [risas]. Pero es verdad, no ha funcionado nunca porque es muy difícil. La República fue un desastre por eso

- ¿Y qué sistema político funciona bien?

- Un imperio. El gobierno de los reyes católicos fue una maravilla, llevaron a España a la gloria mundial. Isabel la Católica era una maravilla, yo la he estudiado, y Felipe II era otro gran rey, y Carlos I no digamos. Yo todo esto lo he defendido en Estados Unidos y por donde he ido.³⁹⁷

Por lo tanto, Rodríguez Méndez vuelve a reaccionar ante la situación y los problemas de la realidad inmediata que le rodea y su respuesta artística se basará en la eficacia y en la búsqueda de la correcta comprensión por parte del lector/espectador. De nuevo, al igual que ocurriera en el primer periodo, encontrará en el realismo

³⁹⁷ Entrevista concedida por José María Rodríguez Méndez al presente investigador el 26-03-03.

social los aspectos necesarios para la elaboración de su estrategia escénica. Del mismo modo, el autor recurrirá a aquellos elementos que caracterizaron la primera época: división de las obras en tres actos; espacios cerrados y opresores; número limitado de personajes; respeto por las unidades de acción, lugar y tiempo; etc.

La siguiente reflexión de José Monleón puede ser aplicada perfectamente para explicar la evolución artística (o tal vez podríamos hablar mejor de involución) de Rodríguez Méndez en este último periodo de su producción teatral:

Nuestro autor había seguido en pie, con su independencia de siempre, en la línea de un teatro histórico abierto a los “episodios sociales” —cuya significación se revelaba, a través de las vivencias colectivas, mediante personajes intuidos por el autor, en lugar de acudir a las ilustraciones de los episodios del poder, centrados en sus figurones—, a la realidad de los seres anónimos que “sufren” la historia, y que una dramaturgia de esas características seguía siendo, pese a la llegada de la democracia, igualmente rechazada por nuestro público. Y salvando raras excepciones, como ocurrió con *Bodas que fueron famosas del Pingajo* y *la Fandangá*, igualmente por los gestores de los teatros públicos, estatales o de las comunidades autónomas.³⁹⁸

En este sentido, debemos decir que la respuesta de Rodríguez Méndez desoye el consejo de Ruiz Ramón:

Será necesario, pues, que cada uno vuelva a empezar de nuevo, sin incurrir en el mismo error: el de ser sólo actuales, pues lo actual, en régimen de dictadura o en régimen de libertad, incesantemente se autodevora.³⁹⁹

³⁹⁸ José Monleón, “Rodríguez Méndez, el pájaro solitario”, en José María Rodríguez Méndez, *El pájaro solitario*, Madrid, SGAE/Fundación Autor, 2004, p. 137.

³⁹⁹ Francisco Ruiz Ramón, *Estudios del teatro español clásico y contemporáneo*, *Op. cit.*, p. 252.

Las obras encuadradas dentro de esta etapa son las siguientes:

Última batalla en El Pardo [o *Las veladas del Pardo* o *Escucha, España*] es un drama que sirve de prelude a este nuevo periodo. La obra, escrita en pleno proceso de Transición (1976) se estrenará veinticinco años después (2001). Rodríguez Méndez, en una arriesgada apuesta que trata de cerrar heridas pasadas, sitúa sobre las tablas dos personajes que representan al General Franco (General vencedor) y al General Rojo (General vencido). Los militares mantienen varios encuentros cordiales en el Pardo. Con esta pieza el autor quería demostrar que en la etapa democrática que entonces se iniciaba el tema de las dos Españas ya carecía de sentido y debía ser superado lo antes posible para demostrar el buen funcionamiento del sistema.

Sangre de toro (1980) es otra obra creada con anterioridad a los márgenes temporales que hemos establecido para este periodo. Constituye, sin duda, una prefiguración satírica cargada de humor negro que cuestiona la entrada de España en el Mercado Común (circunstancia que se produce en 1986) y el modo como el “arte universal” juzgará nuestra cultura patria. Se vuelve a rasgar la vieja herida generacional de una España cosmopolita y abierta a Europa y al mundo que tanto ha preocupado a los intelectuales hispanos.

Según exponía el autor en el programa de mano que acompañó al estreno de la obra en 1985:

Esta es, por consiguiente, la historia del sacrificio ritual y constante del toro en España. Una historia, por lo demás ligera, sin demasiadas complicaciones. La anécdota de un conjunto de cante y baile flamencos que se adelanta a alternar con el llamado “arte universal” programado en computadoras microelectrónicas para provecho económico de unos pocos, de los que rigen

los órdenes de la economía mundial. Pero allá van las bailaoras, el cantao, el guitarrista, surcando los mares dispuestos a morir con dignidad, sin entregarse dócilmente, ofreciendo la poca sangre que aún les corre por las venas, pero bravíos aún, libres aún, independientes y fieros hasta la última consumición.

El sueño de una noche española (1984) es una pieza teatral que al igual que sucede con bastantes obras de este periodo no ha sido publicada ni estrenada. Se trata de un intenso drama protagonizado por varios militares y guardias civiles que se encuentran en prisión por su participación en el Golpe de Estado del 23 de febrero de 1981. La nostalgia y la sensación de que fueron traicionados en el último momento confieren un ambiente lúgubre y trágico a la obra. Una vez más los militares son vistos por Rodríguez Méndez como víctimas de un sistema que vierte sobre ellos todas sus inmundicias y les condena al ostracismo y en algunos casos incluso a la muerte como se vio en *Vagones de madera*. No comparte esta opinión César Oliva que considera que la obra *es* una extraña mirada sobre la realidad política de los últimos años. En el espacio cerrado de una celda, unos militares golpistas viven su condena. Desde ellos, el autor adopta un ambiguo punto de vista sobre la convivencia democrática. Obra llena de intenciones ocultas, sorprende que alguien que siempre ha mantenido un sentido crítico contra la dictadura de Franco se muestre también crítico contra un poder que desprecia el teatro de su generación, siendo ese poder de izquierdas. Es la línea que ha mantenido en las obras de los últimos años, con las que intenta conectar con la realidad circundante⁴⁰⁰.

⁴⁰⁰ César Oliva, *Teatro español del siglo XX*, Madrid, Síntesis, 2002, p.197.

En mi modesta opinión, creo que tiene razón César Oliva cuando afirma que Rodríguez Méndez fue crítico con el sistema dictatorial y que también lo ha sido y lo es con un sistema democrático conducido por una clase política para él nefasta. Pero lo cierto es que del mismo modo que alzó su voz contra las injusticias cometidas por los miembros del Partido Socialista en su época de gobierno, también ha manifestado públicamente su condena hacia la política del Partido Popular durante su mandato. Esta visión del mundo del autor habría de ser analizada desde la posición de decepción que adopta desde mediados de los años sesenta ante un entorno hostil que le agrada de múltiples formas y que le conduce al exilio interior y a una nueva confrontación con el sistema. Esta forma de reaccionar ante el entorno se mantiene con la llegada de la democracia, pero ahora son otros los motivos que le llevan a adoptar esta posición: los tres pilares de la democracia (*libertad, igualdad y solidaridad*) en los que él ha creído, cree y creará siempre son conculcados casi desde el principio de la era democrática por la propia clase política emergente que crea un sistema en el que ni tan siquiera los Tres Poderes aparecen divididos. Ante esta situación Rodríguez Méndez, al igual que numerosos intelectuales del momento, mantendrán una postura crítica ante un sistema —gobernado por partidos calificados de izquierdas o de derechas— que transgrede los valores democráticos por los que tanto lucharon durante la dictadura. En cuanto al análisis de la obra creo que César Oliva se equivoca al apuntar que está —Hena de intenciones ocultas”: no se caracteriza precisamente este dramaturgo por mandar mensajes ocultos en sus obras, más bien, esta pieza vuelve a incidir en un tema muy manido por el autor: la juventud frustrada y sin expectativas de futuro. El problema humano y su decepción ante el entorno que rodea al individuo —en especial al elemento militar siempre presente en la

producción de Rodríguez Méndez— nos da las claves para entender esta obra y no así otros oscuros propósitos.

Restauración es una pieza que también data de 1984 y constituye una nueva mirada hacia la Transición Política y en concreto a uno de los episodios más trascendentales de este periodo: el intento de Golpe de Estado el 23 de febrero de 1981. Se trata de una pieza sarcástica donde el autor nos ofrece una visión del funcionamiento del sistema democrático y del fallido Golpe de Estado desde el punto de vista de lo que sucede en los lavabos del Congreso de los Diputados.

La marca del fuego (escrita y estrenada en 1986) es una tragedia que aborda el tema de la drogadicción y sus consecuencias. Para el autor, la droga es un problema más ligado a la sociedad de consumo que afecta a millones de individuos y les sumerge en un mundo de marginación del cual es muy compleja su salida debido a la censura que imponen las propias reglas sociales:

En muchas ciudades del mundo existen hoy infiernos como los que se describen en este drama. Seres humanos que se enfrentan a los imperativos del mal auspicio por una sociedad proclive y entregada satánicamente a la destrucción. La droga sólo es un elemento entre otros muchos. Lo peor es la degradación no ya moral, sino física, humana. La degradación de la especie, tal vez [...] Se trata de una degradación esencial que carcome, consume y abrasa las raíces más honda del individuo. Y, sin embargo, el hombre lucha, aunque no lo parezca, contra el desbordante y circundante mal. De pronto, entre las llamas resurgen olvidados sentimientos maternos y fraternales, ansias de liberación, soterrados resortes religiosos que fueron aplastados conscientemente por la trituradora civilización cercana ya al año dos mil. Los personajes de este drama se abrasan y, a la vez, quieren vivir, sí, entre el fuego.⁴⁰¹

⁴⁰¹ José María Rodríguez Méndez, Programa de mano de *La marca del fuego*, Teatro Principal. Alicante, Compañía Nuevo Teatro. Estreno: 24-10-1986.

La hermosa justicia (1986) es una comedia que se adentra en el turbulento mundo de los miembros del poder judicial, con el terrorismo de ETA de fondo. Se trata un tema abordado por el autor desde un punto de vista crítico el sistema democrático y burocrático de la Justicia. El resultado es una comedia ligera donde los personajes no están a la altura de las expectativas pretendidas por su creador.

Leyenda áurea, escrita en 1988, plantea el tema de la reconversión del individuo marginado hacia los valores religiosos en una sociedad que ha ganado en bienestar pero ha perdido en humanidad:

Desde la decepción de la “lucha social” como medio de transformación de una sociedad desorientada, hay que comprender la propuesta religiosa, la velada crítica al famoso “aggiornamento” propuesto por el papa Juan XXIII, encarnado en la reforma que el Concilio Vaticano II trajo a la Iglesia, la manifiesta crítica a la “Teología de la Liberación” y, en el fondo, todo movimiento religioso que, como en el caso del personaje del sacerdote, ha perdido la significación propia y originante del sacerdocio. La religión, y todos los elementos que en ella se articulan, tiene una única finalidad: acercar al hombre a Dios.⁴⁰²

Otra Leyenda áurea (1989) incide sobre la carencia de valores religiosos en ser humano finisecular que vive en la “opulenta” sociedad del consumo y del bienestar. En este caso, papa Juan Pablo II recibe la visita de Satanás ante quien se muestra fuerte y seguro en sus convicciones religiosas. El personaje de Juan Pablo II⁴⁰³ es para el autor un ejemplo apostólico en un momento en el que la religión católica ha perdido su fuerza sobre todo entre la gente joven.

⁴⁰² Gonzalo Jiménez Sánchez, *El problema de España: Rodríguez Méndez..., Op. cit*, p. 132.

⁴⁰³ En un cuestionario presentado por este investigador a Rodríguez Méndez, se plantea la siguiente cuestión: “Persona por la que siento más admiración”, a lo que el dramaturgo contesta: “Por el Papa Juan Pablo II”.

Sobre este tema el autor nos aclara lo siguiente:

- ¿Qué opina de la Iglesia en la actualidad?
- El demonio hace buenos estragos en la Iglesia. Hay gente que se ha reído de mí cuando he comentado esto, que creo en el demonio, creo en el genio del mal, como creo en el genio del bien. Pero no en un demonio con cuernos y tridente y un dios con barbas, eso fue una invención de la Edad Media para explicar al pueblo la doctrina cristiana. Es lo mismo que lo que recientemente dijo el Papa y muchos se escandalizaron, que el cielo y el infierno no eran lugares, sino situaciones⁴⁰⁴

El laberinto de los niños estúpidos (1994) es una comedia satírica en la cual el autor critica la Institución Libre de Enseñanza como modelo educativo, además de arremeter nuevamente contra el actual desmembramiento de España y contra algunas figuras relevantes del panorama cultural contemporáneo cercanas al PSOE. Del mismo modo, aparecen numerosos personajes de la historia cultural y política española desde los años treinta: Francisco Giner, Victoria Kent, Dolores Ibárruri, Antonio Machado, Federico García Lorca, Luis Cernuda, Fernando Arrabal, etc. Obra donde las acotaciones adquieren un valor extraordinario para su comprensión, más si cabe, que el texto dialogado.

La trampa de la luz es una pieza teatral producida en los años noventa que vuelve a situar la acción dramática en el periodo de la II República, en concreto a finales de 1934 tras la revolución de octubre en Asturias. La obra deja entrever algunos aspectos oscuros del régimen republicano como la creación de la guardia de asalto —~~término~~ antitéticos. Porque no se puede estar de guardia y asaltando al

⁴⁰⁴ Entrevista concedida por José María Rodríguez Méndez al presente investigador el 26-03-2003.

mismo tiempo” dirá el personaje llamado Juan Ramón, trasunto del propio Juan Ramón Jiménez—; la aplicación de Ley de Vagos y Maleantes y la creación de un campo de trabajo en Nanclares de la Oca (Álava). Tres aspectos que para el autor están copiados de la Alemania hitleriana a la cual elogian algunos personajes (que a su vez ensalzan el sistema republicano).

Durante este periodo, nuestro dramaturgo escribe también seis obras breves que configuran lo que él mismo denomina: *Espectáculo de calle del suburbio madrileño de estos tiempos*. Estas obras son: *El sueño de un amor imposible*⁴⁰⁵; *La banda del Tisi habla de literatura*⁴⁰⁶; *Novios de la muerte*⁴⁰⁷; *Real Academia*⁴⁰⁸; *A mal juez, peor testigo*⁴⁰⁹ y *El marqués de Sade en Usera*⁴¹⁰.

⁴⁰⁵ Escrita en 1971 y publicada en José María Rodríguez Méndez, *Ensayo sobre la —inteligencia— española*, Barcelona, Península, 1972, pp. 105-127. Revisada en 2003. La acción sucede en un café decimonónico madrileño a comienzos del siglo XX, donde varios tertulianos, —caricaturas— de personajes ilustres de la época (Lucas Mallada, Ángel Ganivet, José Ortega y Gasset, Miguel de Unamuno, Ramiro de Maeztu, Eugenio D’Ors y Antonio Machado), discuten y dan su opinión acerca de la situación de España, siendo cada uno de ellos representante de un determinado sector de mentalidad de la sociedad.

⁴⁰⁶ Redactada en 1988, publicada en *Art Teatral*, 2, 1988, 53-57 y en José María Rodríguez Méndez, *Teatro escogido*, II, Madrid, AAT, 2005, 581-591. La obra no ha sido estrenada, pero en noviembre de 2005 tuvo lugar una lectura dramatizada dentro del *VI Salón Internacional del Libro Teatral* en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, a cargo del CDN con dirección de Luis D’or. Sainete con un trasfondo social que refleja a través de una banda madrileña de —horizontes—, el cambio que experimenta España en los años sesenta.

⁴⁰⁷ Escrita en 1989, aparece publicada en José María Rodríguez Méndez, *Teatro escogido*, II, Madrid, AAT, 2005, 613-619. Los protagonistas, dos ex legionarios, deambulan por las calles madrileñas en la época del —socialismo monárquico—. Herederos del aquel personaje grotesco, El Pingajo, sólo el recuerdo de tiempos mejores les mantiene con vida ante una sociedad que trata de limpiar sus calles de —detritus— como ellos.

⁴⁰⁸ Escrita en 1995, está publicada en Antonio Morales (ed.), *Antología de teatro para gente con prisas*, La Zubia, Dauro, 2001, 133-144 y en José María Rodríguez Méndez, *Teatro escogido*, II, Madrid, AAT, 2005, 629-642. Monólogo que rinde un homenaje a los distintos estamentos teatro español y critica la política cultural y teatral ejercida por el Partido Socialista en los años ochenta y noventa.

⁴⁰⁹ Pieza corta escrita en los años noventa, permanece inédita. Su argumento sería el siguiente: una jueza que por el día lleva una vida aparentemente normal, por las noches ejerce la prostitución en la calle de la Montera. El referente de *Flor de Otoño* está claramente presente.

Todas ellas son obras independientes, de estética diversa, en las que el dramaturgo, con claras reminiscencias de su pasado como periodista, pone en escena, desde una visión del mundo reformista, situaciones dramáticas que muestran a modo de instantáneas fotográficas el Madrid popular a lo largo del siglo XX y principios del siglo XXI⁴¹¹ —semejante al valioso testimonio fotográfico de la vida política y social madrileña que tan excelentemente supo captar la cámara del genial Alfonso Sánchez Portela, Alfonso, quien en los años veinte retratase, entre otros, a los padres del propio Rodríguez Méndez—. Ninguna de ellas ha sido estrenada, si bien el autor ha planteado la posibilidad de realizar un montaje adaptando estas obritas.

Sobre estas piezas cortas Domingo Miras apunta lo siguiente:

Son unas sátiras brillantes y certeras, sin que la malevolencia, tan frecuente en el género satírico, las pervierta. Son sátiras llenas de ironía, para la risa y también para la denuncia, para el gozo y también para la acusación. Son gotas de humor ácido y cruel de un gran dramaturgo que no sólo calza el alto coturno para cantar con la severa lira la tragedia del

⁴¹⁰ Una de las dos últimas obras escritas por Rodríguez Méndez en el año 2004 (la otra es *Estoy reunido*) aparece publicada en José María Rodríguez Méndez, *Teatro escogido*, II, Madrid, AAT, 2005, 599-605. Se trata de un pieza corta que:

Constata que las preocupaciones sociales y los llamados «antihéroes del esperpento», siguen siendo protagonistas del teatro de Rodríguez Méndez. En este caso, muestra como la sociedad capitalista sitúa fuera del sistema, o en el punto más bajo de éste, a los individuos que no son productivos, los cuales fuera ya de las reglas sociales se comportan de forma irracional e individualizada, sin ningún respeto hacia los demás seres humanos. El «segurata», protagonista de este monólogo representa a un sector marginal, que como el autor nos dice en la primera acotación «se les asocia con el drogata, el navajero, el tironero y demás especies de la clase digamos política del censo» y que encajan, sin ellos saberlo, con el pensamiento filosófico del Marqués de Sade. (Jorge Herreros, «José María Rodríguez Méndez en los albores del siglo XXI», prólogo a *El marqués de Sade en Usera* en José María Rodríguez Méndez *Teatro escogido*, II, Madrid, AAT, 2005, p. 596).

⁴¹¹ En este sentido, su compañero y amigo Lauro Olmo creó diversos espectáculos compuestos por obras breves, que guardan una gran similitud con este hipotético montaje: *El cuarto poder*; *La jerga nacional*; *Instantáneas de fotomatón* y *Estampas contemporáneas*. Véase las introducciones de Ángel Berenguer a *La camisa / El cuarto poder* (Madrid, Cátedra, 1984) y a *Estampas contemporáneas* (Madrid, Asociación de Autores de Teatro-Comunidad de Madrid, 1994)

pueblo sometido, sino que también la canta tañendo la flauta y los crócalos, llevándose esa tragedia al callejón del gato.⁴¹²

⁴¹² Domingo Miras, «José María Rodríguez Méndez. Vivir para escribir» Introducción a José María Rodríguez Méndez, *Teatro Escogido* Vol. I, Madrid, AAT, 2005, p. 59.

III. LA CREACIÓN TEATRAL DURANTE LA DICTADURA DE FRANCO

III.1. PRESENTACIÓN DE LAS OBRAS

El presente apartado aborda el análisis en profundidad de una serie de piezas dramáticas de José María Rodríguez Méndez. El abundante número de obras con que cuenta el autor —sesenta y dos encuadradas dentro del género dramático— nos obliga a establecer unos criterios selectivos para su análisis:

1. Serán analizados solamente textos teatrales que cumplan con las características de la literatura dramática. Este es el fundamento de la Tesis, por lo tanto se emplaza a futuros trabajos el estudio de los textos del autor encuadrados dentro de otros géneros literarios.
2. Serán objeto de análisis los textos teatrales producidos íntegramente por el autor, excluyendo, por tanto, los textos escritos en colaboración, adaptaciones y traducciones.
3. Será imprescindible para el análisis estar en posesión del texto. Por ello, todas las obras publicadas en el periodo escogido serán estudiadas.
4. Dadas las particulares características del autor, que cuenta con más de veinte piezas teatrales inéditas, estudiaremos aquellas no publicadas cuyo ejemplar mecanografiado se encuentre disponible en la Biblioteca de Teatro Español Contemporáneo de la Fundación

Juan March⁴¹³ o no haya sido cedido por autor⁴¹⁴. Todos aquellos textos desaparecidos, no completos o ilegibles no serán objeto de análisis para el presente capítulo de la Tesis, si bien se hará referencia a ellos en otros capítulos de la misma.

5. El estreno o no de las obras no será un factor determinante a la hora de su adscripción analítica en este apartado. Este hecho se detallará en el apartado correspondiente del esquema de análisis.
6. Serán objeto de estudio las obras dramáticas, que cumpliendo los anteriores condicionantes, hayan sido escritas por el autor durante la dictadura de Franco, límite temporal establecido para esta Tesis.

Partiendo de estos criterios y aplicando el esquema analítico que a continuación exponemos, el corpus de obras pertinentes de análisis de acuerdo con las etapas en la producción teatral de Rodríguez Méndez es el siguiente:

⁴¹³ La Fundación Juan March sita en la madrileña calle Castelló, posee un magnífica Biblioteca de Teatro Español Contemporáneo donde se pueden consultar numerosos textos teatrales (incluidos los inéditos), además de abundante documentación de interés para el estudio del teatro español contemporáneo.

⁴¹⁴ De los dieciséis textos analizados en la Tesis cuatro de ellos aún están inéditos, por lo hemos decidido su inclusión al final de la misma en el capítulo VII.1. (*Apéndices*). Se trata de *El milagro del pan y de los peces*; *El vano ayer*; *En las esquinas, banderas* y *El "getto" o la irresistible ascensión de Manuel Contreras*.

Primera etapa. Confrontación con el sistema franquista

1. *El milagro del pan y de los peces*
2. *Vagones de madera*
3. *La tabernera y las tinajas [o Auto de la donosa tabernera]*
4. *Los inocentes de la Moncloa*
5. *El círculo de tiza de Cartagena*
6. *La vendimia de Francia*
7. *La batalla del Verdún*
8. *El vano ayer*
9. *En las esquinas, banderas*
10. *El "ghetto" o la irresistible ascensión de Manuel Contreras*
11. *La mano negra*

Segunda etapa. Exilio interior

1. *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga*
2. *Los quinquis de Madriz*
3. *La Andalucía de los Quintero*
4. *Historia de unos cuantos*
5. *Flor de Otoño*

III.2. ESQUEMA DE ANÁLISIS

El método de análisis que proponemos para los textos teatrales anteriormente indicados, se basa sustancialmente en el “esquema de análisis para un espectáculo teatral” propuesto por Ángel Berenguer⁴¹⁵. Este método, que puede ser utilizado para el estudio de las obras de cualquier autor teatral, es en la presente Tesis ampliado en algunos aspectos esenciales para comprender mejor la producción dramática de José María Rodríguez Méndez y modificado de acuerdo a los nuevos conceptos metodológicos —propuestos también por el Dr. Berenguer—.

Por tanto, el esquema de análisis que utilizaremos es el siguiente:

1. DATOS

Este primer apartado, tendrá en cuenta todas las circunstancias relativas al texto teatral desde su creación hasta su representación. Los puntos a tratar son:

1.1. Título completo, y en su caso, otros títulos propuestos por el autor

1.2. Fecha de creación

1.3. Fecha de publicación

1.4. Fecha del estreno

1.5. Lugar del estreno

1.6. Compañía

1.7. Reparto

1.8. Duración en cartel

⁴¹⁵ Ángel Berenguer, *Teoría y crítica del teatro*, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 1996, pp.42-46.

1.9. *Crítica*

1.10. *Otras producciones*

2. ANÁLISIS INTERNO

2.1. *Resumen de la anécdota narrativa.* Consiste en una abreviación del hilo argumental de la obra y en él se sintetiza la anécdota narrativa de todo lo que sucede en la pieza.

2.2. *Antecedentes que encontramos en esta obra.* –Es necesario aclarar las influencias que muestra y las fuentes que utiliza el autor. Esas influencias pueden ser establecidas desde dos perspectivas:

Antecedentes temáticos de la anécdota (si la hay) que se narra.

Antecedentes estéticos influencias estilísticas, imágenes, personajes, situaciones que aparecen en la obra o que son empleadas (aunque aparezcan transformadas) en ella”⁴¹⁶.

2.3. *Estructura formal*

2.3.1. *Descripción de esta obra.* –Es necesario aclarar la forma en que el autor ha planificado el marco de su acción dramática. Describir las fórmulas que acata de la tradición (organización en actos, escenas, etc.) y las que crea o acepta de la vanguardia de su tiempo, es el objetivo de este apartado”⁴¹⁷.

2.3.2. –*Los personajes* de la obra podrán ser principales (cuando aportan a la obra una presencia insoslayable cuya desaparición haría imposible el curso de la

⁴¹⁶ Ídem, p.42-43.

⁴¹⁷ Ídem., p. 43.

acción o sus consecuencias), y secundarios (si su presencia aclara o ayuda al desarrollo de la acción sin modificarla esencialmente). Entre los primeros, será necesario identificar y describir el papel del protagonista y su modo de conducir o sufrir la acción dramática de la obra.

Los personajes principales de esta obra deben ser analizados individualmente, respondiendo a una serie de preguntas que deben aplicarse a cada personaje:

a. ¿Qué piensa el autor sobre el personaje? El autor siempre muestra, a través de las acotaciones y las intervenciones de los demás personajes, qué piensa de cada uno de ellos. Emplea también la acción dramática y el comportamiento escénico del personaje, así como su caracterización.

b. ¿Qué piensan los otros personajes acerca del personaje analizado? En la acción dramática el personaje está rodeado de otros compañeros de ficción (en los monólogos sólo son pertinentes las demás preguntas), que opinan y actúan en función de lo que piensan (esperan, desean, odian, etc.) del compañero de ficción. Todos ellos definen (positiva o negativamente) a cada personaje.

c. ¿Cómo es el personaje? De las respuestas precedentes se conseguirá una descripción clara de lo que el personaje es, cómo ha sido concebido y es percibido, y, finalmente, cómo se representa a sí mismo, cómo demuestra ser en la acción dramática.

d. Evaluación. De todo lo anterior debemos ahora sacar conclusiones y evaluar la construcción de cada personaje principal: su concepción, su caracterización, el modo

en que crece y se integra en la acción dramática, su participación (hasta qué punto decisivo) en el contexto global de la obra”⁴¹⁸.

2.3.3. *Lenguaje*. Este apartado, constituye sin duda alguna un elemento de análisis imprescindible para las obras de Rodríguez Méndez. Se abordará el estudio del registro lingüístico en dos planos:

- a. El registro lingüístico expresado por el autor *en las acotaciones escénicas*.
- b. Características generales del lenguaje *de los personajes* como reflejo de un determinado estrato geográfico y social en el marco de un periodo concreto de la historia de España.

2.3.4. *Espacio* –El concepto de espacio que debe ser evaluado es triple, y responde a la perspectiva del lector (literatura) en su tiempo (categoría mental) o el espectador (teatro). Por una parte, existe el espacio del receptor (hipotético) en tanto que el espectador teatral (real) y por otra, el de la ficción (imaginario). El espectador teatral asocia el concepto de espacio real con el del espacio que lo rodea, y el de espacio hipotético con todo aquel en el que no está, pero constituye su categoría mental espacial, en el momento histórico de su existencia.

- a. *Espacio real*: la concepción escenográfica del espacio. Se trata del espacio concreto que experimenta el personaje de ficción, el lugar que le rodea y es comunicado al espectador: la habitación concreta de esa casa, el claro del bosque que evoca la escenografía, el espacio indefinido (opresivo, liberador, etc.), donde se realiza la acción.

⁴¹⁸ Ídem, pp. 43-44.

- b. *Espacio hipotético*: corresponde al concepto espacial que compone y condiciona la visión de la realidad en una época histórica concreta o en una cultura determinada. El concepto mental que los personajes manejan y que condicionan la acción dramática, incluye la concepción global del espacio como categoría física muy diferente según la época.
- c. *Espacio imaginario*: el espacio narrativo (unidades tradicionales, factores de multi-media). Corresponde al espacio exterior al real. Todo lo que rodea, explica y condiciona el espacio real. No sólo espacialmente (la acción ocurre en un espacio real que está comprendido en otro hipotético más grande), sino también formalmente: el espacio hipotético contiene, define, explica las características concretas del espacio real y lo coloca en su lugar también en el tiempo. Hace referencia a todo aquello que explica lo que experimentan los personajes”⁴¹⁹.

2.3.5. *Tiempo*. —La concepción temporal de toda obra dramática nos remite (como en el caso del espacio que acabamos de presentar) a tres conceptos fundamentales, que describimos a continuación:

- a. *Tiempo real*: el tiempo que dura la acción.
- b. *Tiempo hipotético*: el concepto temporal vigente en el momento histórico en que el receptor se enfrenta a la obra, sea como lector o como espectador. Esta categoría hace posible comprender toda posible manipulación del autor, que puede (en función de esa categoría mental), volver atrás, establecer acciones simultáneas, etc.

⁴¹⁹ Ídem, pp. 44-45.

- c. *Tiempo imaginario*: el tiempo narrativo que se maneja en la obra y que puede ser expresado en el empleo de las unidades tradicionales o la creación de un esquema temporal distinto”⁴²⁰.

2.3.6. *Movimiento y progresión dramáticos*. —En este apartado debe estudiarse el desarrollo de la acción dramática, que puede estar muy ligada a la anécdota narrativa de la obra o no. El desarrollo de la obra implica una concepción específica del movimiento por el que crecen los distintos factores que componen el conjunto de la obra. Este movimiento responde siempre a una concepción determinada (lineal, circular, etc.), y debe ser planteada en los distintos planos y factores de la obra:

- a. *En los personajes*: compararlos a sí mismos al principio y al final de la obra.
- b. *En la acción dramática*. Lo que se ofrece, lo que se supone, lo que es mostrado en la acción dramática, así como el orden en que se establecen las secuencias del drama, son elementos necesarios para establecer el curso de esa acción, y sus objetivos (revelados o no).
- c. *En la anécdota narrativa*. Describir los elementos de la narración en su inicio y el modo en que se desarrollan a través de la obra. En todos estos casos se trata de analizar la mecánica del desarrollo (el análisis de la acción y su encauzamiento por unas vías determinadas)”⁴²¹.

⁴²⁰ Ídem, p. 45.

⁴²¹ Ídem, pp. 45-46.

3. GÉNESIS DE LA OBRA TEATRAL

Se trata aquí de realizar un estudio crítico de la obra partiendo de la *teoría de motivos y estrategias*.

3.1. En primer lugar analizaremos los *motivos* específicos que llevan al autor a plantearse una determinada producción dramática y que se constituyen fundamentalmente en la agresión del ENTORNO sobre el dramaturgo. Para la exposición de datos se tendrá en cuenta la mediación histórica y la mediación psicosocial.

3.2. Exposición de las *estrategias* mediante las cuales el autor reacciona ante la tensión existente con el ENTORNO. Esta reacción se concretará en la elección de una estructura paradigmática estética principal y en algunos casos paradigmas estéticos secundarios. Ejemplos y análisis.

III.3. OBRAS

III.3.1. Obras de la primera etapa.

III.3.1.1. El milagro del pan y de los peces

1. DATOS

1.1. *Título:* El milagro del pan y de los peces (Misterio en tres momentos)⁴²²

Otros títulos propuestos: La puerta de las tinieblas (versión del texto original, escrita en 1963)

1.2. *Fecha de creación:* 1953

1.3. *Fecha de publicación:* Inédita

1.4. *Fecha del estreno:* 23/05/1960

1.5. *Lugar del estreno:* Teatro Candilejas. Barcelona.

1.6. *Compañía:* Palestra de Arte Dramático

1.7. *Reparto:*

Rosario Coscolla..... *Superiora*

María Paz Ballesteros..... *Dulce Nombre*

Josefina Tapias

María Julia Díaz

Leonor Tomás

Enriqueta Sevillano

⁴²² Para el estudio de esta obra utilizo una copia mecanografiada ya que por el momento se encuentra inédita. Incluimos el texto completo en el *Apéndice*, apartado VII.1.1.

Victoria Saiz

Ramiro Bascompte Dirección

Florencio Clavé Escenografía

1.8. Duración en cartel: 1 día. Sesión única. Coincidiendo con el día de descanso de la compañía titular

1.9. Crítica:

La obra es valorada positivamente teniendo en cuenta que se trata del segundo estreno del autor. Coinciden los críticos en señalar el convencionalismo y la poca verosimilitud que presenta la pieza en algunos momentos. Se destaca el trabajo actoral.

El drama tiene un primordial defecto: es ambiguo y confuso. Me sorprendieron ciertos factores demasiado convencionales. No sabemos, si el correccional está aislado, cómo pueden las reclusas recibir visitas, ni cómo quiere, una novicia ir al pueblo en busca de ayuda.⁴²³

La fantasía del autor rebasa los límites de lo verosímil, entregándose a un convencionalismo efectista para dar vida, humanidad y fuerza teatral a la idea que inspiró el drama con fondo de tragedia [...] Con ardor y voluntad interpretaron los componentes de la compañía.⁴²⁴

⁴²³ Givanni Cantieri Mora, “¿Se ha cerrado definitivamente el Alexis?”, *Primer Acto*, 14, 1960, p. 59.

⁴²⁴ Manuel de Cala, “Estreno de *Auto de la donosa tabernera* y *El milagro del pan y de los peces* de José María Rodríguez Méndez”, *El Noticiero Universal*, 24-5-1960, p. 22.

2. ANÁLISIS INTERNO

2.1. Resumen.

La acción transcurre íntegramente en el interior de un viejo convento situado en un lugar aislado de Castilla en la década de los cincuenta del pasado siglo. Dicho convento, convertido en un correccional para mujeres, es custodiado por un grupo de monjas. Debido a un fuerte temporal se encuentran incomunicadas y la falta de alimentos provoca que las reclusas —las cuales no aparecen nunca en escena— lleguen casi a enloquecer de hambre, al tiempo que las propias religiosas comienzan mostrar sentimientos indignos. Ante esta situación, la Superiora toma una arriesgada decisión: soltar a las presas si antes de las doce de la noche de ese día no reciben las provisiones alimenticias. Llegan los víveres y con ellos se truncan los deseos de las presas de poder conseguir la libertad. Ante estos hechos, éstas se rebelan llegando a martirizar a una de sus cuidadoras.

2.2. Antecedentes.

Para explicar los antecedentes de esta pieza, es fundamental destacar la estancia del autor en París en 1952, un año antes de su producción. Allí, pudo asistir a la representación de *Diálogos de las Carmelitas* (*Dialogues de Carmélites*) de Georges Bernanos o ver la película de título homónimo dirigida por Robert Bresson (1950). La obra de dramaturgo francés recrea un hecho histórico: el martirio de una comunidad de dieciséis Carmelitas Descalzas del monasterio de Compiègne que fueron guillotinas el 17 de julio de 1794. Esta tragedia, basada a su vez en la célebre novela de Gertrud von Le Fort, *La Última en el Cadalso* (publicada en 1931), es sin duda alguna, el antecedente literario más importante de *El milagro del pan y*

de los peces, no sólo por su contenido temático, sino también por el indudable antecedente estético que supone el particular tratamiento de un acontecimiento histórico donde aparecen personajes que realmente existieron junto a personajes de ficción creados por el dramaturgo para dotar de teatralidad a la pieza. Por otro lado, la alternancia de escenas con un alto contenido de violencia y dramatismo, junto a otras inundadas de dulzura mística y poesía, aparece también en la obra de Bernanos. Del mismo modo, es muy significativo que en 1953, el escritor francés Henry de Montherland esté escribiendo un drama sobre las monjas de la abadía de Port-Royal. La obra estrenada en la Comédie Française en 1954 con el título de *Port-Royal* narra la agonística lucha de las religiosas por permanecer allí impartiendo enseñanzas morales ante persecución de que eran objeto por parte de la alta jerarquía eclesiástica, personificada en el arzobispo de París, Hardouin de Péréfixe, alrededor de 1660.

El propio dramaturgo, reconoce la importante aportación de la literatura francesa:

- En cuanto a tu valoración personal, ¿cómo crees que quedó aquella obra?
- Muy primeriza. Se ve la influencia de Bernanos, Claudel y Montherland⁴²⁵

2.3. Estructura formal

2.3.1. Descripción

La pieza está dividida en tres momentos, *misterio en tres momentos*, correspondientes a los tradicionales tres actos. Si bien, debido a la duración de la misma el autor señala que se trata de un “acto único”. Los momentos, o actos, no aparecen divididos

⁴²⁵ Entrevista concedida por José María Rodríguez Méndez al presente investigador el 7-3-2008

en escenas y a la finalización de cada uno de estos, el autor indica que el telón se debe de cerrar, «cae el telón».

2.3.2. Personajes.

La obra cuenta con siete personajes, todos ellos femeninos: Dulce Nombre; Superiora; María; Sacramento; Novicia; Monja I y Monja II. A estos habría que añadir uno más, el personaje colectivo de las reclusas, que aunque no llegan a aparecer en escena y sus gritos y lamentos se escuchan de fondo, condicionan, sin duda alguna, el comportamiento del resto de personajes.

Los personajes principales son dos: la Superiora y Dulce Nombre.

La Superiora es la monja que ostenta el grado eclesiástico más elevado dentro del convento. Todas le deben obediencia y respeto. Impone su autoridad dejada llevar en algunas situaciones por un exceso de temperamento. El autor la describe físicamente como alta y fuerte y con «un tic nervioso que agiganta su rostro de por sí espeso y enfermizo»⁴²⁶. Nunca sonríe y no da muestras de felicidad ni interior ni exterior. Preocupada e insegura en ocasiones, es ella la que toma decisión de soltar a las reclusas si en un corto plazo de tiempo no llega el alimento, medida muy criticada por las otras monjas. Las acotaciones que preceden a sus intervenciones definen desde el comienzo de la obra su personalidad y su comportamiento: «temerosa de lo que va oír, interrumpiéndola»; «con ira»; «con desprecio»; «seca»; «enfadada»; «autoritaria», etc.

⁴²⁶ José María Rodríguez Méndez, *El milagro del pan y de los peces*, p. 1.

El resto de personajes acata sus mandatos, pero por sus malas formas y su manera de actuar muestran un enorme desprecio hacia ella, en especial Dulce Nombre, que sin duda trata ~~mal~~ "malquistar" a la comunidad contra la Superiora.

En definitiva, se trata de un personaje esencial en el desarrollo de la obra y muy bien construido psicológicamente por el autor. Atormentado por las circunstancias extremas en que se encuentran, llega a dudar de la Administración, de sus propias compañeras e incluso de la fe.

Dulce Nombre, cuyo nombre cenobítico completo es Dulce Nombre de Jesús, es la Jefe de las Vigilantes. Este nombre, que nos haría imaginar a un ser tierno y sensible, encierra tras de sí una gran ironía. Alta y fuerte como el anterior personaje, el autor va dando retazos de su personalidad, que no se revelará plenamente hasta el segundo acto. En la primera parte del primer acto su comportamiento es humilde y sumiso ante la Superiora y sus intervenciones no van acompañadas de acotaciones. Posteriormente su ambición y maldad sibilina comienzan a aparecer y sus intervenciones muestran su verdadera personalidad acompañadas ya de acotaciones: ~~airada~~ "airada"; ~~hipócrita~~ "hipócrita"; ~~falsa dulzura~~ "falsa dulzura", etc. En muchas ocasiones, el autor nos muestra a este personaje meditando sus respuestas y absorto en sus propios pensamientos (~~pensativa~~ "pensativa", ~~abstraída~~ "abstraída"; ~~sumida en su pensamiento~~ "sumida en su pensamiento", etc.), demostrando así su superioridad, también espiritual, ante el resto. Se muestra muy segura en sus actos y decisiones y su fe parece inquebrantable.

Los otros personajes ven en ella a la auténtica líder de aquel convento y siempre que se presenta la ocasión, no dudan en halagarla a ella y despreciar a la Superiora.

–Sabes hablar bien. Tú serás algo algún día... y quién sabe”⁴²⁷ llegará a decir Sacramento en clara referencia a poder ocupar el puesto de Superiora.

Este personaje es desde mi punto de vista el más logrado por el autor. Ambiciosa, saca lo peor de sí misma, que bajo el hábito de monja se vuelve más insidioso y descarnado. Constituye el referente para el resto de personajes que se dejan llevar por sus “inocentes” mentiras. Su propósito es evidente, provocar la revuelta de las presas para desautorizar a la Superiora y ocupar su puesto. Enrique Sordo la definirá como “mística satánica, casi dostoiewskiana”⁴²⁸.

2.3.3. Lenguaje.

a. *En las acotaciones escénicas*

Las acotaciones se caracterizan por un uso preciso del lenguaje. Se trata de meras aclaraciones prácticas para la representación del drama:

*Una sala de paredes blancas y desnudas con dos ventanas alargadas, con rejas, por las que se ve un cielo gris y un campo seco. A la derecha una puerta ojival que conduce a un patio. A la izquierda otra puerta de las mismas características, que conduce a una capilla, por lo que a su través, de vez en cuando, se oye la música de un órgano. Dos bancos largos junto a la pared y dos mesas largas también. Entre las dos ventanas un Cristo grande.*⁴²⁹

b. *De los personajes*

⁴²⁷ Ídem., p. 9.

⁴²⁸ Enrique Sordo, “El teatro de Rodríguez Méndez, un autor nuevo importante”, *Primer Acto*, 22, 1961, p. 55.

⁴²⁹ José María Rodríguez Méndez, *El milagro del pan y de los peces*, p. 1.

Los personajes utilizan un registro lingüístico adecuado a su condición de religiosas y al periodo histórico en el que transcurre la acción, que coincidiría con el momento de creación de la obra (mediados de los años cincuenta del pasado siglo). En determinadas escenas el lenguaje se tiñe de furibunda poesía:

NOVICIA: Jesús mío que hiciste el milagro del Pan y de los Peces, haz que en esta casa todos queden hartos. No dejes, Jesús del Pan, que le hambre destruya las almas, que agujeree los pechos por donde entra la mala víbora. Jesús del Pan y del vino, moja las lenguas secas para que sean suaves, para que no sientan la aspereza de las cosas terribles. Y a mí, Jesús del Milagro, déjame ciega, sorda y muda, para poder llegar hasta Ti.⁴³⁰

Mas, por lo general es un lenguaje muy realista, con una mezcla de sencillez y dureza que confiere a la obra sus particulares características contradictorias:

SUPERIORA.- ¿qué dicen?

DULCE NOMBRE.- Que el jardinero ha cazado las ratas del jardín...

SUPERIORA.- ¡Son malas! ¡Son víboras! No sé para qué están las cárceles. Habría que... ¡Jesús mío qué pensamiento! Pero también esto. Caer en la maledicencia. Sucias, ennegrecidas por el humo de la bestia.⁴³¹

Se trata por tanto de un lenguaje perfectamente comprensible por los espectadores. Si bien, antes del estreno el autor advierte:

Cuando en diciembre pasado el T.E.U. de Barcelona presentó mi drama *Vagones de madera* quedé muy sorprendido ante la reacción de quien, sin entrar en análisis de la obra, se rasgó

⁴³⁰ Ídem., p. 8.

⁴³¹ Ídem., p. 2.

las vestiduras ante la crudeza del lenguaje de aquellos personajes. Como quiera que ahora el lenguaje crudo perdura, y aun, en cierto modo, se intensifica, me parece conveniente aclarar posibles y futuros malentendidos.⁴³²

2.3.4. *Espacio*

a. *Espacio real*

El espacio real que nos presenta José María Rodríguez Méndez en esta obra resulta doble si tenemos en cuenta que no sólo lo que vemos en el escenario es considerado como lugar donde transcurre la acción, pues si bien los personajes aparecen siempre en la misma sala del convento, también se hacen continuas referencias a las dependencias contiguas donde se encuentran encarceladas las presas.

Dividido, pues, en dos partes el lugar de la representación, podríamos llegar incluso más lejos al interpretar ambos espacios. Se trata de dos espacios análogos, cerrados y opresivos para los personajes, convertidos metafóricamente en uno solo al que podríamos denominar convento-cárcel. Por un lado, la sala del convento donde se desarrolla íntegramente acción que los espectadores pueden ver, constituye un espacio cerrado con dos ventanas, símbolo de libertad, por donde apenas entra luz. Todo es oscuro y gris, como el futuro de esas monjas que se ven abocadas a un trágico final. Del mismo modo, el espacio ocupado por las reclusas resulta aun menos esperanzador: por referencias sabemos que se trata de celdas “mugrientas” y pasillos del convento donde las reclusas malviven hacinadas con un grifo y un retrete para todas y sin ni siquiera comida.

⁴³² José María Rodríguez Méndez, —Atocrítica de *El milagro del pan y de los peces*”, *El Noticiero Universal*, 23-5-1960, p. 20.

Por lo tanto, podemos decir que el espacio real en el que se representa la acción dramática, muestra una situación cerrada y agonística, de la que salvo un “milagro”, los personajes no van a poder salir. Monjas y reclusas se hallarían en una misma realidad dentro del convento-cárcel.

b. Espacio hipotético

El milagro del pan y de los peces nos remite a un espacio mayor que el espacio real que los espectadores pueden ver. En concreto nos debemos situar en un periodo contemporánea al propio autor y que hemos denominado *Adaptación* (Cf. en esta Tesis el apartado dedicado a este periodo histórico dentro del punto II.2.1.1).

Una vez finalizada la Guerra Civil, e incluso durante la propia contienda, —yo sabía que había habido cárceles en viejos conventos, en algunos casos las habían obligado y en otros daban dinero a las órdenes por tener reclusas allí. Ese dinero les hacía mucha falta. Y los problemas que esto traía”⁴³³.

El conocimiento de la realidad histórico-social de esta época nos permite establecer unas interesantes relaciones entre la situación de España y la situación del convento donde transcurre la acción: el hambre que azota España en la posguerra; el aislamiento del país; la falta de libertad y la falta de escrúpulos para llegar a ocupar cargos importantes dentro del régimen de Franco podrían ser elementos aplicables a la situación que se vive en el espacio real donde transcurre la acción.

Del tal forma que el espacio real del convento-cárcel sería equiparable al espacio hipotético de la España en el periodo de *Adaptación*.

c. Espacio imaginario

⁴³³ Entrevista concedida por José María Rodríguez Méndez al presente investigador el 7-3-2008.

En esta primera obra, Rodríguez Méndez crea una estrategia escénica que persigue la correcta comunicación con el espectador. Por ello, plantea una escenografía naturalista dentro de un espacio real único e identificable sin ninguna complicación para el público. En la primera acotación del texto, el autor detalla los elementos escenográficos necesarios para el montaje, que de acuerdo con las características propias del drama, son más bien escasos y permanecen invariables en los tres actos.

2.3.5. *Tiempo*

a. *Tiempo real*

La duración del espectáculo es de cincuenta minutos. Hay que tener presente que se trata de la primera obra de este autor, por lo que tal vez no manejaba a la perfección la duración en escena de los textos dramáticos. O quizá, consciente de ello quiso hacer una obra corta.

b. *Tiempo hipotético*

El concepto temporal vigente en la época en la que el autor concibe el drama se corresponde plenamente con el de los propios personajes. Por tanto, como venimos insistiendo, la identificación espectador (realidad)-drama (ficción) es absoluta.

La ubicación temporal en este periodo (mediados del siglo XX) tiene en el pasado reciente un referente fundamental para todos los españoles: la Guerra Civil y el inicio de un sistema político totalitario⁴³⁴. El presente es confuso y exige luchar día a día para sobrevivir, y en el incierto futuro ni siquiera se piensa más allá de lo que es necesario para los quehaceres cotidianos.

⁴³⁴ En la obra, Dulce Nombre señala para referirse al pasado: —Ya sabes lo que pasó aquí cuando la guerra con las monjas que nos precedieron...” (9)

c. *Tiempo imaginario*

La obra sigue una estricta linealidad temporal con breves referencias al pasado. Comienza un día de otoño por la mañana (momento primero); continúa por la tarde (momento segundo) y concluye a las doce y veinte de la noche del día siguiente (momento tercero). De acuerdo con su estrategia, el autor respeta la unidad tradicional del tiempo (al igual que las otras dos unidades teatrales de lugar y acción) sin introducir elementos renovadores.

2.3.6. *Movimiento y progresión dramáticos.*

a. *En los personajes*

La superiora. Desde el comienzo de la obra aparece como un personaje angustiado, consciente de la enorme responsabilidad que tiene ante los hechos que están ocurriendo en el convento. Su forma de ser, temperamental al tiempo que bondadosa, le acompañará en todo momento. Como Superiora, sabe de las envidias que sus propias compañeras le tienen y pese a ello, aun arriesgado su puesto, toma una atrevida decisión por el bien de todas. Decisión que humildemente comenta al Consejo, el cual la traiciona. Dará su vida por salvar a la Madre Sacramento, aunque en realidad no sabemos cuál será el desenlace de su heroica actuación.

Dulce Nombre resulta ser el personaje más variable de la obra y el que experimenta una progresión dramática más oscilante. Si en la primera escena aparece como una inocente monja que trata de ayudar y aconsejar a la Superiora, en las siguientes escenas comienza a mostrar su mezquina forma de ser y pensar. Persigue un único objetivo, derrocar a la Superiora, y para ello se reúne en secreto con otras monjas como María o Sacramento a las que infunde su desprecio por la Superiora. Será la

impulsora de una terrible felonía, si bien, el autor deja en le aire si con ello logrará su pretendido objetivo. Aunque sus últimas palabras son muy esperanzadoras para ella: “Dios ha hecho el milagro. Y Dios hará que el Espíritu santo vuelva a reinar en esta casa... Dios” (22).

b. En la acción dramática

La unidad de acción, espacio y tiempo que se nos presenta en esta obra aparece ligada a una estética dramática de división en actos, aunque no así en escenas. La progresión dramática es bastante clara si nos atenemos a los tres momentos o actos coincidentes respectivamente con el planteamiento del conflicto y presentación de personajes; desarrollo de ese conflicto en el segundo acto y desenlace final no esperado por el público (acto tercero).

Por otro lado, con la presentación de la acción dramática de esta forma clásica, unido al hecho de tratarse de una pieza corta, el autor ha pretendido mantener la atención del público hasta el final.

c. En la anécdota narrativa

Las monjas conducen durante toda esta obra la anécdota narrativa. Si bien, nos hallamos ante una obra basada en la dialéctica y no en la acción. El desarrollo de la anécdota narrativa se va clarificando por los diálogos entre las religiosas, ya que los hechos que ocurren con las reclusas no aparecen explícitamente en escena. No debemos olvidar que del conflicto principal, el de la carencia de suministros en el convento y la reacción de las reclusas, se deriva otro conflicto interno más complejo como es el deseo de Dulce Nombre de deponer a la Superiora para ocupar su puesto. Al final de la obra, el autor decide no hacer evidente el desenlace de ninguno de los

dos conflictos, dejando en el aire lo que ocurrirá tanto con las reclusas como con las monjas.

3. GÉNESIS DE LA OBRA TEATRAL

3.1. Motivos.

Nos corresponde en este apartado determinar los motivos que impulsan a José María Rodríguez Méndez a producir *El milagro del pan y de los peces*. Para ello, y para no repetimos en los mismo, es imprescindible remontarnos al apartado II.2.1 de esta misma Tesis, en relación a la influencias de las mediaciones histórica y psicosocial sobre el dramaturgo en el momento en que éste inicia su producción teatral en los años cincuenta, es decir, en el periodo histórico denominado *Adaptación*. Del mismo modo, es esencial conocer la experiencia vital del autor en 1953, expuesta ya en el apartado I.4.

En aquel momento, el novel dramaturgo decide generar una obra dramática como reacción a una serie de motivos nacidos de la tensión existente entre él, un joven apasionado por la literatura, recientemente licenciado en Derecho, con muchas dudas espirituales y que ha viajado a varios países extranjeros. A esto se une un Entorno convulso que le niega cualquier acto de libertad individual, que le exige entrar en el sistema a través de oposiciones si no quiere verse marginado y que le obliga a desarrollar unas creencias católicas.

Todo ello, es resumido de manera magistral por el autor en la siguiente cita:

Yo era joven, tenía los recuerdos de las hambres que habíamos pasado en la guerra y la posguerra además de la opresión y todo eso y por esa época tuve un raptó místico, yo que ya me había separado de la idea de Dios, era ateo casi y muy comunista y de pronto me di cuenta que había algo más importante que el pan y era lo otro.⁴³⁵

3.2. Estrategias

Ante la situación expuesta anteriormente, Rodríguez Méndez genera una respuesta de acuerdo a su *conciencia individual*⁴³⁶. Para ello, elegirá un modo de expresión creativa que responda a sus propios gustos e intereses. O lo que es lo mismo, creará una obra realista donde la comunión con el público sea fluida, los personajes sean perfectamente identificables, la acción trascurra en un espacio y un tiempo cercano al espectador, la decoración sea convencional, se respete la regla de las tres unidades y se cree un conflicto extrapolable al mundo real.

En el fondo, será la situación de ese mundo real lo que trate de denunciar Rodríguez Méndez —de manera indirecta, claro está— ante los ojos de los espectadores. Por tanto, la historia de la España franquista es enjuiciada por el autor a través de esta obra, lo que nos lleva a calificarla de acuerdo con la denominación del propio autor como *teatro historicista*. Para explicar esto, fijémonos en la siguiente cita y en los clarificadores ejemplos que aparecen, antecedentes, algunos, de la presente obra como anteriormente indicamos:

⁴³⁵ Entrevista concedida por José María Rodríguez Méndez al presente investigador el 2-5-2007

⁴³⁶ Recordemos que con esta expresión nos estamos refiriendo a ~~la~~ concreción, en la mente del autor, de los valores y la visión del grupo con que se identifica y desde cuya mentalidad construye su obra”, (Ángel Berenguer, “Motivos y estrategias: introducción a una teoría de los lenguajes artísticos contemporáneos”, *Op.cit.*, p.17)

Pensemos en obras como *Port Royal* del francés Montherland o *El Rehén* de Paul Claudel, en los *Diálogos de Carmelitas* de Bernanos y en los más modernos dramas ideológicos de Bertolt Brecht. Y tengamos en cuenta los dramas de nuestro Buero Vallejo, por ejemplo. En todo ello, la Historia se utiliza como un simple instrumento para establecer una tesis y replantear en cierto modo la Historia.⁴³⁷

En definitiva, el autor recurrirá al paradigma estético del Realismo para dar una respuesta artística adecuada a sus propósitos y compromisos con la realidad contemporánea. Este lenguaje artístico y su patente acentuación naturalista será el elegido durante esta primera etapa de creación (sus características principales han sido ya expuestas en el punto II.4.)

La influencia del Naturalismo se ve reflejada en *El milagro del pan y de los peces* en los siguientes aspectos:

— Espacio escénico claramente situado con acotaciones muy evidentes al respecto:

*Una sala de paredes blancas y desnudas con dos ventanas alargadas, con rejas, por las que se ve un cielo gris y un campo seco. A la derecha una puerta ojival que conduce a un patio. A la izquierda otra puerta de las mismas características, que conduce a una capilla, por lo que a su través, de vez en cuando, se oye la música de un órgano. Dos bancos largos junto a la pared y dos mesas largas también. Entre las dos ventanas un Cristo grande.*⁴³⁸

— El espacio escénico determina el comportamiento de los personajes

⁴³⁷ José María Rodríguez Méndez, «Mi teatro historicista (la interpretación histórica en el teatro)», *Op. cit.*, p. 40.

⁴³⁸ *Ídem.*, p. 1.

En esta obra, el entorno que rodea a los personajes (el espacio escénico de la sala del convento) determina los movimientos de estos. La situación decadente que padece dicho convento, olvidado tras un fuerte temporal por las administraciones competentes, determina que los personajes tengan que tomar importantes decisiones en relación a estas circunstancias.

— El carácter didáctico de la obra.

Para este apartado, permítaseme reproducir las palabras de Ángel Berenguer en el estudio introductorio de *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga*. Se trata de una reflexión válida para una gran cantidad de piezas mendecianas:

La relación interna entre naturalismo y "teatro social" se estructura aquí: el teatro debe enseñar, no sólo con informaciones anecdóticas sino también con estrategias emocionales que, en José María Rodríguez Méndez, implican un sistema de valores fundamentalmente humanos. Sus personajes y las circunstancias en que evolucionan proponen ante todo una textualidad vital, en la que acciones y emociones se constituyen en una estrategia escénica perfectamente eficaz a la hora de transmitir los objetivos del autor.⁴³⁹

— La óptica crítica del entorno que surge del drama naturalista acoge la idea del conflicto existente entre el dramaturgo y el espacio social que le sirve de marco, entre el ideal de sus personajes y el universo degradado en el que evolucionan.

Como se ha resaltado anteriormente, esta obra sería una transposición escénica de la situación de España en esos momentos. Una situación ante la cual se rebela Rodríguez Méndez que trata de recrear ese universo de opresión, tragedia y desamparo que sufren los individuos.

⁴³⁹ Ángel Berenguer, "Introducción" a *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga*, *Op. cit.*, p. 23.

— Vemos a los personajes evolucionar a lo largo de la obra tanto por sus actitudes, como por sus emociones.

En el transcurso de la pieza, los personajes van clarificando su forma de ser y los objetivos que persiguen, aunque no lo hagan de forma explícita. El mejor ejemplo de esto lo constituye el personaje de Dulce Nombre.

— Los personajes de la obra serán representados como seres humanos completos

A este respecto debemos decir que al tratarse de la primera pieza dramática del autor, los personajes no han alcanzado el alto grado de construcción que él hubiera deseado. Un rasgo destacado en dramaturgia del autor que aquí aún no aparece, es la identificación plena entre los personajes y su registro lingüístico.

Pese a todo, los personajes son esenciales en esta obra. Como nos dice el autor, ellos crean su propia historia que incluso se le escapa de las manos al propio creador llegando a originar malentendidos:

El milagro del pan y de los peces no es un drama religioso. Es un drama de mujeres. Mujeres que además son religiosas. Si este drama de mujeres desemboca en una angustia religiosa no es por voluntad plena del autor, sino porque cuando ciertas circunstancias llegan a un punto muy crucial, todo termina en ese océano inmenso de la fe y de la duda. Suplico, por tanto, se tenga en cuenta siempre que el autor apunta al drama humano por encima de todo y que, si el drama humano se produce en mujeres que visten hábitos, adquiere entonces una mayor dimensión. Y es al considerar esta dimensión de la mujer profesa en religión lo que ha hecho al autor —que siente profundo respeto hacia la profesión religiosa— aguzar sus aristas para que no desfallezcan ni un solo segundo.⁴⁴⁰

⁴⁴⁰ José María Rodríguez Méndez, —Atocrítica de *El milagro del pan y de los peces*”, *Op. cit.*

III.3.1.2. Vagones de madera

1. DATOS

1.1. *Título:* Vagones de madera⁴⁴¹

1.2. *Fecha de creación:* 1958

1.3. *Fecha de publicación:* 1963

1.4. *Fecha del estreno:* 21/12/1959⁴⁴²

1.5. *Lugar del estreno:* Teatro Candilejas. Barcelona

1.6. *Compañía:* Teatro Español Universitario de Barcelona

1.7. *Reparto:*

Roberto Martín..... *Valencia*

Pablo Zabalbeascoa..... *Estrella*

Francisco Jover..... *Torero*

Jesús Colomer..... *Luis Triana*

Julián Mateos..... *Navaja*

Francisco Sapena..... *Ferminillo*

Juan Ollé..... *Alvar González*

Enrique Arredondo..... *Pablo Díaz*

Pedro Murillo..... *Un Mozo*

Juan Segura Palomares..... *El Cabo*

José Luis G. Samaniego..... *El Sargento*

⁴⁴¹ La edición utilizada para este estudio es: José María Rodríguez Méndez, *Vagones de madera, Primer Acto*, 45, 1963, pp.38-55

⁴⁴² Curiosamente, este mismo día se produce la simbólica visita a España del presidente de EEUU, Dwight Eisenhower.

N.N..... *Un Soldado*

José María Loperena Dirección

Florencio Clavé y Jordi Teixidor Escenografía

1.8. *Duración en cartel*: 1 día, en sesión doble a las 6,30 y 22,30. En el día de descanso de la compañía titular que en aquellos momentos representaba *El tren de Liverpool* de Bertrán Montserrat.

1.9. *Crítica*:

Las críticas fueron muy discordantes entre sí, y por ello, encontramos comentarios de Luis Marsillach en *Solidaridad Nacional* o Martínez Tomás desde *La Vanguardia Española* que califican la obra como “fantoche, grito anarquista”, o que “parecía que los soldados que iban a la guerra de África lo hacían como si fueran a una fiesta”. Por el contrario, se publican valoraciones muy positivas como la Cantieri Mora o Julio Manegat. Como ejemplo de esta diferencia de criterio entre los profesionales de la crítica observamos que en sus trabajos todos analizan las palabras del autor en su autocrítica: “He querido escribir una comedia dramática realista y popular”⁴⁴³. Para el crítico de *La Vanguardia Española* la obra es una pieza popular pero “en cuanto a lo de *realista* hemos de confesar que estamos en absoluto disconformes. Una obra no es realista porque se emplee el desgarrado lenguaje popular ni porque se aluda a situaciones que ocurrieron en efecto en la vida real. Para ser realista hay que hablar

⁴⁴³ José María Rodríguez Méndez, “Autocrítica de *Vagones de madera*”, *El Noticiero Universal*, 18-12-1959, p.19.

de una realidad real, valga el pleonasma, pero no de una realidad pasada y no vivida, vagamente presentida, pero intuida equívocamente”⁴⁴⁴.

En cambio, para Giovanni Cantieri Mora —sí es cierto que el autor ha escrito una comedia dramática y realista. Realismo dado a través de un diálogo directo, en el que sólo nos sobran una par de frases librescas que desentonan dentro del conjunto”⁴⁴⁵ y para Julio Manegat —la obra se mantiene en un tono realista —el mejor tono de nuestro teatro— para centrarnos en una anécdota, que si bien se sitúa allá por el año veinte, bien puede aplicarse a cualquier tiempo”⁴⁴⁶.

En un aspecto sí coincidieron las críticas, en señalar que se trataba del primer estreno de un dramaturgo que dominaba muy bien la técnica teatral y tenía un futuro muy prometedor:

Con esta obra ofrecía el autor sus primicias como dramaturgo de talento, de sinceridad absoluta, de verdadera emoción humana, teatral y literaria [...] con mejor pie no pudo Rodríguez Méndez haber hecho su primera salida a la escena teatral.⁴⁴⁷

Hay que considerar en ella la buena intención y el amor al teatro con que el señor Rodríguez Méndez la ha concebido.⁴⁴⁸

⁴⁴⁴ Antonio Martínez Tomás, —Estreno en representación especial del T.E.U. de *Vagones de madera*”, *La Vanguardia Española*, 22-12-1959, p.31,

⁴⁴⁵ Giovanni Cantieri Mora, —*Vagones de madera* de José María Rodríguez Méndez”, *Primer Acto*, 11, 1959, p. 60

⁴⁴⁶ Julio Manegat, —Bienvenida a José María Rodríguez Méndez en el teatro. *Vagones de madera*, una obra que descubre a un autor”, *La Estafeta Literaria*, 187, 1960, p.19.

⁴⁴⁷ Ídem.

⁴⁴⁸ Antonio Martínez Tomás, —Estreno en representación especial del T.E.U. de *Vagones de madera*”, *Op. cit.*

En cualquier caso, tendremos que guiarnos por las palabras de Gonzalo Jiménez que señala que:

La crítica cumple su función precisamente, no después del estreno, y mucho menos en sesiones únicas como era el caso, sino después, mucho después, en los artículos de revistas especializadas, y ahí sí se vio que la obra había interesado, por lo menos a la minoría consciente.⁴⁴⁹

1.10. Otras producciones:

Destaca estreno de la obra en Madrid. La Farándula, un colectivo teatral no profesional, realiza el montaje de *Vagones de Madera* en el Teatro Montepío el día 14 de noviembre de 1968 en sesión doble a las 7 y a las 11 de la noche, con el siguiente reparto:

José Pastor.....	<i>Valencia</i>
Andy Camacho.....	<i>Estrella</i>
Manuel Alcaraz.....	<i>Torero</i>
Joaquín de la Calle.....	<i>Luis Triana</i>
Francisco Carrafa.....	<i>Navaja</i>
Francisco Moreno.....	<i>Ferminillo</i>
Gregorio Domínguez Ross.....	<i>Alvar González</i>
Alfonso Ibáñez.....	<i>Pablo Díaz</i>
Severiano Asenjo.....	<i>Cabo</i>
Agustín Pintado.....	<i>Soldado</i>

⁴⁴⁹ Gonzalo Jiménez Sánchez, *El problema de España: Rodríguez Méndez...*, *Op. cit.*, p. 35.

Luis Areta.....	Apuntador
José Valdés.....	Regidor
Mateos.....	Atrezzo
Cornejo.....	Vestuario
Mingo.....	Peluquería
Ricardo Duque.....	Escenografía
Gregorio Domínguez Ross.....	Ayudante de dirección
José María Burriel.....	Dirección

En el programa de mano de ese espectáculo, el autor señala que «esta comedia se representó en algún país europeo, [y] que se ha leído en alguna Universidad norteamericana». Aunque lo cierto es que no hemos podido encontrar datos ni testimonios que confirmen estos hechos.

La presentación de la pieza en Madrid, nueve años después de su estreno en Barcelona, fue valorada muy negativamente por el crítico Alfredo Marqueríe:

Estos *Vagones* como pieza primera y primeriza rechinan un poco [...] Lo más débil de la pieza, mejor intencionada en cuanto a su concepto dramático que en su exposición y desarrollo, es justamente el juego del diálogo. Lo que dicen los personajes carece en absoluto de interés. El repertorio de ideas o sentimientos, la movilización de los impulsos son francamente pobres. Nada o casi nada está explicado o justificado. Rodríguez Méndez ha soñado evidentemente con poner en pie criaturas sencillas y humildes, pero cargadas de simpatía humana. Y eso en ningún momento lo ha conseguido.⁴⁵⁰

⁴⁵⁰ Alfredo Marqueríe, «*Vagones de madera*. Por la farándula», *Pueblo*, 15-11-1968, p. 16.

Curiosamente, la obra autorizada para su representación en Barcelona en 1959, fue prohibida en San Sebastián en 1960 (Teatro Ensayo Club Vasco de Camping) y en Madrid en 1964 (Teatro de Cámara Pigmalión). La autorización definitiva llegaría en febrero de 1964, con la condición de ser para “mayores de 18 años” con supresión de seis páginas, sin posibilidad de radiación y a reserva del visado general. Esta extraña situación lleva a Marcelo Arroitia-Jáuregui Alonso, uno de los censores que emite su informe en 1964, a reflexionar en voz alta sobre ello:

Sobre esta obra me parece que ha reinado un curiosa imprecisión (y, en general, sobre la obra dramática de este autor): *Vagones de madera* (igual que *El círculo de tiza de Cartagena*) se ha representado en Barcelona y, sin embargo, su representación en Madrid ha sido siempre prohibida (Ministerio de Información y Turismo 1960).⁴⁵¹

2. ANÁLISIS INTERNO

2.1. Resumen.

La obra se inicia en el único espacio escénico en el que discurrirá toda la acción dramática, un vagón de madera. En su interior, ocho jóvenes soldados españoles que son conducidos a la guerra de África comienzan a conocerse (por las referencias del diálogo, sabemos que llevan ya un día y medio de viaje y por ello su relación es fluida). Sus nombres son: Valencia, Estrella, Torero, Luis Triana, Navaja, Ferminillo, Alvar González y Pablo Díaz. Los personajes van revelando su identidad y forma de

⁴⁵¹ Reproducido por Berta Muñoz Cáliz, *Expedientes de la censura teatral franquista*, vol. I, *Op. cit.* p. 368.

ser a lo largo de este primer acto titulado por el autor “Los valientes”. El tren circula en esos momentos por La Mancha, “acabamos de pasar por un pueblo que le dicen Manzanares” (40). La tensión entre ellos comienzan a ser palpable, llegando a pelearse Navaja y Valencia, momento en el cual en el vagón irrumpen un Sargento y un Cabo para pasar lista. El sargento finge no darse cuenta de que Ferminillo ha escondido bajo su alpargata la navaja que en el siguiente acto desencadenará la tragedia. Tras hacer un alto en el camino, los soldados bajan a comprar vino y alimentos y el acto termina con los protagonistas muy alegres y olvidando por un momento la injusta situación que padecen.

En el segundo acto, “Los inteligentes”, está amaneciendo y ya se “huele el aire del mar”. Los personajes, de cuales vamos conociendo cada vez más datos, reflexionan sobre su propia situación dentro de ese vagón y sobre la situación de España, con abundantes alusiones a rey Alfonso XIII y al General Primo de Rivera. Los personajes aluden en varias ocasiones a la metáfora lorquiana que aparece al inicio de la obra: “aquí pasó lo de siempre: / han muerto cuatro romanos / y cinco cartagineses”⁴⁵² como expresión de la relación injusta entre los gobernantes de la restauración y el pueblo español que es abocado a una lucha fratricida donde muchos morirán como si fueran cartagineses⁴⁵³. El clímax dramático se produce al final del

⁴⁵² Versos de Federico García Lorca extraídos del poema “Reyerta” del *Romancero Gitano*, Buenos Aires, Losada, 1943, p. 21.

⁴⁵³ Existen además en el poema lorquiano diversos elementos simbólicos que aparecen reflejados en *Vagones de madera*: En primer lugar el propio título del romance, *Reyerta*, tiene un claro eco en lo que ocurre en el interior del vagón, donde los hombres riñen y sacan a luz sus instintos más primitivos dando origen a la muerte de un soldado. Por otro lado, cuatro elementos poéticos —“una dura luz de naipes”; “el toro de la reyerta”; “ángeles con grandes alas / de navajas de Albacete” y “El juez con guardia civil / por los olivares viene” tienen también su manifestación en el drama: el juego de naipes anima a los soldados al comienzo de la obra, Valencia trata de que el farol luzca para puedan tener luz para jugar y divertirse, aunque saben que no importa el resultado: “¿crees que podemos ganar ni tú, no yo, ni nadie? Perder. Sólo perder.” (p. 39); la metáfora del toro es también aludida para señalar la

acto, cuando Alvar ya cansado de las reiteradas peticiones de Navaja de que le devuelva su cuchillo albaceteño, arremete contra él, causando heridas a Torero que se interpone en la disputa y ocasionando el apuñalamiento y la muerte de Valencia —un nuevo cartaginés— que también trataba de evitar la tragedia.

En el tercer y último acto, “Los trágicos”, únicamente aparecen en escena cuatro soldados: Pablo, Luis, Estrella y Ferminillo (Valencia ha muerto, Torero está herido y Alvar y el Navaja están detenidos y su trágico futuro les llevará a primera línea en el frente o a morir fusilados), que son vigilados por el Cabo, quien representa el poder militar dentro del vagón. Los cuatro jóvenes, sobre todo Pablo, no dejan de pensar en Valencia y elogiar la actitud humanística de éste y su ejemplo de unión y amistad, algo que irrita sobremanera al cambiante cabo que por momentos pasa de tener una actitud fría y autoritaria a tratar de buscar la camaradería entre los soldados.

El final de obra está cercano como parecen indicar las numerosas referencias al mar y por fin los soldados llagan a su destino y las puertas del vagón se abren para mostrar la belleza e inmensidad del mar a esos jóvenes que lo contemplan por primera vez. Un mar que supone muchas cosas para ellos: la belleza, la esperanza, la

situación en la que se encuentra los soldados, conducidos sin remisión a la muerte: —¿Qué importa que vayamos al matadero? ¿Qué importa que no encajonem como toros de brega?” (p. 44). Una muerte anunciada explícitamente en el poema, que se produce incluso en el propio vagón debido a una reyerta: la navaja albaceteña es el instrumento que desencadena la tragedia y con el que Alvar asesina al Valencia (*Grito ahogado de Valencia. La navaja de Alvar se ha clavado en su costado. Se lleva las manos a la herida*) (p. 50); por último, la poética llegada del juez con la guardia civil y su sentencia (—¿Qué pasó lo de siempre...?”), guarda relación con entrada del cabo (otra autoridad) en escena, que trata de mostrar a los soldados que allí no ha pasado nada, o que ha pasado lo de siempre, en cualquier caso da lo mismo porque la muerte les va a llegar a todos más tarde o más temprano: —Bés vaya un funeral que estáis organizando por nada ¿Eso qué es? Una riña más, ¿qué? Cuando seáis veteranos como yo, ya os acostumbraréis, y os enfriaréis también. Yo he visto morir a muchos compañeros. Al principio, sí, me impresionaba. Ahora, lo siento..., y a otra cosa...” (p. 51).

liberación, la salida de un reducido espacio opresor, pero que también –es el morir” como escribiera allá por 1476 Jorge Manrique⁴⁵⁴.

2.2. Antecedentes.

La obra tiene un antecedente literario evidente: El –Episodio Nacional” de Benito Pérez Galdós, *Aita Tettauén* (cuarta serie, 1904-1905) que refleja de forma análoga el traslado en tren de unos soldados españoles que se disponen a la conquista de la ciudad de Tetuán en 1860, primera etapa de una larga guerra colonial que continuará aún en 1921 (momento en el que Rodríguez Méndez sitúa la acción dramática de su pieza). Por tanto, Galdós y Rodríguez Méndez —que calificó su propio teatro como –una serie de episodios sociales españoles”⁴⁵⁵, por analogía con la denominación galdosiana— se unen para ofrecernos dos caras de una misma moneda: el inicio triunfante de la ocupación colonial en 1680 y el trágico final de esa acción militar en 1921. En el medio, una situación que parece no cambiar y no entiende de victorias ni derrotas, el traslado desde España en viejos vagones de madera de los soldados que son transportados como ovejas hacia el matadero de la guerra.

Testimonio directo del desastre de Annual fueron algunos novelistas que participaron militarmente en este trágico episodio y que han dejado para la literatura los siguientes textos que el propio Rodríguez Méndez pudo leer: Arturo Barea, *La ruta* (1943); José Díaz Fernández, *El blocao* (1928) y Ramón J. Sender, *Imán* (1930).

⁴⁵⁴ Obviamente, estamos haciendo referencia a la –Copla III” de su obra maestra, *Coplas por la muerte de su padre*:

Nuestras vidas son los ríos / que va a dar en la mar, / qu’ es el morir; / allí van los señoríos / derechos a se acabar / e consumir; / allí los ríos caudales, / allí los otros meridianos / e más chicos, / allegados, son iguales / los que viven por sus manos / e los ricos.

⁴⁵⁵ José María Rodríguez Méndez, –Conmigo mismo”, *Op. cit.*, p. 15.

En el plano puramente teatral, ha sido muy comentada la influencia de *Escuadra hacia la muerte* (estrenada en 1953) de Alfonso Sastre, aspecto negado en repetidas ocasiones por el propio Rodríguez Méndez: «No hay influencia alguna de *Escuadra hacia la muerte*. Es otra cosa. No se parecen ambas ni por el forro»⁴⁵⁶. En cualquier caso, pese a existir divergencias entre ambas obras como evidencia el hecho de que Sastre sitúe la acción dramática en un espacio hipotético indeterminado (un lejano y frío lugar de Europa durante la tercera guerra mundial)⁴⁵⁷, existe una incuestionable relación por su única situación y por el tratamiento existencialista de unos militares abocados a un trágico desenlace, un destino que avanza por ellos internamente a lo largo de la obra comiéndoles las entrañas.

En este sentido se puede observar la influencia de los filósofos existencialistas franceses —nuevamente la literatura francesa ejerce un notable influjo estético en la génesis de una pieza teatral de Rodríguez Méndez—, Jean Paul Sartre y Albert Camus. En palabras del dramaturgo madrileño:

El teatro de Jean Paul Sastre y el teatro de Albert Camus serán, con el teatro del Renacimiento y con el teatro griego y con la parte más acosada de un teatro español medieval

⁴⁵⁶ José María Rodríguez Méndez en Amando. C. Isasi Angulo, *Diálogos del teatro español de la postguerra*, *Op. cit.*, p. 273

⁴⁵⁷ En opinión de Michael Thompson:

Sastre places his characters in a *situación límite* (extreme situation) in which they are totally isolated, physically and spiritually, surrounded by a world that is oppressive but vague and meaningless. The society from which they have come and the war in which they are engaged are undefined. Their past actions have already made them outcast from society, and the drama centres on the struggle of each man to come to terms with the consequences of what he has done. Rodríguez Méndez's play, however, is firmly rooted in specific geographical and historical reality. The situation as a dramatic microcosm is superficially similar, but here it is the reason for the existence of the situation (the social-historical dimension) that is important. (*Performing Spanishness. History, Cultural Identity and Censorship in the Theatre of José María Rodríguez Méndez*, *Op. cit.*, p. 77)

y renacentista, uno de los más importantes documentos que explican la situación del hombre en un momento dramático de la Historia Universal.⁴⁵⁸

Compartimos con Martín Recuerda la opinión de la existencia de una clara influencia en esta pieza mendeciana de las piezas teatrales de Sartre, *A puerta cerrada* (1944) y *Muertos sin sepultura* (1946), así como de la novela de Camus, *La peste* (1947).

No cabe duda que todas las ideas del vacío, náuseas, aburrimiento, etc., de la existencia humana, que constituyeron un revulsivo entre la gente joven de Europa de los años cuarenta, vendrán a imponerse —como siempre ocurre— años más tarde en nuestra juventud. Rodríguez Méndez, principiante en las lides del teatro, no podía liberarse de estas influencias, a las que asimila —como veremos más adelante— para ser salvadas con un profundo sello hispánico que va a ser constante de su teatro: la lucha de las dos Españas y un sentido trágico de caracteres y lenguaje, e incluso de alusiones a lugares geográficos concretos — característica general de toda nuestra mejor literatura—. ⁴⁵⁹

2.3. Estructura formal:

2.3.1. Descripción.

La obra está dividida en tres actos e internamente estos no aparecen divididos en escenas. Una sencilla estructura tradicional propia de de las primeras piezas del autor, el cual añade a cada acto la peculiaridad de ponerle un título. Estos títulos aluden a las situaciones dramáticas que se desarrollan y a la actitud de los personajes ante esas situaciones: primer acto, “Los valientes”; segundo acto “Los inteligentes”; y tercer acto “Los trágicos”.

⁴⁵⁸ José María Rodríguez Méndez, “El teatro como expresión social y cultural”, *Op. cit.*, pp. 89-90.

⁴⁵⁹ José Martín Recuerda, *La tragedia de España...*, *Op. cit.*, pp. 78.

2.3.2. Personajes.

El primer aspecto que salta a la vista en *Vagones de madera* es la ausencia de personajes femeninos, todo lo contrario de *El milagro del pan y de los peces*, el anterior y primer drama teatral de Rodríguez Méndez. Resulta, por tanto, significativo que haya que esperar hasta su tercera pieza para encontrar personajes femeninos y masculinos juntos en escena. Este hecho hace al autor cuestionarse las escasas posibilidades que tendría la obra de ser estrenada:

La verdad era que tenía pocas esperanzas de poder estrenarla, ya que, entre otros obstáculos, la obra no tenía personajes femeninos, aunque otra obra de Alfonso Sastre, *Escuadra hacia la muerte*, se había estrenado y sucedía lo mismo.⁴⁶⁰

Analizaremos a continuación las características más significativas de los protagonistas de la obra diferenciando tres grupos: los bravucones con Valencia, Alvar González y Navaja; los sumisos, Pablo Díaz, Torero, Ferminillo, Luis Triana, y Estrella; y los superiores, representados por el Sargento y el Cabo. Todos ellos, forman un mosaico de la clase trabajadora española, del pueblo español sacrificado. Hablan, beben, juegan y riñen porque el miedo y la alienación se apoderan de ellos.

Los bravucones, son fácilmente identificables desde el inicio de la obra, tratan de imponerse a todos los demás mediante la fuerza física y dialéctica, y su actitud desafiante ante todo y ante todos desencadenará la tragedia:

⁴⁶⁰ Documento biográfico inédito del autor. Recogido en Gonzalo Jiménez Sánchez, *El problema de España: Rodríguez Méndez...*, Op. cit, p. 72.

Valencia es el personaje que mejor trató de caracterizar el autor. Su nombre en realidad es Antonio Carbonell, pero todos le conocen por su lugar de origen. Si al comienzo de la obra aparece como un barriobajero más, en él se van acentuando rasgos de nobleza. Metafóricamente es el encargado de encender el farol para que los demás puedan jugar a las cartas, beber, bailar, etc. significando con ello que es el único del grupo que tiene luces. Trata de animar a todos y mantener la unión en el seno de vagón. Su repentina y trágica muerte tratando de interponerse en la refriega entre Alvar y el Navaja es un intento de reflejar los valores de bondad y humanidad del personaje, pero resulta un tanto forzada y no muy creíble:

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

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

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

(Alvar tira horrorizado el cuchillo)

PABLO.— *(Sosteniendo a Valencia. Los otros sostienen al Torero. Navaja tiene la cabeza entre las manos y Alvar mira estúpidamente)* ¿Qué tienes?

VALENCIA.— Nada..., nada..., no preocuparse... La mala suerte... Seguid unidos... hasta el final... unidos... No ha pasado nada... No os preocupéis... camaradas... *(Inclina la cabeza y suelta las manos que sujetaban la herida)*⁴⁶¹

⁴⁶¹ José María Rodríguez Méndez, *Vagones de madera*, Op. cit., p. 50

En el tercer acto es recordado con nostalgia por todos y su actitud ante la vida es un ejemplo para ellos. Únicamente la incompreensión del cabo, empaña el recuerdo de este mártir. Aquél llega incluso a acusar de “marica” a Valencia⁴⁶², lo que nos hace intuir que en este personaje pueda estar un antecedente de Flor de Otoño, sin duda, uno de los personajes mejor construido por Rodríguez Méndez, también homosexual incomprendido por la sociedad, bondadoso, solidario con los demás y que recibe un navajazo antes de morir fusilado.

En cualquier caso, la muerte del Valencia no es sino la primera de esos soldados, que más tarde seguramente morirán en tierras africanas. Por lo tanto, lo trágico no es sólo su muerte, sino el destino que espera a esos otros jóvenes.

Alvar González. Al inicio del drama aparece dormido (lo que origina la primera disputa entre Navaja y Valencia) y no despierta hasta que el tren hace su primera parada. Cuando esto ocurre y algunos jóvenes bajan a comprar vino, llega al vagón un mozo paisano de Alvar que nos revela que es natural de Castilla la Vieja y de ahí su carácter austero, reservado y desconfiado (sin que nadie lo sepa se esconde la navaja entre las mantas). En el segundo acto, aparece rezando un Padre Nuestro y manteniendo una interesante conversación con el Navaja. Pero la insistencia de éste, pidiéndole su arma albaceteña provoca que Alvar saque lo peor de sí mismo y se manifieste su condición de ex presidiario, clavando la navaja al Torero y al Valencia, ocasionando la muerte de este último. Por lo que dice el cabo en el tercer acto, el

⁴⁶² CABO.— Valiente tío. Ese lo que era es un débil. Los hombres deben ir siempre a la pelea con gusto. La pelea es cosa de hombres. Ese debía ser un marica...

PABLO.— No hable usted así...

CABO.— Lo digo... era un marica, y, si me apuras, tú otro (p.53)

futuro de este personaje es absolutamente oscuro: o bien le espera el pelotón de fusilamiento o la primera línea en la batalla.

De inmediato relacionamos a este personaje con el extenso poema de Antonio Machado “La tierra de Alvargonzález” aparecido en 1912 en *Campos de Castilla*. Un trágico poema que evidencia el carácter austero, atormentado y envidioso de los castellanos “(Mucha sangre de Caín / tiene la gente labriega, / y en el hogar campesino / armó la envidia pelea”)), tema que tanto cultivaron los autores de la generación del 98 y que entronca con este personaje mendeciano.

Navaja es un personaje que desde el comienzo de la obra trata de imponerse sobre los demás. Parece hastiado de la vida y todo le molesta. En el primer acto está obsesionado por despertar a Alvar. Lleva consigo una navaja, útil que le da nombre —aunque su nombre real es Julio González— y objeto que desencadena la tragedia. Está presente en todas las refriegas que tienen lugar en el vagón. Parece descargar en los otros jóvenes las culpas de su situación y este hecho determina que ninguno de ellos se muestre afable con él, salvo en momentos puntuales el propio Alvar. No muere gracias a la generosa intercesión de Valencia, aunque paradójicamente le aguarda el mismo final que al asesino.

El segundo grupo, los sumisos, lo forman aquellos personajes que tratan de superar de la mejor forma posible el duro trance que les ha tocado pasar. No muestran maldad ni ambición, son pacifistas “mientras no se demuestre lo contrario” y desean estar unidos por lo que les pueda suceder. Todos ellos se muestran como son e irradian una gran nobleza.

Pablo Díaz es un joven madrileño que con su guitarra y sus cantos lleva la alegría y la paz a ese trágico vagón. Nació en la calle Calatrava, una castiza vía madrileña, y como él mismo señala, fue hasta la muerte de su compadre Valencia un golfillo que dedicaba a lo que le salía, “Un chulillo de Madrid” (46) como le refiere el Torero. Canta canciones populares del Madrid de los años veinte y tararea los versos de alguna famosa zarzuela. Inesperadamente, la muerte del Valencia, que fallece en sus brazos, le redime y durante todo el tercer acto no puede dejar de pensar en él, llegando incluso a dar la sensación de que en sus sentimientos hacia él había algo más que amistad y en realidad se había llegado a enamorar.

CABO.— Yo soy muy duro cuando hace falta... (*Pausa. Señala a Pablo*) Pero a este parece que no acabo de gustarle, ¿verdad?

PABLO.— ¿Por qué?... ¿por qué no me va a gustar? Pero después de haberle conocido a él. Era muy distinto... [...]

CABO.— Lo digo... era un marica, y, si me apuras tú otro⁴⁶³

Torero. Personaje cuyo nombre real es Juan Juez y al que todos llaman por el apodo de aquella profesión que le hubiese gustado desempeñar, pero que la guerra ha coartado: “Y si no hubiera sido por esta maldita guerra, en lugar de ir a recibir el estoque puede que lo tuviera en la mano para recibir al toro como un hombre”(43). Es un joven soñador al que las circunstancias han truncado sus ilusiones. En la pelea, tratando de apaciguarla, es herido en el hombro.

⁴⁶³ Ídem., p. 43

Soñando un poco, podemos imaginar que si la herida fue lo suficientemente grave como para no poder luchar en el frente, tendría que permanecer en algún hospital de Algeciras y gracias a ello salvar su vida y vestirse de luces algún día.

Ferminillo, cuyo nombre completo es Fermín Echevarría —desconocemos por qué a partir del final del segundo acto (43) el autor utiliza el nombre de Fermín para referirse él—, Luis Triana y Estrella (Francisco Estrella) son los tres jóvenes más ingenuos del grupo. Tratan de no meterse en líos y no contradecir ni desairar a los bravucones ni a los superiores. Saben que son conducidos al matadero y por eso quieren pasar los últimos momentos de sus vidas con paz y alegría. El primero debe proceder, ateniéndonos a su apellido, del País Vasco; Luis Triana es natural de Sevilla y Estrella es navarro⁴⁶⁴.

Los superiores son los militares de más alta graduación que aparecen en el vagón. Reflejan el trato autoritario de los mandos militares, si bien en algunos momentos tratan de relacionarse y aconsejar a los más jóvenes.

El sargento aparece únicamente en el primer acto para comprobar que todo está bien en ese vagón. De su aspecto físico sólo sabemos que lleva ~~“~~buenos bigotes”. Aparenta no darse cuenta de que Ferminillo esconde la navaja bajo sus pies. ~~“~~Este no darse cuenta nos puede conducir a pensar en dos soluciones: o al sadismo de un hombre que sabe que los soldados van a morir y le importa poco la forma en que

⁴⁶⁴ No se trata de un descuido del autor el hecho de que el propio personaje diga —~~so~~ de la Rioja” (52). En 1921 la división administrativa de España contemplaba la denominación de Logroño (provincia perteneciente a Castilla La Vieja), para denominar lo que a partir de 1978 constituirá la Comunidad Autónoma de La Rioja. Por ello, en aquel momento al igual que sucede en 1958, referirse a la Rioja era hacerlo a la Ribera Navarra, región del sur de Navarra limítrofe con la provincia de Logroño, cuya base económica principal era la agricultura vitícola.

mueran —a tal degradación pueden conducir los horrores de la guerra colonial— o al hecho de tener que fingir por otras razones, tales como la dejarlos hacer para evitarse problemas.⁴⁶⁵

El Cabo tras una fugaz aparición en el primer acto, reaparece en el tercero con el propósito mantener el orden en el vagón. Lleva barba y galones rojos. Muestra una personalidad muy cambiante. Su obsesión por el vino y por matar a los moros nos revela su verdadero sentido existencial. Arenga continuamente a los jóvenes con el fin de que estén preparados para momento de la batalla:

CABO.— Son lo más canalla y criminal que darse puede. Hay que acuchillarlos sin piedad. Muchachos: cuando lleguéis al frente no dejéis escapar ni uno... Pensad que nos están haciendo bajas continuamente y siempre a traición. Cuando estamos más tranquilos, en el campamento, descansando o trabajando, salen de donde menos se espera y pim, pim, pim, nos dejan uno o dos muertos los muy... Y si os hacen prisioneros, ¿qué os voy a contar? Les cortan los párpados a los prisioneros y les dejan al sol. O les cortan algo peor y se lo ponen en la boca... los cerdos malditos...⁴⁶⁶

2.3.3. Lenguaje.

a. *En las acotaciones escénicas*

En *Vagones de madera*, el autor utiliza en las acotaciones un lenguaje muy sencillo ya que se trata de acotaciones muy funcionales con el propósito de facilitar la labor

⁴⁶⁵ José Martín Recuerda, *La tragedia de España...*, *Op. cit.*, p. 86.

⁴⁶⁶ José María Rodríguez Méndez, *Vagones de madera*, *Op. cit.*, p. 52.

del director escénico y los actores. Si bien, existen varias acotaciones donde Rodríguez Méndez comienza a “soltar la pluma” en aras de la poesía:

Por la puerta abierta del vagón se ve un paisaje cadavérico de lomas iluminadas por la luna
(42).

Pablo se vuelve hacia la hermosura del cielo, donde brillan algunas estrellas, y el mar (55).

b. *De los personajes*

En líneas generales, los diálogos carecen de retórica, los personajes muestran un lenguaje cruel, directo y muy violento. Por ello, el autor señala que quedó “muy sorprendido ante la reacción de quien, sin entrar en análisis de la obra, se rasgó las vestiduras ante la crudeza del lenguaje de aquellos personajes”⁴⁶⁷.

Para José Monleón:

Rodríguez Méndez intenta ya aquí un lenguaje popular, directo, cuartelero, liberado de los remilgos de nuestra comedia burguesa. Es un lenguaje violento, pegado al tiempo y al espacio en que se pronuncia, funcional, nunca con pretensiones de bastarse expresivamente a sí mismo.⁴⁶⁸

Por otro lado, aunque los personajes no están caracterizados por su registro lingüístico, hay rasgos en la obra donde el autor muestra su gusto por el habla de

⁴⁶⁷ José María Rodríguez Méndez, “Atocrítica de *El milagro del pan y de los peces*”, *El Noticiero Universal*, 23-5-1960, p. 20.

⁴⁶⁸ José Monleón, “Teatro popular: la respuesta de Rodríguez Méndez” en José María Rodríguez Méndez, *Teatro: La tabernera...*, *Op. cit.*, p.35.

Madrid que reflejó Ramón de Cruz. Hablamos, por ejemplo, de frases cortadas con evidentes elipsis: “~~v~~as a dar tú...” (40); “~~P~~orque no quiero enturbiar esta apacible reunión, si no...” (44); “~~v~~oy a saltar...” (49).

Del mismo modo, también aparecen alusiones a lugares concretos de la Península Ibérica: “~~A~~cabamos de pasar por un pueblo que le dicen Manzanares. Estamos en la Mancha” (40); “~~A~~unque sea una gañan de la Almunia” (41); “~~D~~ebut de la sin par Bella Otero en el Gran kursaal de San Sebastián” (43); “~~A~~sí nos plantamos en Algeciras sin sentirlo” (52). Y numerosos fragmentos de cuplés, zarzuelas y pasodobles de la época: “~~Y~~ ven, y ven y ven y veinte conmigo a la cama... La-lala-lar-larla” (40); “~~U~~na morena y una rubia/hijas del pueblo de Madrid...” (45); “~~V~~alencia, es la tierra de las flores...” (43).

Finalizamos este apartado con las palabras de Martín Recuerda, un testigo directo que sufrió también en primera persona “~~e~~l castigo” por el uso de este arriesgado lenguaje:

España en el lenguaje, en momentos tan difíciles como en aquellos años cincuenta, cuando hablar de España en una obra dramática era un peligrosísimo tabú. Hablar de España así: con el proceso crítico realista que Rodríguez Méndez y algunos compañeros suyos, abrirían sus mutuas condenas como dramaturgos, tan inocentes al fin como los soldados de *Vagones de madera*, inocencia que, en los momentos actuales, está pagando sus injustas culpas.⁴⁶⁹

2.3.4. Espacio.

⁴⁶⁹ José Martín Recuerda, *La tragedia de España...*, *Op. cit.*, p. 94.

a. *Espacio real*

Toda la obra acción dramática transcurre en un único espacio escénico, el interior de un vagón de madera utilizado para transportar mercancías y ganado y que en esta ocasión transporta soldados. Un espacio claramente opresor para los que allí están, que apenas deja pasar el aire y la luz.

b. *Espacio hipotético*

En julio de 1921, numerosos jóvenes españoles tienen que subirse a viejos vagones de madera para ir a luchar a la guerra de África, una contienda que como había ocurrido veintitrés años antes con la guerra de Cuba, se sabía perdida. Estos soldados proceden en su mayoría de tropas de reemplazo, es decir, reclutadas forzosamente y obviamente tenían poco entrenamiento militar. Muchos de ellos, era la primera vez que salían de su pueblo y del ámbito familiar en el que habían vivido hasta entonces. —¡Vivan los quintos de 1921!— escriben en el vagón los jóvenes de nuestra obra, lo que nos indica efectivamente, que se trata de soldados de reemplazo con dieciocho años llamados a hacer la instrucción militar⁴⁷⁰. Sin embargo, los jóvenes de familia pudiente podían librarse del servicio militar pagando a alguien una determinada cantidad de dinero. Esto reforzaba la idea de que eran los "hijos de los pobres" los enviados a morir en Marruecos, al igual que sucedió en 1898 en la guerra de Cuba.⁴⁷¹

⁴⁷⁰ De la quinta anterior, los quintos de 1920, se dice que iban a la guerra: —sin instrucción apenas, y con un miedo terrible a los moros— en *Diario Universal*, 15-11-1921.

⁴⁷¹ A este respecto, Juan Pando, *Historia secreta de Annual*, Madrid, Temas de Hoy, 2002, pp. 77-78, señala que:

El infame sistema de redención a metálico —el pago de una determinada cuota para eludir el reclutamiento obligatorio— fue subsanado, de manera parcial, por la Ley de Reclutamiento de 1912, puesta en pie por el general Luque. Pero la mejora era un espejismo: consistía en la posibilidad de, transcurridos cinco meses de servicio (el supuesto periodo de instrucción),

El 22 de julio de 1921, se encuentran en el campamento de Annual aproximadamente 5.000 hombres, mientras el ejército rifeño al mando de Abd-El-Krim suma más de 18.000 soldados. Cuando el General Manuel Fernández Silvestre decide la retirada es demasiado tarde, en las cuatro horas aproximadas que duró el desastre murieron más de 2.500 soldados españoles, a los que hay que sumar los ocupantes de otras posiciones o blocaos cercanos (1.500 en total). Quedaron 492 prisioneros españoles de los que sobrevivieron 326, que fueron liberados años después. En total, en la campaña del Rif en el verano de 1921 murieron más de 10.000 soldados españoles.

Es, por tanto, muy probable que si prosiguiéramos la anécdota dramática creada por Rodríguez Méndez, esos diez soldados de ficción murieran poco después de ver el mar.

Muy pertinentes son las siguientes palabras de Martín Recuerda:

El espacio escénico, a la manera tradicional, aunque rebelde para el tiempo en que fue escrita la obra —cuando tanto se abusaba del sillón y del tresillo— nos trae el recuerdo de los motivos dramáticos literarios más en boga en los años cuarenta y cincuenta: los seres humanos encerrados dentro de espacios sin salida; espacios donde van a llegar a conocerse, y, con el conocimiento de sí mismos, se van a descubrir. Y no hay mayor delito que cuando el hombre descubre al hombre, y más en este caso: que todos descubren o presienten en sus pobres mentes inocentes que son víctimas de unas mismas causas donde para nada importa la trayectoria de sus vidas: la guerra colonial de Marruecos, durante años sostenida sólo para

librarse del resto del compromiso (otros treinta y un meses), pagando dos mil pesetas y previo informe de los oficiales ante el solicitante.

mantener el prestigio del ejército español frente a Marruecos, prestigio absurdo para la pobreza económica de nuestro país en el año de la acción de la obra.⁴⁷²

c. Espacio imaginario

Para su segunda obra teatral, el autor plantea un espacio narrativo bastante sencillo y fácilmente identificable para el espectador: un viejo vagón de mercancías donde aparecen diversos elementos que indican que allí viajan soldados: maletas, fusiles, un trozo de bandera española y un letrero que indica “¡vivan los quintos de 1921!”. Debido a que la acción dramática transcurre siempre en el mismo espacio escénico, el director debe afrontar sin grandes complicaciones estas escasas indicaciones escénicas para lograr el espacio real deseado por el dramaturgo. Por tanto, una vez levantado el telón el espectador no tendrá ninguna duda sobre espacio donde discurrirá la acción dramática.

2.3.5. Tiempo.

a. Tiempo real

La acción dramática completa tiene una duración aproximada de una hora. Hay que señalar que los dos montajes señalados anteriormente efectuaron un intermedio entre el segundo y tercer acto, por lo que la duración del espectáculo pudo ser algo mayor.

b. Tiempo hipotético

El concepto temporal vigente en los años cincuenta se relaciona con el planteado en la acción dramática de la obra que se desarrolla en 1921.

⁴⁷² José Martín Recuerda, *La tragedia de España...*, *Op. cit.*, pp. 77-78.

Como dijimos en el análisis de obra anterior, el recuerdo de una Guerra Civil que causó numerosas víctimas en los dos bandos y el inicio de un sistema político totalitario es el referente fundamental para los espectadores, un referente que se implementa en un oscuro y difícil futuro especialmente para la juventud, que al igual que los soldados de *Vagones de madera* parece alienada por un sistema que les conduce irremediabilmente a una pérdida total de valores.

c. Tiempo imaginario

El tiempo narrativo que se plantea en la obra sigue una estricta linealidad temporal con breves referencias al pasado de los protagonistas y al futuro de todos ellos cuando el tren llegue a su destino (final de obra). Comienza un día de septiembre (de 1921) al atardecer: tras la cena los jóvenes se quedan divirtiéndose y en ese punto concluye el primer acto; se inicia la acción del segundo acto al amanecer del día siguiente, poco a poco se van despertando todos los soldados y a lo largo de esa mañana suceden los trágicos acontecimientos; un pequeño salto temporal nos sitúa en el atardecer de ese día (acto tercero), los soldados dialogan y las horas pasan muy rápidamente. Sin que ellos mismos se den cuenta llegan a su destino con los primeros rayos de luz.

De acuerdo con una estrategia escénica semejante al drama anterior, el autor respeta la unidad tradicional del tiempo (al igual que las otras dos unidades teatrales de lugar y acción) sin introducir elementos renovadores. El tiempo imaginario de la acción sería aproximadamente de treinta y seis horas: desde el atardecer de un día hasta que amanece dos días después.

2.3.6. Movimiento y progresión dramáticos.

a. *En los personajes*

El grupo de personajes que hemos denominado bravucones define desde el comienzo de la obra su propósito de imponerse a todos los demás. Valencia es el personaje que más claramente evoluciona hasta convertirse en el líder espiritual de los jóvenes, que tras su muerte le convierten incluso en un mártir. La nobleza, el compañerismo y el deseo de hacer feliz a todos son rasgos que al comienzo no apreciamos en este valiente, pero que en el segundo le caracterizan completamente hasta el punto de llegar a dar la vida por salvar al Navaja y perdonar al asesino. Alvar González es un inquietante personaje cuya forma ser sabia y austera le sitúa sin él pretenderlo como objetivo de la admiración y las iras del resto. La actitud tranquila y sosegada del personaje cambia radicalmente en la última escena en la que interviene donde muestra un comportamiento extremadamente violento que no está muy justificado. Navaja es el más belicoso del grupo y trata de controlar a todos con su lenguaje y actitud agresivos. Se comporta de la misma manera durante toda la obra.

Los sumisos muestran una actitud semejante y homogénea en el transcurso de la acción dramática. Destaca especialmente Pablo Díaz, el personaje mejor construido de este grupo dotado de una sensibilidad especial que se acrecienta según vamos conociéndolo mejor, hasta el punto de convertirse en el personaje principal del tercer acto, donde alcanza grandes momentos llenos de poesía y bondad. Este “entrañable” comportamiento final de Pablo agudiza en el espectador un sentimiento contrapuesto de rabia y tristeza ante las constantes humillaciones que sufre por parte del Cabo.

De los superiores poco podemos decir: el sargento aparece sólo en una escena. El Cabo, en la escena del primer acto que aparece junto al sargento, se muestra muy

sumiso mientras en el tercer acto cuando él es la máxima autoridad del vagón nos revela su verdadera personalidad brusca e intransigente por un lado, pero amistosa por el otro.

b. En la acción dramática

Al igual que en la anterior pieza teatral, el autor respeta la clásica regla de las tres unidades (acción, espacio y tiempo). La progresión dramática es bastante clara si nos atenemos a los tres actos, coincidentes respectivamente con el planteamiento del conflicto y presentación de personajes (*los valientes*); desarrollo de ese conflicto en el segundo acto (*los inteligentes*) y desenlace final con la llegada del tren a su destino (*los trágicos*). El clímax se produjo justamente al final del segundo acto, por lo que la progresión en la acción dramática se ajusta perfectamente a los preceptos clásicos. Si bien, ese momento culminante (la reacción violenta de Alvar y la muerte del Valencia pidiendo a los demás que no se preocupen) resulta un tanto forzado, desmedido e inesperado de acuerdo a la evolución de los acontecimientos anteriores. Podemos señalar que no existe un proceso estructurador del drama que justifique la actitud de los personajes.

c. En la anécdota narrativa

El desarrollo de la anécdota narrativa se va clarificando por los diálogos entre los soldados. Todo ocurre en un viejo vagón de madera que traslada a un grupo de soldados a la guerra de África. Por tanto, el autor plantea una la anécdota narrativa que finaliza con la llegada de esos soldados al mar, en concreto a Algeciras, difuminándose aquélla entre los verdaderos conflictos interpersonales que

experimentan los personajes. Con estas características, es evidente que la obra está basada en la dialéctica y no en la acción.

El autor continúa así desarrollando en esta obra una estrategia similar a la de la anterior pieza en cuanto al movimiento y progresión dramáticos.

3. GÉNESIS DE LA OBRA TEATRAL

3.1. *Motivos.*

En 1958, el autor se desliga definitivamente del ejército español, pero la huella dejada tras de sí por las numerosas aventuras vividas como militar, no tarda en aparecer en su producción dramática. Ese mismo año escribe *Vagones de madera*, recordando aquel viaje que hiciera en 1951 donde él como alférez de complemento participó en el traslado por ferrocarril de ochocientos soldados desde Cádiz hasta Barcelona.

Este recuerdo, será el principal motivo que impulse la creación del drama:

- En 1958 escribes *Vagones de madera*
- Eso es otra experiencia. Todo son experiencias vividas o muy pensadas, vividas mentalmente. Esto es cuando estaba de militar yo, que me tocó llevar reclutas desde Andalucía a Barcelona, un tren de reclutas. En vagones de mercancías iban ellos, nosotros no, claro. Tardamos tres días desde Cádiz a Barcelona. Pasaron montones de cosas, ellos iban asustados, no iban a la guerra, pero iban a Cataluña y no sabían lo qué iba a pasar. La idea es esa. La vida militar es muy intensa aunque te lo tomes de una manera tranquila
- Es la misma sensación que padecen los militares hoy en día cuando cogen el avión para ir a conflictos internacionales como Iraq o Afganistán. El rostro del miedo está ahí

- Sí, es cierto, por eso es el problema humano el que a mí me preocupaba. Nosotros, los alférez de complemento universitarios que íbamos allí intentábamos hacerles lo más fácil posible el viaje y ayudarles en todo lo que fuera posible.⁴⁷³

Además de esto, debemos recordar que un año antes de escribir esta obra el autor conoce de primera mano la problemática colonial cuando le ordenan marchar a la zona de Ifni para sofocar los ataques de Ben Hamí. Pero, como dijimos en el apartado bibliográfico, el ejercicio de la abogacía para defender a soldados y legionarios desertores le evita estar en el frente. Esta situación alegró mucho a un hombre pacifista por naturaleza que no se ve obligado a disparar contra sus "hermanos musulmanes". *Vagones de madera* en un alegato a favor del pacifismo que encierra una crítica a las vanas y crueles manifestaciones militaristas de la Restauración y también de la dictadura de Franco⁴⁷⁴. Cuando la obra sube al escenario por primera vez en 1959, el conflicto con Marruecos está aún latente, faltan todavía diez años para la cesión de Ifni al gobierno marroquí y diecisiete para el abandono de las tropas españolas del Sahara Occidental (1976).

Todos estos recuerdos, unidos a una necesidad de explicar la historia de España desde otro punto de vista diferente al oficial y que se centrara en los padecimientos del pueblo español, serían los motivos que indujeron a Rodríguez Méndez: "Tal vez

⁴⁷³ Entrevista concedida por José María Rodríguez Méndez al presente investigador el 02-05-2007.

⁴⁷⁴ La idea de que la Restauración es un periodo histórico que genera y explica el presente actual del dramaturgo es una constante en el teatro de Rodríguez Méndez.

todo aquello me impulsaría a escribir aquella obra teatral, donde los reclutas, encerrados en el vagón de madera, van a combatir a la guerra de África de 1921”⁴⁷⁵.

Por otro lado, queremos reproducir *in extenso* una cita de Martín Recuerda que, además de ser muy pertinente en este apartado, ya que añade otros motivos con los que estamos de acuerdo, demuestra que nuestro método de investigación para el estudio de los dramas mendecianos ya era utilizado a finales de los años setenta del pasado siglo por investigadores españoles que estaban a la vanguardia de los trabajos publicados por Lucien Goldmann y Ángel Berenguer⁴⁷⁶:

Creo de suma importancia analizar los posibles motivos que en el año 1958 llevaron a Rodríguez Méndez a la creación del drama *Vagones de madera*, con acción, como sabemos, en 1921. Siendo el tema, como hemos visto, la juventud como mercancía ante una guerra colonizadora e injusta, enseguida sentimos la explosión de una ingente denuncia a muchas guerras de la Humanidad. En aquellos años de la posguerra de 1958, estaba latente, aún más reciente que en la actualidad, el millón de muertos de nuestra Guerra Civil, una de las llagas más incurables de la España de nuestros días. Llaga que sigue viviendo en uno y otro bando, afectados por las mismas razones injustas de una guerra fratricida. A estas razones se unirían la constante repulsa de los países civilizados por las guerras que los Estados Unidos sostenían

⁴⁷⁵ *Documento biográfico inédito del autor*. Recogido en Gonzalo Jiménez Sánchez, *El problema de España: Rodríguez Méndez...*, *Op. cit.*, p. 91.

⁴⁷⁶ El propio Dr. Berenguer me comenta lo siguiente en una conversación mantenida en junio de 2008:

El sistema se pone en marcha como consecuencia del sistema que adopté en el desarrollo de mi tesis sobre Arrabal, *L'exil et la cérémonie*, defendida en la Sorbona en 1973. Desde entonces el método ha ido creciendo y enriqueciéndose con el trabajo de otros, la inmensa mayoría alumnos míos, y la adición de nuevos campos de investigación que, desde las ciencias hasta la historiografía, pasando por todos los campos del conocimiento, desea incorporar métodos e instrumentos que nos permitan avanzar más en esta metodología. Finalmente, los resultados son muy buenos. Así lo testifican las 30 Tesis Doctorales y decenas de trabajos de investigación realizados durante los últimos 20 años en la Universidad de Alcalá.

en Indochina, y con ellas, las constantes llamadas de auxilio de una juventud norteamericana, que vivía sacrificada como reses. Juventud, incluso, que prefería la proscripción, con todas sus consecuencias, antes que someterse a esa guerra asiática, donde, como se sabe, no había en lucha más que la soberbia de los dos poderes: capitalismo-comunismo. Junto a ese pozo de injusticias, se le unía a Rodríguez Méndez el recuerdo de la Semana Trágica de Barcelona, que si bien tuvo lugar en 1909, fue motivada por la protesta contra el envío de obreros en edad militar y de reservistas a Marruecos para combatir en una impopular guerra colonial, y la resistencia del pueblo a ir a una guerra que, además de no entender, sólo alcanzaba a los que no tenían lo necesario para pagar la cuota fijada.⁴⁷⁷

3.2. Estrategias

Rodríguez Méndez plantea una estrategia en el plano de la creación teatral para la configuración de *Vagones de madera*. Una estrategia semejante a la de su anterior drama y que recordamos fue el primero en la producción teatral mendeciana. Por ello, el joven dramaturgo volverá a crear una obra realista perfectamente comprensible para el espectador, donde los personajes sean identificables sin dificultad, la acción trascurra en un espacio y un tiempo cercano al espectador, el decorado sea naturalista, se respete la regla de las tres unidades y se cree un conflicto extrapolable al mundo real.

Será la primera obra en la que el autor utiliza el recurso de la Historia de manera ejemplarizante y didáctica para intentar dar una explicación de la compleja situación actual en la que se encuentra la sociedad española y en concreto un determinado

⁴⁷⁷ José Martín Recuerda, *La tragedia de España...*, *Op. cit.*, pp. 77-78.

grupo social: la juventud. Sería por tanto el primer drama historicista de Rodríguez Méndez.

En opinión de César Oliva:

Todas sus posteriores obras pasan por tres notas caracterizadoras: a) mayores posibilidades de obviar la censura con temas del pasado; b) relación entre el presente histórico y ese pasado, c) cierta técnica de distanciación o extrañamiento en los viejos acontecimientos.⁴⁷⁸

Dentro de ese pretendido historicismo, el autor recurrirá al paradigma estético del Naturalismo para dar una respuesta artística adecuada a sus propósitos y compromisos con la realidad contemporánea. Como dijimos, este lenguaje artístico será el elegido durante esta primera etapa de creación.

En la tradición naturalista hay varios aspectos que deben tenerse en cuenta por su influencia en *Vagones de madera*:

— Espacio escénico claramente definido con acotaciones muy evidentes al respecto. Este espacio se hace incluso más evidente con la aparición constante en la escena de un letrero que indica “¡Vivan los quintos de 1921!” y que nos recuerda a los característicos cartelones del teatro épico.

*Interior de un vagón de mercancías cerrado. A través de las juntas se filtra la luz del atardecer. Se destacan los perfiles de los soldados. En la pared, apoyadas varias maletas y fusiles. Hay colgado un trozo de pañuelo con los colores nacionales.*⁴⁷⁹

⁴⁷⁸ César Oliva, *El teatro desde 1936*, Op. cit., p. 286.

⁴⁷⁹ José María Rodríguez Méndez, *Vagones de madera*, Op. cit., p. 39.

— El espacio escénico determina el comportamiento de los personajes.

Un viejo vagón de madera utilizado para transportar ganado conduce a los personajes a una anunciada muerte. Este oscuro medio de transporte, claramente opresor, permite que únicamente por sus juntas de madera se filtre un poco de luz. En ese sórdido espacio convivirán ocho jóvenes y lógicamente las rencillas entre ellos no tardarán en llegar. Por otro lado, el espacio propicia una fluida comunicación verbal entre los protagonistas y una postura pesimista generalizada. No es de extrañar que cuando las puertas del vagón se abren al final, todos los personajes lo contemplen extasiados como si de una liberación se tratara (aunque en realidad no es así).

— El carácter didáctico de la obra.

Aspecto tratado ya con anterioridad y que subyace en toda obra historicista del autor. Como él mismo ha señalado, el problema humano de la juventud española ha sido el motivo que le ha “obligado” a construir una estrategia escénica que permita al público extraer sus propias conclusiones. Nuevamente, se puede apreciar en este punto la estrecha relación con el teatro épico de Bertolt Brecht.

— La obra como manifestación crítica del autor con respecto al entorno que le rodea. *Vagones de madera* es una obra en la cual Rodríguez Méndez presenta un universo opresor que condiciona el comportamiento de unos pobres jóvenes que van a una guerra que no entienden y con la que no están de acuerdo: “La guerra queda así planteada como una disyuntiva entre matar o morir, sin que el soldado comprenda el verdadero mecanismo de la situación”⁴⁸⁰.

⁴⁸⁰ José Monleón, “Teatro popular: la respuesta de Rodríguez Méndez” en José María Rodríguez Méndez, *Teatro: La tabernera...*, *Op. cit.*, p. 34.

Esa sensación es la experimentada por un dramaturgo joven que trata de enfrentarse al sistema totalitario de la dictadura de Franco, aunque todavía no de una manera radical como demostrará en la siguiente etapa creativa, sino tratando de dialogar y persiguiendo el objetivo de que sus obras sean comprendidas. Un enfrentamiento que según él también supieron captar los espectadores: «Las representaciones despiertan polémica y apasionamientos, la crítica se divide y la juventud percibe el aliento de rebeldía que hay en la obra.»⁴⁸¹

— Vemos a los personajes evolucionar a lo largo de la obra tanto por sus actitudes, como por sus emociones.

Aunque se trata de la segunda pieza teatral del autor, éste consigue crear unos personajes aceptablemente contruidos que en un espacio tan degradado como un viejo vagón de madera donde lógicamente hay muy poca acción, evolucionan y se comprenden por la expresión de sus emociones. Inevitablemente, la tensión entre ellos es palpable desde el comienzo y desemboca en un trágico suceso. Destaca como dijimos anteriormente el personaje de Pablo, que sobre todo en el tercer acto saca a la luz sin complejos todas sus emociones reprimidas.

— La actualidad ofrece un número infinito de temas (Cf. la *Tabla periódica del drama*, creada en 1894 por George Polti⁴⁸²) que pueden servir de base a la escritura dramática. Aunque la afirmación se verá matizada por el propio Zola, que afirma que una obra dramática es un «fragmento de la naturaleza vista a través de un temperamento» y por Jean Jullien: «una obra es una rodaja de la vida colocada, con arte, en un escenario».

⁴⁸¹ Documento biográfico inédito del autor. Recogido en José Martín Recuerda, *La tragedia de España...*, *Op. cit.*, p. 33.

⁴⁸² George Pólti, «Les 36 situations dramatiques» en *Mercure de France*, 12, 1894, p. 244.

José María Rodríguez Méndez proyecta una estrategia escénica donde combina la anécdota (que el autor escoge debido a su experiencia reciente como militar) con los variados y eficaces temperamentos de sus personajes, con un doble propósito: ofrecernos una visión crítica de la Historia de España y en concreto de la Restauración y por otro lado, denunciar el sacrificio de la juventud española.

Es interesante observar el hecho de que tanto Galdós (*Aita Tettauen*) como Rodríguez Méndez escogieran un fragmento semejante de una misma realidad histórica: el traslado en tren de los soldados españoles a la guerra colonial de África. Si bien, el primero sitúa la anécdota en 1960 (campana victoriosa), mientras el dramaturgo lo hace en 1921 (derrota decisiva del ejército español). Se trata por tanto de dos caras de una misma moneda vista a través del comportamiento emocional de personajes diferentes ¿Qué nos han querido decir los dos autores al elegir ese mismo fragmento de la naturaleza? La conclusión que debemos extraer de este hecho es que los horrores de la guerra son sufridos principalmente por esa juventud inocente que debe abandonarlo todo para subirse en esos trenes que en el mejor de los casos les traerán de vuelta a sus casas. Pero el resultado no importa, el hecho de montarse en esos vagones ya indica el fracaso de un sistema que se empeña en mantener territorios coloniales a costa del sacrificio de numerosos jóvenes. Es por ello que ninguno de los autores se centra en el regreso, sino en la partida, cuando el daño social ya está hecho.

— El dramaturgo aceptará la suprema ley teatral de su acción, que deberá estar llena de sorpresas y, en ocasiones, sin solución, como es habitual en la vida real (August Strindberg).

El Naturalismo de *Vagones de madera* se hace aquí evidente, la anécdota termina con un bello final, que anticipa el trágico desenlace que hemos ido intuyendo durante toda la obra, pero que no vemos. En el transcurso de la misma, varias acciones y diversos comportamientos de los personajes han tenido lugar sin que el autor hubiese creado antes las condiciones estructurales y estéticas que los justificasen. Si bien, el sórdido ambiente en el que se encontraban y unas trágicas expectativas pueden —explicar— las reacciones y actitudes inesperadas de los protagonistas.

III.3.1.3. La tabernera y las tinajas

1. DATOS

1.1. *Título:* La tabernera y las tinajas (Farsa popular en un acto y dos momentos)⁴⁸³

Otros títulos propuestos: Auto de la donosa tabernera

1.2. *Fecha de creación:* 1959

1.3. *Fecha de publicación:* 1968

1.4. *Fecha del estreno:* 23/05/1960

1.5. *Lugar del estreno:* Teatro Candilejas. Barcelona

1.6. *Compañía:* La Pipironda

1.7. *Reparto:*

María Julia Díaz..... *Tabernera*

Ángel Carmona

Antonio Gutiérrez

Emilio L. Bardalet

Florencio Clave

Florencio Clavé..... Dirección

Florencio Clavé..... Escenografía

⁴⁸³ Para el estudio de esta obra utilizo la siguiente edición: José María Rodríguez Méndez, *Teatro: La tabernera y las tinajas. Los inocentes de la Moncloa*, Madrid, Taurus, Colección "El mirlo blanco" vol. 8, 1968, pp. 115-129.

1.8. *Duración en cartel*: 1 día. Sesión única. Coincidiendo con el día de descanso de la compañía titular. Posteriormente fue representada en más de cien ocasiones en diversos locales.

1.9. *Crítica*: Al tratarse de una pieza menor (por su extensión, no por su calidad artística), unido al hecho de estrenarse en sesión única junto a *El milagro del pan y de los peces*, determinaron que en su momento la crítica no prestase especial atención a esta obra. Destaca el elogioso comentario crítico de Manuel de Cala:

Es una comedia de tipo costumbrista, al estilo del teatro clásico, muy bien perfilado en ambiente popular y escrita con brillante y correcto diálogo, de ingeniosas líneas y aguda intención.⁴⁸⁴

Por el contrario, Giovanni Cantieri centró su breve crítica en mala interpretación que se hizo del texto:

Auto desenfadado, alegato contra la calumnia, y sátira de la hipocresía, que debido a una interpretación equivocada pareció estar dividida por un sentido irreverente, que, visto el desenlace, no está en la intención del texto.⁴⁸⁵

1.10. *Otras producciones*: *La tabernera y las tinajas* fue representada por La Pipironda en numerosos locales de las barriadas obreras barcelonesas y posteriormente ha sido representada por una gran cantidad de colectivos de teatro aficionados.

⁴⁸⁴ Manuel de Cala, "Estreno de *Auto de la donosa tabernera y El milagro del pan y de los peces* de José María Rodríguez Méndez", *El Noticiero Universal*, 24-5-1960, p. 22.

⁴⁸⁵ Giovanni Cantieri Mora, "¿Se ha cerrado definitivamente el Alexis?", *Primer Acto*, 14, 1960, p. 59

2. ANÁLISIS INTERNO

2.1. *Resumen.*

En casa del cura se reúnen tras una “opípara” comida: el Alcalde, el Secretario y Don Guido, el cacique. Son los representantes civiles y morales de su pueblo, Rondacona. Como defensores a ultranza de las buenas costumbres, acuerdan, con la tenue oposición del cura, expulsar del pueblo a la viuda de Tamayo, la cual con una actitud ligera y desenvuelta, regenta una taberna donde se canta flamenco y se baila hasta altas horas de la noche, lo que está ocasionando la degradación moral de los jóvenes. Esa misma noche, a la taberna acude en primer lugar el alcalde y con el pretexto de que los otros tratan de echarla del pueblo, intenta seducirla. Con la misma intención acuden el secretario y don Guido. Ella muy sagazmente, los va escondiendo en sendas tinajas. En último lugar llega a la taberna el cura que le confiesa lo acordado esa tarde. Ella le muestra las tres tinajas donde “se guarda” la moral del pueblo, lo que provoca el estupor del párroco.

2.2. *Antecedentes.*

Para la creación de esta pieza (pensada para ser representada por un grupo teatral de carácter popular como La Pipironda, ante un público que anhelaba un rato de diversión tras su duro quehacer diario), el autor encuentra en el entremés y el sainete la inspiración necesaria y la estética adecuada a sus intereses teatrales en ese momento.

En cuanto a los posibles antecedentes temáticos, encontramos diversas influencias: la *Farsa de la tinaja*, pieza anónima francesa procedente de tradición farsesca medieval —de nuevo emerge el antecedente de la literatura francesa—; la tradición popular

recogida por Pedro Antonio de Alarcón en *El sombrero de tres picos* y como referencia más inmediata, la farsa de *La zapatera prodigiosa* de Federico García Lorca.

Para el autor, la tradición oral andaluza tiene un importante influencia puesto que cree recordar que fue Pilar Pasamar quien le contó la anécdota que inspira la pieza:

- Tu siguiente obra, *La tabernera y las tinajas*, ¿qué antecedentes literarios tiene?
- No sé, es una leyenda rural transmitida por tradición oral que corría por Andalucía. Cuando estuve en Cádiz haciendo las prácticas de alférez me lo debió contar Pilar Paz Pasamar, esa poetisa jerezana que fue muy amiga mía.⁴⁸⁶

2.3. Estructura formal:

2.3.1. Descripción.

La obra se estructura en un solo acto (ajustándose a los cánones de la tradición entremesil española), el cual a su vez se divide en dos partes que el autor denomina «cuadros»⁴⁸⁷ (cuadro primero y cuadro segundo). Con esta denominación, el autor relaciona su teatro con la pintura de costumbres y nos está revelando parte de su estrategia: la fijación fotográfica de personajes populares en una escena muy bien definida para los espectadores.

2.3.2. Personajes.

⁴⁸⁶ Entrevista concedida por José María Rodríguez Méndez al presente investigador el 07-03-2008.

⁴⁸⁷ Patrice Pavis define «cuadro» como:

Unidad de la obra desde el punto de vista de los grandes cambios de espacio, ambiente o época. A cada cuadro le corresponde, por lo general, un decorado particular [...] La alusión a la pintura implícita en el término *cuadro*, señala con precisión toda la diferencia con el acto: el cuadro es una unidad espacial ambiental que sirve para caracterizar un ambiente o una «época»; es una unidad temática y no actancial. (*Diccionario de teatro, Op. Cit.*, p. 108)

En la obra aparecen siete personajes: el Alcalde, el Secretario, don Guido, el Cura, Mozo 1º y Mozo 2º. Si bien, los mozos tienen una exigua intervención muy representativa del comportamiento de los jóvenes del pueblo, pero también muy ilustrativa respecto al decoroso proceder de la tabernera frente a ellos.

La Tabernera es, sin duda, el personaje principal de la farsa. Se trata de una mujer honesta que ante la falta del esposo (en ocasiones se refieren a ella como la viuda de Tamayo), y como le sucediera a la zapatera lorquiana, tiene que trabajar en la taberna para poder vivir decentemente. Aparece en escena en el segundo cuadro, si bien, es el eje central de la pieza desde el comienzo de la misma. El autor no nos hace una descripción física de este personaje, pero por las intervenciones de otros personajes inferimos que se trata de una mujer joven, hermosa, con una voluptuosa ~~delantera~~” y con ~~ciertas~~ maneras desenvueltas en el vestir y en el hablar” (120). En todo caso, su comportamiento escénico nos muestra un personaje púdico que no se deja convencer por falsas zalamerías y que resuelve los conflictos de manera sagaz.

En el primer cuadro, el Alcalde, el Secretario y don Guido, con gran dosis de hipocresía, la señalan como la culpable de los desordenes morales del pueblo y por ello deciden desterrarla. Paradójicamente, el cura desautorizará esos falsos comentarios apuntando que se trata de ~~una~~ pobre viuda que se gana la vida honestamente” (120). En el segundo cuadro, el discurso de aquellos personajes cambia radicalmente y acuden a la tabernera con el fin de ganar sus favores elogiando su virtuosismo y culpando a ~~los otros~~” de tan terrible decisión.

El Alcalde, el Secretario y don Guido conforman un mismo tipo de comportamiento escénico. Se trata de las fuerzas vivas del pueblo, defensores de unos valores

espirituales muy arraigados, pero que no dudan en traicionarse entre ellos y traicionar esa falsa moralidad de la que presumían. Los tres se comportan de la misma forma y terminan siendo víctimas de su propio moralismo.

No tenemos una descripción física de ninguno de ellos, salvo que aparecen en escena sentados y fumando vegueros.

El cura es el otro personaje con autoridad moral en el pueblo, trata en todo momento de poner cordura en el discurso de los otros tres personajes, pero no lo consigue. Al contrario, estos le califican como un santo que no tiene los pies sobre la tierra y no sabe del “peligro” real de la tabernera. En cambio, ante la tabernera, no dudan en señalarle como el culpable de las calumnias vertidas contra ella.

Sin duda, se trata del personaje menos cómico de la obra y el encargado de poner la nota de racionalidad tanto en el primer cuadro como en el segundo. No obstante, hace gala de la fama de pedigüños de los párrocos en el final del primer cuadro, llegando incluso a molestar al Alcalde con sus numerosas peticiones para la iglesia.

2.3.3. *Lenguaje.*

a. *En las acotaciones escénicas*

Poco podemos decir del registro lingüístico de las acotaciones ya que estas son muy exiguas a lo largo de la pieza. Se trata de breves indicaciones escénicas que simplemente clarifican el comportamiento de los personajes.

b. *De los personajes*

Los personajes, pese a encontrarse en un “pueblo del sur o levante español” (117), no hacen gala de las peculiaridades lingüísticas de estas zonas. No hay en sus

intervenciones rasgos lingüísticos que permitan identificar su procedencia geográfica, ni su estrato social (aspecto que cambiará notablemente en posteriores obras de Rodríguez Méndez). Destaca únicamente el registro lingüístico del Cura por la utilización de términos cultos, citas bíblicas [–El que perseverare se salvará” (118), –Y porque la Magdalena había amado mucho, le fueron perdonados sus pecados” (120)] e incluso proverbios latinos [–sub specie eternitatae” (118)]. El resto de personajes utilizarían un lenguaje llano, sin artificios y fácilmente comprensible para los espectadores.

El autor utiliza numerosos puntos suspensivos que reflejan una característica de la lengua oral como es la de dejar las oraciones inconclusas. De esta forma, los diálogos adquieren un mayor realismo.

2.3.4. *Espacio.*

a. *Espacio real*

La obra se desarrolla en dos espacios reales coincidiendo con el primer y segundo cuadro. En el primero de ellos, la acción transcurre en la casa del –señor Cura”; mientras que en el segundo cuadro la acción acontece en la taberna de las tinajas.

Se trata de dos lugares contrapuestos, pero característicos de la vida rural española. En la casa del cura se debatían los asuntos que afectaban a la –salud moral” del pueblo, había buena comida y el párroco estaba muy bien atendido por su propia madre o por las feligresas. La taberna era el único lugar de diversión para los hombres y allí se discutían temas más profanos pero fundamentales para la vida diaria del municipio y sus habitantes.

b. *Espacio hipotético*

La “España actual” en la que se desarrolla la acción dramática nos lleva nuevamente (al igual que en *El milagro del pan y de los peces*) a situarnos en una época contemporánea al propio autor y que hemos denominado *Adaptación* (Cf. en esta Tesis el apartado dedicado a este periodo histórico dentro del punto II.2.1). En estos momentos, la mayor parte de la población habitaba en los pueblos y dependía principalmente de la agricultura y la ganadería. De tal forma que muchos españoles no habían salido nunca de su pueblo y lógicamente su visión de la realidad era muy reducida. La casa del párroco y la taberna, como también lo eran la iglesia, la botica, la tahona, la barbería, el cuartel de la guardia civil o la casa del médico, constituían sin duda espacios cotidianos para los españoles que vivían en municipios rurales en los años cincuenta.

Por ello, el concepto espacial que los personajes manejan sería equiparable al de los propios espectadores, que situados ya en los años sesenta en una gran urbe industrializada recuerdan su inmediato pasado pueblerino.

c. Espacio imaginario

El realismo con el que Rodríguez Méndez se ha enfrentado a este texto ha provocado, suponemos, el acatamiento de una escenografía estéticamente rigurosa a los hechos y perfectamente reconocida por el espectador. Sin embargo, también hay que tener en cuenta que en el texto las indicaciones respecto al futuro montaje de la obra son mínimas, de ahí la posibilidad de una gran libertad a la hora de realizar la representación por parte de un director, mas teniendo en cuenta el colectivo teatral de raigambre popular al cual iba destinada la obra.

Para Cantieri Mora, el estreno de la obra contó con una –fácil escenografía de Florencio Clavé, no exenta de cierta gracia, que se acomoda a la perfección a la finalidad del grupo”⁴⁸⁸.

2.3.5. *Tiempo.*

a. *Tiempo real*

El tiempo real de la duración de la obra es aproximadamente de cuarenta y cinco minutos, teniendo en cuenta un pequeño intermedio para el cambio de cuadro.

b. *Tiempo hipotético*

Se puede aplicar con algunos matices el mismo análisis que en *El milagro del pan y de los peces*, al tratarse de un mismo tiempo hipotético:

El concepto temporal vigente en la época en la que el autor concibe el drama se corresponde plenamente con el de los propios personajes. Por tanto, como venimos insistiendo, la identificación espectador (realidad)-drama (ficción) es absoluta.

La ubicación temporal en este periodo (mediados del siglo XX) tiene en el pasado reciente un referente fundamental para todos los españoles: la Guerra Civil y el inicio de un sistema político totalitario basado en las consignas de un nacional catolicismo que sancionaba gravemente las conductas morales inapropiadas. El presente es confuso y exige luchar día a día para sobrevivir, aunque por ello seas criticado, y en el incierto futuro ni siquiera se piensa más allá de lo que es imprescindible para los quehaceres cotidianos.

c. *Tiempo imaginario*

⁴⁸⁸ Giovanni Cantieri Mora, “¿Se ha cerrado definitivamente el Alexis?”, *Op. cit.* p. 59.

El tiempo narrativo de la pieza es corto y lineal en cuanto a los acontecimientos expuestos. Comienza en una interesante sobremesa (cuadro primero) tras cual, la acción se reanuda en el cuadro segundo “a primeras horas de la noche” en la taberna.

2.3.6. Movimiento y progresión dramáticos.

a. En los personajes

La tabernera. Poca es la evolución o el movimiento de este personaje en la escena. Aparece únicamente en el segundo cuadro y su comportamiento responde en todo momento al de una mujer honesta y audaz que no se deja engañar fácilmente.

Esta conducta determina la comicidad de la pieza, ya que en el primer en acto, el Alcalde, el Secretario y el cacique del pueblo, la describen como una mujer de dudosa reputación que tiene escandalizado a todo el pueblo con su conducta. Por tanto, si hacemos caso a tan moralista valoración, la propia presencia del personaje en escena mostraría que nada tiene que ver con tales calumnias y se produciría en el subconsciente del espectador un jocoso cambio de percepción.

El Alcalde, el Secretario y don Guido. Este grupo de personajes, con su radical cambio de actitud en la segunda parte del entremés, contribuyen a dar una imagen satírica de las clases dominantes. Si en el primer cuadro aparecen como defensores a ultranza de la moral y las buenas costumbres, el segundo cuadro revela su verdadera identidad; la de unos personajes hipócritas, sin principios ni moral, que graciosamente irán cayendo en su propia trampa, o mejor dicho, en su propia tinaja.

El cura. Personaje de nula evolución, se mantiene fiel a unos principios morales. En el primer cuadro reprocha a los otros personajes sus continuas calumnias y posteriormente, de acuerdo con su conducta inicial trata de ayudar a la tabernera.

b. En la acción dramática

Teniendo en cuenta las peculiaridades propias del entremés y del sainete, el estudio de la progresión de la acción dramática de estas piezas cortas establece el seguimiento de un orden sencillo y lógico en las escasas secuencias que aparecen. De esta forma ocurre en *La tabernera y las tinajas*. El texto va evolucionando linealmente y de forma rápida tratando de mantener la atención del espectador hasta el donairoso y didáctico final.

c. En la anécdota narrativa

En una pieza tan corta, es natural que apenas existan digresiones en la progresión de la anécdota dramática. En esta obra, sólo hay conflicto en relación a los deseos del Alcalde, el Secretario, don Guido y el Cura para con la tabernera. La escena de los mozos, al comienzo del segundo cuadro, sirve para conocer *in situ* la conducta de la tabernera ante varios jóvenes de Ronda. Esta secuencia, disiparía cualquier duda con respecto a la viuda de Tamayo, que de forma sagaz se irá deshaciendo de las inmorales propuestas de los tres personajes.

3. GÉNESIS DE LA OBRA TEATRAL

3.1. Motivos.

Estamos ante la primera obra que Rodríguez Méndez escribe para La Pipironda, hecho que por sí mismo ya constituye un motivo esencial en la génesis de *La tabernera y las tinajas*. El autor se une a un grupo de teatro popular, sabe que sus obras van a ser estrenadas, pero no en teatro comerciales ni ante un público burgués,

sino en lugares no destinados principalmente para las representaciones teatrales (tascas, centros parroquiales, colegios, etc.) y ante un público de clase social media-baja (Cf. el apartado I.5.1).

Por lo tanto, su compromiso social va en aumento y se adentra en la arriesga aventura de acercar el teatro al pueblo en el mismo momento en el que se abre para la sociedad española el periodo denominado *Desarrollo* y que transformará radicalmente la forma de vida tradicional española. Grandes ciudades como Barcelona, Madrid o Bilbao se pueblan de personas que abandonan el medio rural para incorporarse a las fábricas recién creadas (Cf. al respecto el apartado II.2.1.1). Estos mismos *charnegos* serán en su mayor parte, los espectadores que acudan a las representaciones de La Pipironda.

El propio autor señala:

Lo hice para ir por ahí por las tabernas, por los barrios y los pueblos. Lo hacíamos todos. Yo hice todos los papeles menos el de la tabernera: hice de alcalde, de cura...Era muy divertido. Los montajes eran volcados a la gente. El modelo es Cervantes y sus entremeses. Nosotros nacemos todos de ese tronco, menos algunos otros que nacen del tronco de *Hamlet* y dan lugar a la vanguardia y todo eso.⁴⁸⁹

3.2. Estrategias.

Teniendo en cuenta todo lo anterior, el dramaturgo se ve en la necesidad de dar una respuesta de acuerdo a su *conciencia individual*. Para ello, elegirá un modo de

⁴⁸⁹ Entrevista concedida por José María Rodríguez Méndez al presente investigador el 02-05-2007.

expresión creativa que responda a sus propios gustos e intereses y que satisfaga las expectativas del público de La Pipironda.

Decide crear su propia estrategia escénica utilizando la tradición literaria española de carácter popular y encuentra en el sainete, el género que mejor encaja de acuerdo con sus pretensiones. Esta opción estratégica es compartida por todos los autores de la tendencia reformista del desarrollo y así lo explica uno de sus integrantes:

Era para nosotros indispensable obtener un eco en el público, y esa transformación social de nuestro teatro hacia estilos más modernos sólo hubiera conseguido alejar definitivamente ese eco, esa acogida que buscábamos. La eficacia nos obligó a dilucidar esta opción y resolver la alternativa en favor de la necesidad de ser representados y entendidos por el público medio [...] El sainete encubre unas formas teatrales que se adecuaban perfectamente a la mentalidad del público al que iba dirigido.⁴⁹⁰

El entremés, género teatral dignificado por Cervantes, tiene su origen en los “pasos” de Lope de Rueda y a partir del siglo XVIII pasará con pequeñas modificaciones a denominarse sainete⁴⁹¹ y que alcanza altas cotas de calidad literaria en el siglo XVIII de la mano de Ramón de la Cruz y posteriormente con Ricardo de la Vega y Carlos Arniches.

⁴⁹⁰ Ricardo Rodríguez Buded, —“Discurso sobre el naturalismo, el costumbrismo, el sainete, y el futuro de nuestro teatro”, *op.cit.*, p. 22.

⁴⁹¹ En diccionario de la RAE, aparecen dos acepciones de sainete en relación con el teatro: —“pieza dramática jocosa, en un acto, de carácter popular, que se representaba como intermedio de una función teatral o al final”, y también, —“obra teatral frecuentemente cómica, aunque puede tener carácter serio, de ambiente y personajes populares, en uno o más actos que se representa como función independiente”.

En la segunda mitad del siglo XX, los miembros de la tendencia reformista del desarrollo, entre otros, volverán a recuperar el sainete en sus creaciones dramáticas.

Para Alberto Romero Ferrer:

Una pervivencia contemporánea que puede rastrearse en el llamado sainete serio de Buero, en el nuevo sainete de autores como Rodríguez Méndez o a través de algunas líneas sainetescas del cine de Berlanga, el drama de Paco Nieva o la comedia de Alonso de Santos.⁴⁹²

En el sainete, transposición “a la española” de la estética naturalista, encontramos algunos aspectos esenciales por su evidente influencia en *La tabernera y las tinajas*:

— Construido con cierta ligereza expresiva, la acción dramática se sitúa en ambientes populares haciendo gala de una gran dosis de realismo.

Se trata de características esenciales que Rodríguez Méndez reflejó muy bien en esta pieza de personajes y ambiente muy realistas, donde aquellos se mueven con total libertad y desenvoltura en un atmósfera netamente popular.

Por ello, cobra mucha importancia la siguiente afirmación de Francisco Candel:

Dicha obra [*La tabernera y las tinajas*] fue presentada con enorme éxito en el Teatro Candilejas, pero donde ha alcanzado su espaldarazo, su ambiente y su marco ha sido en las tabernas de Sants y Collblanch, y en el local de los frailes del Somorrostro. Allí, es que la gente se mondaba. Los personajes de la comedia eran los de sus barrios —el ampuloso alcalde, el cura, otros importantes de la localidad, la castiza tabernera— y ellos los reconocían.⁴⁹³

⁴⁹² Alberto Romero Ferrer, “Introducción” a *Antología del Género Chico*, Madrid, Cátedra, 2005, p. 14.

⁴⁹³ Francisco Candel, “Teatro en los barrios”, *Primer Acto*, 16, 1960, p. 59.

— José Nogales⁴⁹⁴ señala que el sainete —es un trozo de vida hábil y certeramente enfocado, sorprendido en su espontánea actividad y trasladado a la escena como se traslada un tiesto con flores” y Jean Jullien afirma que: —una obra es una rodaja de la vida colocada, con arte, en un escenario”.

En estas dos definiciones, se aprecia claramente la estrecha relación del sainete con la estética naturalista. En *La tabernera y las tinajas* el autor elabora propia estrategia para ofrecernos una visión crítica de la España rural del momento a través de una anécdota rica y divertida y de unos personajes populares que el público identifica rápidamente.

— Carencia de artificios en los medios escénicos utilizados.

El autor crea una obra sencilla, consciente de que se trata un teatro menor destinado a ser representado en lugares poco acondicionados para la práctica teatral. Por ello en el texto las acotaciones con indicaciones escénicas respecto a un futuro montaje son prácticamente inexistentes. En el primer cuadro simplemente se indica —casa del cura”, mientras en el segundo cuadro, el autor señala que la acción transcurre en —la taberna de la viuda de Tamayo”. Ante tal esquematismo, es de suponer que el director trate de realizar una decoración realista con los medios que tenga a su alcance para tratar de ambientar estos dos únicos espacios.

— Su carácter didáctico y moralizador. Para Vicente Ramos⁴⁹⁵: —La finalidad implícita en la pieza sainetesca era tan teatral como ética, al poner de relieve lo pernicioso de ciertas conductas, con lo que el pueblo era excitado a practicar una existencia más en consonancia con la moral”.

⁴⁹⁴ José Nogales, en *Madrid Cómico*, 22 -09-1900.

⁴⁹⁵ Vicente Ramos, *Vida y teatro de Carlos Arniches*, Madrid, Alaguara, 1966. p. 66.

En esta breve pieza, Rodríguez Méndez mediante un lenguaje llano y chispeante trata de prevenir contra uno de los males que azota a la sociedad el momento, la falsa moral de aquellos que ejercen el poder.

Todas estas características confieren a *La tabernera y las tinajas* la calificación de pieza menor con una estética tradicional y sin elementos escénicos renovadores. Si bien, no debemos olvidar que el autor subtítulo la pieza como “farsa popular”, lo que prueba el deseo de dotarla de un tono farsesco. Lo cierto es que en ella, los personajes aparecen configurados con una concepción cercana a la farsa rozando en la escena final lo grotesco. Por lo demás, los elementos farsescos que se pueden apreciar son perfectamente asociables a las características anteriormente expuestas (pieza corta, carácter popular, humorística, moralizadora, etc.)

III.3.1.4. Los inocentes de la Moncloa

1. DATOS

1.1. *Título:* Los inocentes de la Moncloa⁴⁹⁶

Según el informe del censor José María Cano, emitido el 24 de enero de 1961⁴⁹⁷, el título inicial de la obra fue *Oposiciones*. Hemos de señalar que no hemos encontrado documentos que certifiquen este hecho.

1.2. *Fecha de creación:* 1960

1.3. *Fecha de publicación:* 1961

1.4. *Fecha del estreno:* 24/02/1961⁴⁹⁸

1.5. *Lugar del estreno:* Teatro Candilejas. Barcelona

1.6. *Compañía:* Artistas de Barcelona

1.7. *Reparto:*

Luis Torner *José Luis*

⁴⁹⁶ Para el estudio de esta obra manejo la edición de José María Rodríguez Méndez, *Teatro: La tabernera y las tinajas. Los inocentes de la Moncloa*, Madrid, Taurus, Colección "El mirlo blanco" vol. 8, 1968, pp. 131-176.

⁴⁹⁷ Reproducido por Berta Muñoz Cáliz, *Expedientes de la censura teatral franquista*, vol. I, *Op. cit.* p. 371.

⁴⁹⁸ El autor recuerda aquella noche de la siguiente manera:

La noche del estreno de *Los inocentes de la Moncloa*, 24 de febrero de 1961, no puede olvidársenos a ninguno. [...] La expectación se mascaba ya en la calle. Los actores estaban nerviosos. Alguien me auguró un "éxito de época". Yo lo que deseaba, como siempre, era que las dos horas angustiosas pasaran para bien o para mal, pero que pasaran. [...] El final, una apoteosis. Cuando me sacaron a saludar estaba la sala puesta en pie y clamando bravos. Yo adelanté hacia el proscenio la inmensa ovación. [...] Di las gracias a todos y empezaron las felicitaciones. Todos aseguraban que el éxito era mío. Tal vez nunca haya tenido una sensación tan clara de triunfo... (*Documento biográfico inédito del autor*. Recogido en José María Rodríguez Méndez, *El pájaro solitario*, Madrid, SGAE/Fundación Autor, 2004, p. 103).

Josefina Tapias	<i>Doña Rosalía</i>
Julián Mateos	<i>Paco Ruiz</i>
José Ignacio Abadal	<i>El muchacho de Córdoba</i>
Isa Escartín	<i>Ana Mari</i>
Antonio Malonda	<i>Pepe Santana</i>
Natalia Randal	<i>Sofi</i>
Ramiro Bascompte	Dirección
José María Espada.....	Escenografía
Pou-Vila.....	Realización del decorado

1.8. *Duración en cartel*: 6 semanas y 3 días. Hasta el 02/04/1961.

1.9. *Crítica*

Antes del estreno, la prensa barcelonesa crea una inusitada expectación con respecto al mismo. El mundo del teatro tiene ganas de ver el tercer estreno de Rodríguez Méndez y así lo certifican los artículos previos aparecidos en las páginas de *La Vanguardia Española* y *El noticiero Universal*.

“*Los inocentes de la Moncloa* no nos pueden dejar indiferentes” señala María Luz Morales⁴⁹⁹. Y esta vez sí, la crítica es unánime y considera un éxito la propuesta teatral de Rodríguez Méndez, así como el montaje de Ramiro Bascompte.

La labor de este joven autor no es copiosa, pero sí interesante. Merece atención, porque en ella aparece el escritor teatral inteligente, profundo y de temple. Con vigoroso desenfado,

⁴⁹⁹ María Luz Morales, *Diario de Barcelona*. Reproducido en “La crítica juzga *Los inocentes de la Moncloa*”, *Primer Acto*, 24, 1961, p. 23.

valiente y audaz en *Los inocentes de la Moncloa*, obra con la que entra por la puerta grande con todos los honores en el campo profesional de la dramaturgia española.⁵⁰⁰

El público, alentado por la crítica, acude a diario a presenciar el espectáculo y el autor se consagra en su ciudad de adopción:

Nuevo estreno de Rodríguez Méndez en el Candilejas. Nuevo triunfo de Rodríguez Méndez, a quien auguramos esa larga permanencia en el cartel que en justicia bien merece.⁵⁰¹

Marti Ferreras en su crítica elogia por igual tanto al autor, “tiene un poderosísimo instinto escénico”, como a la obra “una comedia realista, de un realismo feroz, de una autenticidad analítica poderosa y de un notable verismo documental”⁵⁰².

El mismo crítico teatral manifiesta algunas precisiones en cuanto a la labor actoral de Luis Torner: “Fodo cuanto hizo lo hizo inmejorablemente, pero con una vehemencia peligrosa en algunas facetas: así por ejemplo, en la intensa comicidad de su desesperación, en las escenas iniciales, que harán difícil el posterior y necesario paso a la atmósfera de intensidad dramática y, desde luego, obstaculizarán notablemente la verosimilitud de la reacción del resentimiento colectivo que apunta en las situaciones del último tercio. Luis Torner anduvo bordeando el tono de la farsa, y si esa actitud interpretativa logró, tal vez dar a la historia una sensación de diversidad de tono

⁵⁰⁰ Manuel de Cala, “Se presentó la Compañía Artistas de Barcelona, con el estreno de *Los inocentes de la Moncloa*, comedia dramática de José María Rodríguez Méndez”, *El Noticiero Universal*, 25-2-1961, p. 21.

⁵⁰¹ Giovanni Cantieri, “*Los inocentes de la Moncloa*, un éxito de Rodríguez Méndez”, *Primer Acto*, 21, 1961, p. 53.

⁵⁰² C. Marti Ferreras, *Destino*. Reproducido en “La crítica juzga *Los inocentes de la Moncloa*”, *Primer Acto*, 24, 1961, p. 22.

positivo, fue, por otra parte, y en cierto modo, algo así como una traición a la pretendida intención global de la obra”⁵⁰³. Cantieri Mora también hace algunas puntualizaciones sobre este actor: “En el primer acto hizo gala de innumerables recursos destinados a romper el esquematismo de la difícil escena. Puede que a su personaje le sobraran parte de tales recursos: puede que Torner haya caído en abuso de los efectos que le sacó a su papel. Pese a ello, le aplaudimos puesto que su actuación le sirvió para interesar al espectador con mayor facilidad”⁵⁰⁴.

Dos semanas después de su estreno, así se anunciaba la obra:

Con unánimes elogios de público y crítica ha sido acogida la obra de Rodríguez Méndez *Los inocentes de la Moncloa*, que todos los días se representa con extraordinario éxito en el teatro Candilejas.⁵⁰⁵

Tras más de mes y medio en cartel, su despedida es acogida con cierta incompreensión debido al triunfo que estaba cosechando:

Necesidades de programación obligarán en breve a cambiar el cartel del pequeño Candilejas, en donde *Los inocentes de la Moncloa*, la fuerte y emocionante comedia de José María Rodríguez Méndez, viene obteniendo un éxito que dichos compromisos van a interrumpir en el momento en que mayor asistencia le venía prestando el público.⁵⁰⁶

⁵⁰³ Ídem.

⁵⁰⁴ Giovanni Cantieri, “*Los inocentes de la Moncloa*, un éxito de Rodríguez Méndez”, *Op. cit.*, pp. 53-54.

⁵⁰⁵ *La Vanguardia Española*, 07-03-1961, p. 28.

⁵⁰⁶ *La Vanguardia Española*, 26-03-1961, p. 35.

1.10. Otras producciones

Tras el exitoso estreno en Barcelona y su publicación ese mismo año en la revista teatral *Primer Acto* (1961), la obra se difunde con rapidez por la geografía española y numerosos grupos de teatro aficionados —muchos de ellos relacionados con el mundo universitario— se lanzan al montaje de *Los inocentes de la Moncloa*⁵⁰⁷. Así lo recoge la crítica en 1964, a propósito del estreno comercial de la obra en Madrid:

Tengo entendido que *Los inocentes de la Moncloa* es obra casi de repertorio en nuestros infatigables teatros vocacionales”. Es lógico. Es natural. Es confortador.⁵⁰⁸

Cuando *Los inocentes de la Moncloa* se publicó en la revista *Primer Acto*, hace ya varios años, la mayor parte de las agrupaciones de cámara y ensayo se interesaron por la obra, y así, en muy poco tiempo, se dieron numerosas representaciones por toda nuestra geografía.⁵⁰⁹

La técnica de la pieza es sencilla, lo mismo que el juego de acción y movimiento. Comprendemos muy bien que *Los inocentes de la Moncloa* haya interesado a nuestros juveniles grupos teatrales que la han divulgado insistentemente en lecturas escenificadas y en representaciones minoritarias.⁵¹⁰

⁵⁰⁷ Destacamos, entre otros, el montaje del TEU de Oviedo en el Ateneo de Jovellanos en Gijón el 5 de diciembre de 1961; y el de la Universidad de Deusto en el V Certamen Nacional de Teatro Universitario celebrado en Pamplona del 23 al 28 de abril de 1963.

⁵⁰⁸ Enrique Llovet, “Estreno de *Los inocentes de la Moncloa* en el teatro Cómico”, *ABC*, 29-1-1964, p. 57.

⁵⁰⁹ Eduardo Ladrón de Guevara, “*Los inocentes de la Moncloa*”, *Aulas (Educación y Cultura)*, 12, 1964, p. 40.

⁵¹⁰ Alfredo Marquerie, “Estreno en el Cómico de *Los inocentes de la Moncloa*”, *Pueblo*, 29-1-1964, p. 29.

Debemos señalar que *Los inocentes de la Moncloa* es la primera pieza mendeciana que sube a las tablas de un teatro madrileño. El nombre de José María Rodríguez Méndez en aún desconocido para algunos críticos, y al autor no le queda más remedio que exponer su “currículum”:

— Y aquí tenemos al responsable de la noche ¿Quién es Rodríguez Méndez?

— Llevo diez años colaborando en *El Noticiero Universal* de Barcelona, como crítico de televisión y ensayista de temas teatrales. En Barcelona llevo estrenadas cinco comedias. A saber: *Vagones de madera*, *Auto de la donosa tabernera*, *El milagro del pan y de los peces* y *El círculo de tiza de Cartagena*. Además de esta que hoy estreno en Madrid.⁵¹¹

La Compañía de Comedia Jorge Vico realiza el montaje de la obra que se estrena en el Teatro Cómico el 28 de enero de 1964, con el siguiente reparto:

Jorge Vico	<i>José Luis</i>
M ^a Luisa Arias	<i>Doña Rosalía</i>
Eduardo Moreno	<i>Paco Ruiz</i>
N.N.	<i>El muchacho de Córdoba</i>
Tina Sainz	<i>Ana Mari</i>
José Segura	<i>Pepe Santana</i>
Mary Paz Pondal	<i>Sofi</i>
Eugenio García Toledano	Dirección
Pato.....	Escenografía
Ros.....	Realización del decorado

⁵¹¹ *Madrid*, “Doble debut”, 29-1-1964, p. 9.

Este montaje le sirvió a Rodríguez Méndez para recibir el primer galardón, ya que obtuvo el Premio Larra de la crítica madrileña en el apartado de *obras teatrales españolas*⁵¹². Un premio que entrega la revista *Primer Acto* y que en aquella edición de 1964, compartió con *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca, estrenada por primera vez en España en el Teatro Goya por la compañía Maritza Caballero, con dirección de Juan Antonio Bardem. Por lo tanto, primer estreno en Madrid y primer premio teatral.

Sin embargo, no fueron del gusto del autor ni la dirección ni el montaje, sujeto a unos intereses comerciales a los que él se opuso rotundamente. La obra fue bien recibida por un público joven y universitario que se veía allí nítidamente reflejado. A este público dedica el autor la obra:

Debo dedicar mi comedia dramática al mundo que la vio nacer: a la juventud universitaria y a todos los que pasaron, pasan y pasarán por la Universidad, para sufrir esa serie de calamidades, venturas y desventuras que jalonan la ruta del joven, que trata de abrirse camino en un mundo que todavía, desgraciadamente, es más hostil que favorable a la juventud. Va, pues por vosotros, juventud universitaria madrileña.⁵¹³

Incluso, el día del estreno, asistió espontáneamente la Tuna Universitaria (en concreto las “Tunas” de Derecho, Peritos Agrónomos, Aparejadores e Ingenieros Industriales) para amenizar la función⁵¹⁴. En cambio, el público burgués que asistía a

⁵¹² El jurado que unánimemente falló el premio estaba formado por: Enrique Llovet, Francisco García Pavón, Pedro Laín Entralgo, Pedro Altares, José Ángel Ezcurra, José Monleón y Ricardo Doménech. (Para más información, cf. *Primer Acto*, “Premios Larra 1964”, 64, 1965, p. 68).

⁵¹³ José María Rodríguez Méndez, —Atocrítica de *Los inocentes de la Moncloa*”, *ABC*, 28-1-1964, p. 64.

⁵¹⁴ Así lo narró el crítico Serafín Adame:

los teatros madrileños, un público de edad avanzada que se erigía como la pieza clave del triunfo de una obra, acogió el estreno con cierta indiferencia, lo que propició un éxito relativo y un fracaso económico para el empresario.

Este cambio de tipología en el público asistente fue recogido con entusiasmo por algunos críticos:

Camisas cerradas, sin corbatas, pelos a “cepillo”, atuendos deportivos, gafas de concha y rostros jóvenes —juventud— predominaba en el público de anoche. A mí me pareció tan estupendo que salí con la duda ¿Es más importante para el estreno el acontecimiento social al que asisten “los de siempre” o este otro tipo de público que se incorpora como espectador ávido con espíritu polémico, con conocimiento de causa? [...] Y al pasar —lira” apenas si encontré media docena de rostros habituales.⁵¹⁵

En realidad, la crítica se mostró dividida ante este estreno⁵¹⁶. Por un lado encontramos valoraciones muy positivas:

Suenan los timbres ¡Vaya, hoy parece que empezamos con solo cinco minutos de retraso! Pero ¡quia! Irrumpe una tuna universitaria. Algarabía, rondalla. Toledano dice que deben tocar algo en el vestíbulo. Pero la escena está preparada y Jorge Vico acostado.
—¡Pues que se levante!— ordena el director
Pero el regidor dio la orden antes y es el telón quien se levanta, a las once y doce.
¡No importa! La “machachada” musical sale al patio de butacas al son de un paso doble.
(Serafin Adame, “Del vestíbulo del Cómico han sido eliminados los bustos de Loreto y Chicote”, *Pueblo*, 29-1-1964, p. 29)

⁵¹⁵ Loygorri, “Corro de espectadores en el Cómico: ‘Show’ a cargo de los ‘tunos’ en el entreacto”, *Pueblo*, 29-1-1964, p. 29.

⁵¹⁶ Hasta tal punto fue así, que Alfredo Marquerie, crítico del diario *Pueblo*, organizó un coloquio literario para defender la obra:

Marquerie la puso por las nubes, le gustaba mi teatro con locura. *Los inocentes...* la defendió a capa y espada. Conmigo se portó muy bien. Algunos atacaron a *Los inocentes...* por aquello de la censura y él organizó en la escuela de Periodismo de la que era director, un coloquio público para defenderla. Era también un loco de *La batalla del Verdún* y sin embargo, *Vagones de madera* no le gustó. La vio en ese teatro que había aquí en la calle Cervantes [Montepío]. (Entrevista concedida por José María Rodríguez Méndez al presente investigador el 02-05-07)

Dirección medida y certera de García Toledano [...] Jorge Vico realizó un esfuerzo extraordinario al encarnar la figura del protagonista con nervio, pasión y fervor. Nos gustó mucho, lo mismo que María Luisa Arias [...] Hay un sentido cálido y directo de lo que debe ser el lenguaje teatral con muy pocas concesiones a la evasión lírica y también tensión y palpitación humana, amor a los entes escénicos considerados no como tipos arbitrarios o caprichosos, sino como seres entrañables [...] José María Rodríguez Méndez es un verdadero autor.⁵¹⁷

Eugenio García Pavón ha montado la comedia correctamente de movimientos [...] y superiormente de ~~“no”~~. Los actores la han seguido con valor y eficacia [...] Y el público eminentemente juvenil, ~~“se encontró”~~ en la obra. Que es argumentalmente tradicionalista —una pensión de estudiantes— y focalmente de nuestros días. Buena fórmula.⁵¹⁸

En *Los inocentes de la Moncloa* existe el acierto, y aun la valentía, de plantear un problema bastante real en la juventud que lucha por lograr un puesto en la vida: hay también un buen diseño de ciertos personajes, que descubre en el autor dotes singulares de observador; el diálogo es, en gran parte, fluido, directo y expresivo [...] Esta obra encierra calidad suficiente, aunque sea parcial, como para que podamos esperar de su autor otras más completas e importantes.⁵¹⁹

Rodríguez Méndez ha conseguido una comedia profundamente testimonial, de cualidades escénicas muy estimables, con valores humanos acusados y auténticos.

⁵¹⁷ Alfredo Marqueríe, *“Estreno en el Cómico de Los inocentes de la Moncloa”*, *Op. cit.*

⁵¹⁸ Enrique Llovet, *“Estreno de Los inocentes de la Moncloa en el teatro Cómico”*, *Op. cit.*

⁵¹⁹ Elías Gómez Picazo, *“Cómico: estreno de Los inocentes de la Moncloa, de José María Rodríguez Méndez”*, *Madrid*, 29-1-1964, p. 12.

La interpretación me pareció completamente convincente por parte de todos los comediantes.⁵²⁰

En Rodríguez Méndez se ve que hay autor, con —gra” teatral y conocedor del difícil arte de la construcción escénica. Jorge Vico vivió su personaje con auténtico talento.⁵²¹

Hay autor en Rodríguez Méndez [...] La representación del estreno fue calurosamente recibida. De una posterior que he visto puedo certificar que la obra se sigue con interés y se recibe con aplauso [...] Es simpática, entusiasta y prolonga el clima estudiantil, podemos darla por aceptable sin ulteriores objeciones.⁵²²

Pero por otro lado, cierto sector de la crítica no dudó en valorar negativamente y por diferentes motivos la propuesta escénica:

El pesimismo que rodea la acción enervante del Sr. Rodríguez Méndez llevado a límites realmente dramáticos hay que reconocer que no es aleccionador. A la juventud es imprescindible rodearla siempre de un optimismo alentador y darla pauta para que encuentre una salida humana y factible dentro de todos los conflictos por graves y agudos que se presenten.

Ese regusto de amargura que le queda al espectador en la comedia dentro del halo juvenil, francamente no nos ha gustado.⁵²³

⁵²⁰ Pablo Corbalán, —*Los inocentes de la Moncloa*, de Rodríguez Méndez, en el Cómico”, *Informaciones*, 29-1-1964, p. 7.

⁵²¹ Arcadio Baquero, —*Los inocentes de la Moncloa*”, *El Alcázar*, 29-1-1964, p. 27.

⁵²² Antonio Valencia, —Estreno, en el Cómico, de *Los inocentes de la Moncloa*”, *Marca*, 1-2-1964, p. 11.

⁵²³ Antineo, —Teatro y crítica. *Los inocentes de la Moncloa*”, *U.C.E. (Unión de Compositores y Escritores)*, 152, 1964.

Nos encontramos ante una obra de rebelión que tiene el mérito de no llegar al panfleto y que está construida con irregularidades notables [...] Al montaje de Eugenio García toledano le falta principalmente carácter. Dirigir una obra es algo más que tomar la lección al actor [...] Jorge Vico en ocasiones gesticula en demasía, disloca el papel y, como consecuencia rompe el ritmo de la pieza [...] El teatro, todo el tiempo que se ha mantenido la comedia en cartel se ha visto ignorado por el espectador universitario.⁵²⁴

Los inocentes de la Moncloa es una pieza en un acto y un remolque [...] La fábula se remansa en unos parlamentos reiterados y sentimentales sin aportar sustantividad dramática. El que creíamos propósito testimonial y combativo del autor quedó sólo en testimonial, sin combate.⁵²⁵

Nos tememos que en Rodríguez Méndez haya un poco o un mucho tal vez de oficio bien adivinado y realmente poco de creación. De todos modos, parece que apunta en él un buen autor, aunque a *Los inocentes de la Moncloa* les falte mucho para prender al espectador y llevarle hasta la entraña de una situación y de un problema.

Tenemos que permanecer a la expectativa de nuevas producciones de la misma pluma. Lo que vivimos anoche no nos interesó más que a medias. Bien es verdad que la interpretación no ayudó mucho.⁵²⁶

Años después, el autor recuerda el aquel estreno con verdadero entusiasmo y reconoce que supuso un importante punto de inflexión en su trayectoria artística:

Si *Los inocentes de la Moncloa* no hubiera tenido éxito, yo no hubiera seguido en el teatro. Hubiera seguido escribiendo porque escribir siempre lo he hecho. Quizá hubiera intentado la

⁵²⁴ Eduardo Ladrón de Guevara, *Los inocentes de la Moncloa*, *Op. cit.*

⁵²⁵ Francisco García Pavón, *Los inocentes de la Moncloa*, en el *Cómico*, *Arriba*, 29-1-1964, p. 19.

⁵²⁶ Nicolás González Ruiz, *Los inocentes de la Moncloa*, estreno en el *Cómico*, *Ya*, 29-1-1964, p. 31.

novela. No hay ninguna duda que fue el éxito de *Los inocentes de la Moncloa* lo que me condujo definitivamente al teatro. El éxito del estreno de *Los inocentes de la Moncloa* me convenció de que el teatro servía para expresar temas de importancia universal, que yo podía comunicarme con el pueblo desde el escenario basándome en una realidad personal y abarcar temas de dimensión hasta existencial sobre la humanidad. El éxito de *Los inocentes de la Moncloa* me mostró también que el pueblo español tenía interés en la experiencia dramática como método de reflexionar sobre su propia condición.⁵²⁷

Otros, como el censor y a su vez crítico y ensayista teatral, Juan Emilio Aragonés, justifican con este estreno la gran “oportunidad comercial” de que gozó el dramaturgo madrileño, apuntando a una falta de calidad en textos posteriores y no a “razones estatales”, el hecho de que sus obras fueran sistemáticamente apartadas de los escenarios:

Rodríguez Méndez tuvo su gran oportunidad comercial con *Los inocentes de la Moncloa*, estrenada en el “Cómico” de Madrid en enero de 1964, no hay que cargar sobre los hombros estatales la responsabilidad por el hecho de que sus estrenos no hayan alcanzado la deseada continuidad posteriormente.⁵²⁸

2. ANÁLISIS INTERNO

2.1. Resumen.

La obra se inicia con un personaje en escena, José Luis, un joven ya maduro que en la habitación de una vieja pensión madrileña situada en el barrio de Argüelles,

⁵²⁷ José María Rodríguez Méndez en John P. Gabriele, “Diálogo con José María Rodríguez Méndez, cronista teatral”, *Iberoamericana*, 21, 1997, p. 77.

⁵²⁸ Juan Emilio Aragonés, *Teatro español de posguerra*, Madrid, Publicaciones Españolas, 1971, p. 49.

prepara oposiciones para notarías. Sus anteriores fracasos le hacen estar obsesionado con el examen y su mayor preocupación es memorizar los temas. Mientras trata de recitar estos en voz alta, las interrupciones en su cuarto son continuas: Paco Ruiz, un joven médico desgraciado en su vida privada y que vive también la pensión, entra para pedirle un duro para tomar ~~el~~ trole"; Doña Rosalía, la dueña de la pensión aparece con un muchacho cordobés que quiere ingresar en la Escuela de Ingenieros, llega enfermo y la patrona lo instala provisionalmente la habitación de José Luis, donde también entra Ana María, la novia del opositor, licenciada en Filosofía y Letras y profesora en un colegio de monjas. Trata de darle ánimos y algunos consejos, pero también le recuerda que su futuro matrimonio depende de esas oposiciones y ella está cansada de esperar. En la estancia de José Luis también aparece Santana, antiguo compañero que sacó las oposiciones al año siguiente de terminar la carrera gracias a sus influencias, y ahora sólo se dedica ~~a~~ embutecerse, a no pensar. A amontonar dinerito" (145). Invita a la pareja a cenar y se marcha. Ante esta visita, el opositor se viene abajo y piensa que todo el mundo está contra él. Todavía antes de terminar el primer acto, entrará en la habitación el último personaje, Sofi, una chica muy atractiva, sin ocupación y huésped también de la pensión. Se preocupa por el enfermo y deja medio tubo de aspirinas para que José Luis le dé una. Este, absorto en su preparación, continúa recitando temas.

En el segundo acto, la angustia y los nervios de José Luis se van incrementando. Descubrimos que se ha tomado todo el tubo de aspirinas y se muestra muy zalamero con Sofi, a la que con su indulgencia, llega a besar. Mientras tanto, el enfermo empeora, tiene pulmonía y el médico tiene que inyectarle penicilina. José Luis se queda al cuidado del muchacho de Córdoba, aunque no le hace ni caso y sigue

repasando los temas de la oposición. Mientras, los otros cuatro personajes se van juntos a cenar.

Tercer acto. Llega el día del examen, en la habitación del opositor el enfermo se halla al borde la muerte y vemos la actitud egoísta de la patrona que quiere echarle de la pensión para que no cause problemas. Las chicas se muestran muy contrariadas por el suceso y el médico nada puede hacer, a Ana Mari ni siquiera le preocupa el examen de su novio ante la gravedad de lo sucedido. José Luis vuelve triunfante, ha ganado el primer ejercicio de las oposiciones y se dirige a celebrarlo sólo con Sofi, sin reparar en Ana Mari. Tras unos momentos de incertidumbre por la muerte del joven, deciden celebrarlo. El final feliz con José Luis y Ana Mari abrazados sugiere el comienzo de una vida más feliz para todos.

2.2. Antecedentes.

Basándonos en la temática expresa de la obra, este drama tiene un indudable antecedente, la novela de Alejandro Pérez Lugín, *La casa de la Troya*. Obra publicada en 1915 (Linares Rivas realiza una adaptación teatral en 1919), refleja el ambiente estudiantil de finales del siglo XIX, centrándose su acción en una pensión situada en Santiago de Compostela donde confluyen numerosos personajes. Si bien, el ambiente festivo y alegre de esta novela es contrariamente opuesto a la atmósfera sórdida y tensa de *Los inocentes de la Moncloa*. En palabras del autor: «Yo intento terminar con la idea que se tiene de la juventud universitaria alegre y despreocupada que nos dejó *La casa de la Troya*»⁵²⁹. Por todo ello, Monleón define *Los inocentes de*

⁵²⁹ José del Castillo, «El teatro por dentro. Ensayo de *Los inocentes de la Moncloa* de José María Rodríguez Méndez», *El Noticiero Universal*, 22-2-1961, p. 6.

la Moncloa como ~~una~~ especie de sainete anti-*Casa de la Troya*⁵³⁰. Mientras que Pablo Corbalán apunta que ~~entre~~ el desenfado de los personajes de *La casa de la Troya* y estos de Rodríguez Méndez media igual distancia que de la tierra a la luna y existe el mismo fuerte contraste que entre lo blanco y lo negro⁵³¹

Como dijimos en otro apartado anterior (cf. I.3), Rodríguez Méndez conocía bien esta obra, que tiene para él un importante valor sentimental: en 1944 realizando labores de meritoriaje en la compañía de Paco Melgares, éste le da un pequeño papel para que actúe por primera vez en el teatro profesional:

Imanol Arias debutó en *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga* con un papel que no decía nada, un figurante, pero venía a todos los ensayos, tenía una vocación teatral terrible. Yo le veía y le dije al director que había que darle voz, que dijera cuatro cosas. Eso es algo que los directores no quieren hacer. Cuando yo debuté en el teatro como actor en *La casa de la Troya*, Paco Melgares escribió cuatro líneas para que las dijera yo, ¡él!, que era el actor principal.⁵³²

Por otro lado, encontramos una serie de aspectos en común que relacionan esta comedia con una de las obras clave del Naturalismo español, la novela de Emilia Pardo Bazán, *Insolación* (1889): ambas obras se sitúan en la ciudad de Madrid en el mes de mayo cuando se celebra la festividad de su patrón, San Isidro. En las dos, el ambiente caluroso y asfixiante determina la conducta de sus protagonistas, que justifican sus acciones como resultado de la influencia que sobre ellos ejerce el

⁵³⁰ José Monleón, ~~Teatro~~ popular: la respuesta de Rodríguez Méndez” en José María Rodríguez Méndez, *Teatro: La tabernera...*, *Op. cit.*, p.36.

⁵³¹ Pablo Corbalán, ~~Los inocentes de la Moncloa~~, de Rodríguez Méndez, en el *Cómico*”, *Op. cit.*

⁵³² Entrevista concedida por José María Rodríguez Méndez al presente investigador el 26-03-03.

entorno que les rodea. Por otro lado, un final feliz donde las dos parejas (José Luis y Ana Mari por un lado, y Diego Pacheco y Francisca de Asís Taboada por el otro) terminan unidas a pesar de todo, deja en el aire el incierto futuro de los actantes.

Por todo ello, encontramos en *Insolación* un antecedente estético de la comedia mendeciana.

Por otro lado, la influencia de la literatura francesa vuelve a aparecer en una obra de la primera etapa: en este caso, podemos relacionar el comportamiento de los personajes de *Los inocentes de la Moncloa* con aquellos frustrados y pesimistas del dramaturgo Henri-René Lenormand —fallece en París en 1951, un año antes del importante viaje de Rodríguez Méndez a la capital francesa— marcados por una especial hondura psicológica. Si bien, como apunta María Luz Morales:

Éstos del Candilejas son más auténticos, menos literarios, sobre todo; están más cerca de nosotros, en espacio y tiempo.⁵³³

2.3. Estructura formal:

2.3.1. Descripción.

Los inocentes de la Moncloa es una obra estructurada en tres actos, aunque estos no aparecen divididos en escenas, a excepción del tercer acto que se encuentra fraccionado en dos partes: “Momento primero” y “Momento segundo”. Con ello, el autor ha mantenido la estructura clásica de sus primeras obras introduciendo una

⁵³³ María Luz Morales, *Diario de Barcelona*, *Op. cit.*

novedad: la división en dos partes del último acto coincidentes con el doble desenlace de la anécdota narrativa.

2.3.2. Personajes.

Los siete personajes que aparecen en *Los inocentes* coinciden en un aspecto: todos ellos son seres frustrados por alguna razón particular y su inocencia juvenil agudiza esa frustración tiñendo sus vidas de angustia y tragedia personal, aunque algunos traten de disimularlo: “somos unos pobres inocentes que no saben dónde van” (168). No son solidarios entre sí y tampoco son capaces de unirse para salir a flote dignamente.

José Luis es el verdadero protagonista de la comedia. Tiene “treinta años encima” y lleva diez preparando las oposiciones para notarías. A dos días de un nuevo intento, descubrimos que recita de memoria los temas y muestra una personalidad obsesiva y enajenada. Está desbordado por la necesidad de aprobar y ello le conduce en mayor grado que otros personajes a la alienación. Piensa que todo el mundo está contra él y por ello trata de aislarse y se muestra insensible con todo lo que sucede a su alrededor; ni siquiera presta atención al enfermo, lo que en cierto modo le convierte en causante indirecto de su muerte. En este sentido, el propio dramaturgo va incluso más allá en la valoración de este personaje: “La deserción de José Luis, el protagonista, ejemplifica la deserción del intelectual y precisamente lo que yo quise es resaltar esa cobardía del intelectual, que por desgracia es muy frecuente”⁵³⁴.

⁵³⁴ José María Rodríguez Méndez en Amando. C. Isasi Angulo, *Diálogos del teatro español de la postguerra*, *Op. cit.*, pp. 273-274.

Es el eje de la acción dramática y el resto de personajes tienen alguna relación de dependencia con él: novia, huéspedes de la pensión, antiguos compañeros de universidad, etc.

Está enamorado de su novia, pero en un momento determinado, nervioso tras haber ingerido numerosas aspirinas y condicionado por un ambiente sofocante, besa a Sofi. Del mismo modo, cuando vuelve del examen “algo bebido” también se dirige en primer lugar a Sofi. Esta joven es para él como una fantasía, es lo prohibido, lo que está fuera de su triste realidad, por eso únicamente recurre a ella cuando se encuentra en estado de embriaguez. Ana Mari, por el contrario es la realidad, una realidad que le recuerda constantemente que es un hombre frustrado con un futuro sombrío. Un futuro donde le podemos ver casado Sofi, trabajando de notario en alguna triste provincia y teniendo como amante a Sofi o a alguna muchacha similar.

Por fin consigue su deseado propósito de aprobar las oposiciones para entrar en la sociedad con un trabajo digno, aunque no sabemos si para conseguirlo se ha valido de las amistades de Santana, el cual conocía a dos miembros del tribunal y le había dicho a José Luis “A ver si podemos hacer algo... Tienes que ser notario como yo” (144). Lo cierto es que ambos regresan juntos del examen y de acuerdo con la personalidad de Santana esta hipótesis cobra mucha fuerza. Si así fuera, sería todavía más frustrante para José Luis, que habría estudiado tanto con el propósito de entrar en la sociedad de forma honesta para tener un brillante porvenir, y después de tantos años ni siquiera esto habría podido conseguir.

Doña Rosalía es el personaje de más edad, pero su actitud ante la vida no difiere mucho de la de los jóvenes: su falta de ilusión determina que sólo piense en el dinero. Aparece en escena caracterizada con bata de flores y rulos en el pelo. Es

desde hace veinte años la dueña de la pensión donde se alojan los jóvenes de manera ilícita y por ello tiene pavor a la llegada de la policía, ~~ha~~ de líos que tendrá cuando teme tanto a la policía” (166). Por la noche tiene otro trabajo como cajera en una sala de fiestas. Es muy egoísta: acoge a un joven y lo mete en la habitación del opositor sin ni siquiera pedirle la documentación y cuando ve al joven moribundo sólo le preocupa que se lo lleven enseguida para no tener problemas. Viendo su mezquina actitud, los jóvenes acuerdan dejar la pensión al día siguiente.

Paco Ruiz es un joven frustrado licenciado en medicina, un *“tipo superficial y desenvuelto”* (135), que ni siquiera tiene dinero para el trolebús que le conduce al hospital donde debe trabajar —o tal vez realizar prácticas no remuneradas—. Por su cabeza pasan ideas como asesinar a Sofi para que los de la tuna no sigan molestando. La falta de expectativas profesionales le lleva a la desatención de los pacientes y también se le puede considerar causante indirecto de la muerte del joven cordobés, como expresamente lo insinúa Doña Rosa: ~~¿~~Y usted no vio ayer que se moría? Vaya médico que es usted. Luego dicen que no encuentran ustedes trabajo. Si...” (166). Es quizá el personaje más fracasado de la comedia y habla como si la vida no fuera con él, como si no fuera un joven médico con un brillante porvenir: ~~¿~~Toda mi vida viendo cómo los otros se llevan lo bueno del mundo... Y yo, poniendo inyecciones de penicilina. Es la vida [...] Un servidor husmeando por las bocacalles de la Gran Vía... para volver a casa con sueño y mal sabor de boca. La vida...” (158). Una vida por la que la juventud tiene que pelear aunque no quiera: ~~es~~ como una guerra sorda. Es como si estuviéramos en el frente...” (167). Su sentencia final refiriéndose al fallecido es muy desalentadora e indica un alto de frustración: ~~Él~~ está mejor que nosotros. Morirse a los veinte años. Eso es ganar una oposición” (175).

El muchacho de Córdoba es el personaje que menos interviene en la comedia y ni siquiera sabemos su nombre, pero él es el que precipita la tragedia al morir, debido a una pulmonía doble, en la habitación de José Luis mientras éste se estaba examinando. Los pocos datos que de él conocemos es que ha llegado a Madrid desde Córdoba después de catorce horas en tren y se está preparando para ingresar en la Escuela de Ingenieros.

La forma de comportarse del resto de personajes hacia él cuando le ven moribundo, nos sirve para comprobar el egoísmo y la insolidaridad de éstos: doña Rosalía le acoge en la pensión a pesar de saber que está enfermo y de no tener una habitación disponible. Le mete en el cuarto de José Luis hasta “quede libre el tres”, pero cuando el médico le dice que va morir trata por todos los medios de deshacerse de él; José Luis no quiere que se quede en su habitación, pero no logra disuadir de su idea a doña Rosa. Pese a todo, se desentiende de él, “y qué quieres que haga yo? Bastante he hecho con dejarle acostar aquí” (147), y ni siquiera se preocupa de darle la medicina. Cuando se entera de su muerte, simplemente señala: “¿Qué le vamos a hacer?” (175); Ana Mari en el momento que lo ve, piensa que doña Rosalía se lo ha colocado a José Luis porque es el más tonto. Cuando ya no hay nada que hacer por él, Sofi y ella son los únicos personajes que muestran compasión; Santana, por su parte, exclama: “¿Este gandul, ¿quién es? Eso sí que es vida, tú” (145) Más adelante, cuando baja con Sofi a comprar penicilina, en lugar de hacer rápido la compra debido a la urgencia, se entretienen y vuelven “muy alegres y riéndose ante la envidia de todos los demás” (160). La muerte del muchacho tampoco le causa mayor preocupación: “Es triste lo del muchacho, pero ya no tiene remedio” (175); Sofi cuando lo descubre, se refiere a él con frivolidad: “Al chico dale una aspirina.

No será nada. Estoy segura de que no será nada. Me voy... ¡Pobrecillo! Es guapito, ¿verdad?” (148); Paco Ruiz, a pesar de verlo delirando y con fiebre, no lo considera muy grave, —Unas cuantas unidades de ‘peni’ y mañana nuevo, chata” (157). Tampoco da especial importancia a su muerte, una circunstancia que revela la verdadera tragedia del grupo: —Tienen que pasar estas cosas... ¿comprendes? Estas pequeñas cosas, para que nos demos cuenta de algo. De que somos unos pobres inocentes que no saben dónde van; de que hay un destino negro por delante... Pero no te preocupes. Mañana ya habrá pasado. Y nos olvidaremos también de esto [...] Ahí quedará el pobre muchacho desconocido. Pasará al depósito judicial. Seguiremos indagando sobre sus familiares... Y seguiremos viviendo los demás...” (168).

Martín Recuerda alude a motivos psicosociales ajenos a la pieza dramática para argumentar de la muerte de este personaje:

Su lucha en las pensiones madrileñas mientras preparaba oposiciones, ha debido ser feroz, hasta llegar al aniquilamiento. Lo mata, pues, una sociedad indiferente y no organizada; una sociedad de ladrones, de parásitos, de embaucadores, de hipócritas, de vanos discurseros; la sociedad de los vencedores que como aves de rapiña quieren retener el pan a costa de sacrificar a todos.⁵³⁵

Ana Mari es la novia de José Luis, ansía casarse, pero para ello tiene que esperar a que su futuro marido apruebe las oposiciones. Tiene veintitantos años y físicamente es —*más bien fea y desgarbada*” (138). Licenciada en Filosofía y Letras, ejerce de profesora de literatura en un colegio de monjas donde no se siente a gusto porque cobra cuarenta duros al mes y ni siquiera cree en Dios. Angustiada, ve pasar el

⁵³⁵ José Martín Recuerda, *La tragedia de España...*, *Op. cit.*, p. 106

tiempo y la frescura de la juventud y piensa que nadie, ni siquiera su novio le presta atención. Por esta razón, siente envidia y celos de Sofi e incluso difunde comentarios con tal de difamarla: —sabes lo que dicen de ella? Pues que va a dar a luz [...] Ahora que con respecto a la belleza de la prójima, no sé dónde la verán. Anda a ver si tú también vas a ser otro admirador...” (140).

Su frustración personal llega hasta el extremo de confesarle a su novio que —no aguanto más. Te digo que la paciencia tiene un límite... Me pongo a hacer la carrera..., no la de Filosofía, claro que ya la tengo y maldito para lo que sirve..., sino la otra” (141).

Un final feliz abrazada a su novio que acaba de aprobar las oposiciones, puede significar el final de una triste vida y el inicio de una etapa esperanzadora para ellos.

Pepe Santana es —un hombre de unos veintitantos años, despeinado a la europea y con aire de paleta amundanado” (143). Es el simbolismo de la incipiente sociedad de consumo que ya posee un seiscientos, veranea en la Costa Azul francesa y no piensa en el matrimonio. Compañero de universidad de José Luis, aprobó las oposiciones al año siguiente de terminar la carrera porque tenía —un tío general del Timbre... Y gracia para decir las cosas” (139). Es notario en Écija y está en Madrid de paso, por lo que decide ayudar al angustiado opositor. Le gusta hacer ostentación de su situación social y de su dinero: presume de tener —un seiscientos”; ganar —cuenta mil duros largos”; desarrollar una escasa actividad intelectual, —no leo el periódico siquiera. Me estoy embruteciendo a base de bien” (144); y ni siquiera ocuparse de su trabajo, —Yo no me ocupo de la Notaría, claro está. Tengo un esclavo que lo hace todo” (145). El consejo que da a José Luis es muy elocuente y da cuenta de la personalidad de este irresponsable notario: —Franquilo; tú tranquilo, y la plaza

es tuya. A embrutecerte, a no pensar. A amontonar dinerito...” (145). En un asunto sí pone mucho interés este personaje: en perseguir a Sofi y tratar de conquistarla — aunque no lo consigue—.

Curiosamente, en el informe sobre la obra que el Delegado Provincial de Barcelona envía al Director General de Cinematografía y Teatro, aquél, elogia al texto y enfatiza el éxito cosechado por el montaje, pero señala como aspecto negativo el tratamiento de este personaje:

Lo único de la obra que no es acertado es el joven notario que presenta una irresponsabilidad y modo de ser muy lejos de la bien ganada fama de los que ejercen esta profesión.⁵³⁶

Sofi es una guapa muchacha que vive alegremente a costa de su atractivo. No tiene planes de futuro ni un pasado universitario, aunque empezó a estudiar farmacia. Todos los hombres sucumben ante sus encantos: el jefe de la tuna de Farmacia acude todas las noches con sus compañeros a cantarle una serenata; Pepe Santana queda prendido de ella nada más verla, —“Vaya monumento” (155) y ella muestra un interés recíproco cuando descubre que es notario y gana cincuenta mil duros al año; el mismo José Luis, en un momento determinado y presa de las numerosas aspirinas que ha tomado y del ambiente, la requiebra y se lanza a darle un beso. Esto le lleva al opositor hacerse ilusiones y a pensar sólo en ella cuando regresa triunfante del examen, situación que molesta sobremanera a Ana Mari: —“Sinvergüenza... Vete con la Sofi... Vete al infierno” (175). Aunque lo cierto es que Sofi no quiere causar

⁵³⁶ Carta con fecha de 28 de febrero de 1961, reproducida por Berta Muñoz Cáliz, *Expedientes de la censura teatral franquista*, vol. I, *Op. cit.* p. 758.

ningún conflicto en la pareja y *“para evitar el abrazo de José Luis, sale rápidamente de la habitación”* (174).

Pese a su comportamiento frívolo con los hombres, es el personaje que más se compadece del enfermo, del cual siempre está pendiente y al que trata de auxiliar de la mejor manera posible.

Termina yéndose de juerga con los jóvenes de la tuna.

2.3.3. Lenguaje.

a. *En las acotaciones escénicas*

En las acotaciones, el autor utiliza un lenguaje muy sencillo y preciso con el propósito de hacer éstas muy funcionales y de este modo facilitar la labor del director escénico y de los actores. Evita, por tanto, cualquier intento de virtuosismo poético:

*La misma decoración. El mismo día por la noche. La escena en semipenumbra. José Luis se ha quedado dormido sobre la mesa. Por el balcón entra el reflejo de la calle y se oye el ruido del tráfico. En la cama, el muchacho de Córdoba se debate entre el delirio y la fiebre.*⁵³⁷

b. *De los personajes*

En cuanto al registro lingüístico de los personajes, debemos destacar la frialdad de los textos jurídicos recitados continuamente por José Luis: *“Las servidumbres. Historia. En Roma se definían las servidumbres como aquel derecho real por cuya virtud se obliga al dueño de una cosa a no ejercer en ella o a tolerar que se ejerza una actividad prefijada en provecho de una cosa ajena o de una persona titular del*

⁵³⁷ José María Rodríguez Méndez, *Los inocentes de la Moncloa*, *Op. cit.*, p. 149.

derecho...” (133), y de las fórmulas matemáticas que en sus delirios repite el infortunado muchacho de Córdoba: $-\text{AC}$ partido por BC es BC partido por BX , lo que es igual a OC menos OA partido por OX menos OA y OC menos OB partido por OX menos OB , lo que es igual a X sub tres menos X sub uno partido por X menos X sub prima menos...” (149). Se trata en ambos casos de un registro culto que no es posible aprender sino de memoria y

que convierte al individuo en una computadora, la condición indispensable para que un hombre de letras acceda a una vida “digna” en la España de los últimos cincuenta. Eran exigencias del reciente plan de estabilización, que dificultó por primera vez en los últimos años de posguerra la consecución de un puesto de trabajo.⁵³⁸

Este uso del lenguaje, contrasta con el discurso ágil y directo de los personajes cuando dialogan entre ellos. Cualquier retoricismo o evasión lírica en su forma de hablar es censurado por ellos mismos:

SANTANA.— Ánimo, chaval, que mañana es tu día...

JOSÉ LUIS.— Déjame tranquilo dentro de mi angustia...

SANTANA.— Esa frase debe ser de alguna obra de Buero Vallejo.⁵³⁹

⁵³⁸ Paco Rivas, *Diario de Teruel*, 28-02-1988.

⁵³⁹ José María Rodríguez Méndez, *Los inocentes de la Moncloa*, *Op. cit.*, pp. 160-161. Precisamente, este fragmento no gustó mucho al dramaturgo guadalajareño, que vio en él una ofensa hacia su persona:

Con Buero me llevé bien pero me guardó rencor porque en *Los inocentes de la Moncloa* un personaje en un momento determinado dice a otro: —¿qué te pasa, estás de mal humor? / —déjame tranquilo dentro de mi angustia / —huy que frase, parece de Buero Vallejo” Y eso le sentó muy mal a él. Yo le dije que era para demostrar que los universitarios le conocían, pero

Por lo demás, abundan en el texto las expresiones populares muy conocidas: “no venga diciendo que si fue, que si vino” (134), “maldita sea” (135), “¡Bendito sea Dios y su santo nombre!” (137), “¡Si que se ha quedado roque el tío!” (138); las elipsis oracionales: “¿Que no puedo parar, que necesito estar solo, que...?” (137), “Pues sí... Gracias” (161), “Y yo...” (172); y las palabras transcritas con la pérdida de la *-d* intervocálica: “rebatao” (148), “eerrao” (148), “placeao” (152), “atontao” (161), “Hevao” (163). Todos estos rasgos confieren al lenguaje un carácter popular, aunque todavía se encuentra lejos del lenguaje de obras teatrales posteriores.

2.3.4. *Espacio.*

a. *Espacio real*

Nuevamente, nos encontramos ante una pieza cuya acción transcurre en un único escenario con connotaciones opresoras: la angosta habitación de una miserable pensión del típico barrio estudiantil madrileño de Argüelles. Este espacio escénico claramente alienante con los que allí residen, determina en muchos casos el movimiento de los personajes. A través del balcón se puede ver la calle, espacio opuesto a la habitación y símbolo de libertad para los personajes —por ello, los miembros de la tuna nunca suben a la pensión y siempre que se alude a ellos están en la calle—.

Enrique Sordo señala:

él insistió que —*a*, no eso, es un puntapié literario que me diste tú”. Pese a todo, siguió siendo amigo mío. (Entrevista concedida por José María Rodríguez Méndez al presente investigador el 26-03-03).

Los inocentes de la Moncloa, como casi todas las obras de Rodríguez Méndez, es una comedia de círculo limitado, de interior asfixiante, donde todas las miserias humanas trasparecen bajo una grisácea capa de vulgaridad cotidiana que parece velarlas.⁵⁴⁰

b. *Espacio hipotético*

La obra nos remite a un espacio mayor que el espacio real que los espectadores pueden ver. En concreto, nos debemos situar en la época contemporánea al propio autor denominada *Desarrollo* (Cf. en esta Tesis el capítulo dedicado a este periodo histórico dentro del apartado II.2.1), y ante una realidad que los jóvenes espectadores de la década de los sesenta conocían muy bien.

Los diferentes planes de estabilización y desarrollo, “obligan” a muchos jóvenes universitarios a preparar unas oposiciones para la obtención de un empleo en los numerosos puestos de trabajo que el aparato burocrático había creado. La posibilidad de entrar en la sociedad del bienestar y del consumo era posible, pero dejando la inocencia en el camino y renunciando a la alegría juvenil. El sistema daba una oportunidad económica a la juventud, pero por otro lado creaba individuos egoístas que únicamente pensaban en su propio beneficio.

Este espacio hipotético no parece aplicable únicamente a la sociedad española de los años sesenta del pasado siglo, sino que es universal y asimilado por aquellas sociedades capitalistas en las se crea una maquinaria burocrática esencial para el correcto funcionamiento del sistema. En estas situaciones, siempre existirán vetustas

⁵⁴⁰ Enrique Sordo en Guillermo Díaz Plaja (ed.), *Historia general de las Literaturas Hispánicas*, Vol. VI (1949-1967), Barcelona, Vergara, 1969.

pensiones donde convivan angustiados jóvenes posgraduados que persiguen el mismo sueño: aprobar unas oposiciones.

c. *Espacio imaginario*

El autor, como es característico en esta primera etapa, plantea una escenografía naturalista dentro de un espacio real único identificable sin ninguna complicación para el público. Al igual que en otras obras, en la primera acotación del texto, el autor detalla los elementos escenográficos necesarios para el montaje, los cuales permanecen invariables durante los tres actos.

Sobre el decorado en el montaje de Barcelona, nos dice Giovanni Cantieri: «sobrio éste, perfectamente ambientado, sin la menor concesión de matiz decorativo.»⁵⁴¹

2.3.5. *Tiempo.*

a. *Tiempo real*

El espectáculo tiene una duración aproximada de una hora y quince minutos, que podría ser algo superior si se respetasen las indicaciones del autor de bajar el telón en cada uno de los actos y entre las dos partes del tercero.

b. *Tiempo hipotético*

El concepto temporal vigente en la época en la que el autor concibe el drama se corresponde plenamente con el de los propios personajes. Por tanto, al igual que en anteriores obras de esta primera etapa, la identificación espectador (realidad)-drama (ficción) es absoluta.

⁵⁴¹ Giovanni Cantieri, «Los inocentes de la Moncloa, un éxito de Rodríguez Méndez», *Op. cit.*

La ubicación temporal en este periodo desarrollista abre la puerta de un futuro esperanzador para los españoles, pero para lograr ese objetivo hay que renunciar a muchas cosas. El recuerdo de un oscuro pasado marcado por la Guerra Civil y la posguerra (referente fundamental del pasado) trata de ser olvidado por unos nuevos dirigentes franquistas que proponen cambios radicales en la economía del país y ofrecen al individuo la posibilidad de pensar en un futuro seguro dentro de la sociedad de consumo, donde se podía ganar “cincuenta mil duros al año” y tener un seiscientos sin hacer nada. Esta situación una década antes era impensable (cf. el análisis del “tiempo hipotético” realizado para *El milagro del pan y de los peces* o en *La tabernera y las tinajas*).

c. *Tiempo imaginario*

El tiempo narrativo de la obra es lineal en cuanto a los acontecimientos expuestos, pero con algunos saltos temporales.

Por las referencias del diálogo, la acción se inicia aproximadamente a las nueve de la mañana del día 12 de mayo, ya que José Luis se examina “pasado mañana” que es “atorce de mayo. Hombre, mañana es San Isidro” (170). Durante toda la mañana van pasando por la habitación de José Luis todos los personajes de la obra. Un salto temporal nos sitúa en acto segundo “el mismo día por la noche” (149) antes de que varios personajes salgan a cenar invitados por Santana. Este acto termina cuando ya “son más de las diez y media” y después de esperar mucho tiempo a que Sofi y Santana regresen con la penicilina (162). En el “momento primero” del tercer acto, la acción se sitúa “dos días después, por la noche” (164), un breve diálogo introduce el “momento segundo” “una media hora después” (168) (el supuesto tiempo que han

tardado en retirar el cadáver de la habitación). Con la llegada de José Luis poco tiempo después concluye la obra.

Por lo tanto, vemos cuatro fragmentos de dos días en las vidas de estos personajes: la mañana del primer día, que es el más extenso; ese mismo día por la noche; y dos días después por la noche con un intervalo de media hora. Del día intermedio no tenemos ninguna referencia salvo las alusiones al empeoramiento del muchacho de Córdoba.

De acuerdo con su estrategia, el autor, no es muy estricto con la tradicional unidad de tiempo —aunque sí lo es con las otras dos unidades teatrales de lugar y acción— ya que alarga la acción dramática hasta casi sesenta horas (dos días y medio), si bien las escenas siguen un evolución temporal lógica y lineal. A este respecto, debemos tener en cuenta que en su *Poética*, Aristóteles señala únicamente que la tragedia «se esfuerza lo más posible por atenerse a una revolución del sol, o excederla un poco». En realidad la intención del filósofo griego al escribir sobre la tragedia no es establecer reglas para su realización, sino caracterizar su naturaleza. Por ello, la duración que Aristóteles establece para la tragedia no se indica en términos de tiempo, sino que se implican dos cuestiones: la magnitud, mientras pueda recordarse íntegramente y la disponibilidad de tiempo para que se desarrolle la peripecia verosímilmente.

Por lo tanto, ateniéndonos a esta breve explicación está perfectamente legitimada la unidad de tiempo en *Los inocentes de la Moncloa*. Opinión que comparte también Martín Recuerda:

Creo que Rodríguez Méndez consigue en *Los inocentes de la Moncloa*, los objetivos más certeros de la tragedia; tragedia que no se ha dado entre héroes ni reyes, sino entre inocentes

muchachos de la clase media española en vías de disolución. Como tal tragedia —y no sainete trágico— la obra responde, en parte, a la teoría clásica de las tres unidades. Así, pues, el segundo acto continúa el mismo día por la noche, cuando —el muchacho de Córdoba se debate entre la fiebre y el delirio”, y los dos momentos del tercero, acusan la ligera variante de haber transcurrido dos días con respecto a los otros dos actos.⁵⁴²

2.3.6. *Movimiento y progresión dramáticos.*

a. *En los personajes*

Todos los personajes de la pieza evolucionan de forma similar: su progresión nos hace ver su verdadero carácter egoísta e individualista. Tan sólo las dos chicas: Sofi y Ana Mari muestran algo de compasión ante el muchacho muerto. A los demás, poco les importa su fallecimiento.

Con ello, se demuestra que apenas existe progresión en unos personajes que únicamente luchan por su interés personal: por aprobar las oposiciones; por formar una familia; por ganar dinero; por presumir de posición social, etc. Este hecho, también explica que los diálogos entre los personajes carezcan de importancia: en realidad, se trata de verdaderos monólogos donde cada personaje dice lo que él mismo quiere oír, sin importarle con quién esté hablando —el caso más evidente es el de José Luis que se pasa los dos primeros actos recitando los temas en voz alta, aunque en su habitación aparezcan numerosos personajes—.

b. *En la acción dramática*

⁵⁴² José Martín Recuerda, *La tragedia de España...*, *Op. cit.*, p. 105.

La progresión dramática de esta obra es semejante a la de *Vagones de madera*: en el primer acto, el autor nos presenta a todos los personajes; en el segundo acto se desarrolla el conflicto: un conflicto que enfrenta a todos los protagonistas con algún aspecto determinado: las oposiciones, la muerte, el dinero, la felicidad, etc. Por su parte, el tercer acto dividido en dos momentos nos muestra el doble desenlace de la pieza: por un lado el trágico final del muchacho de Córdoba (Momento primero); y por otro lado, el falso final feliz con el éxito de José Luis, donde descubrimos la manifiesta insolidaridad de los personajes (Momento segundo).

Tras el estreno de la obra, la progresión dramática de la acción fue percibida de forma diferente por la crítica: para algunos el segundo acto no está a la altura de las expectativas creadas por el primero y el ritmo de la pieza decae:

El primer acto, justo de intensidad y de proporciones, es, posiblemente, el más logrado de la obra, que en el segundo acto se diluye un tanto para recobrar, en el tercero, un pulso seguro y profundo y alcanzar, al amparo de los momentos de mayor intensidad de la historia, una sarcástica violencia dialéctica, que logró sin duda viva resonancia sobre el público del estreno, pero que, por otra parte, tal vez significase una ruptura demasiado brutal en el ritmo y en espíritu de la obra.⁵⁴³

El primer acto delicioso; el segundo, tal vez reiterativo; el tercero, cierra la obra ganando la demora del segundo tiempo.⁵⁴⁴

⁵⁴³ C. Martí Farreras, *Destino*. Reproducido en “La crítica juzga *Los inocentes de la Moncloa*”, *Op. cit.*

⁵⁴⁴ José Cruset, en Castillo, —Acaer el telón. *Los inocentes de la Moncloa* en el teatro Candilejas”, *El Noticiero Universal*, 25-2-1961, p. 22.

En opinión de otros críticos, el tercer acto rompe la estética mantenida en los dos primeros y la pieza abandona radicalmente el tono cómico:

Todo el primer acto es de un ingenio, de una gracia y de una intención punzante y un poco ácida, deliciosos. Ese tono brillante se mantiene en la mayor parte del segundo acto, cuyas calidades siguen siendo, asimismo, excelentes. En cambio, en el tercero, cuando el autor imprime decididamente a su comedia un tono dramático, de sátira social, descarnada y cruda, la comedia pierde, a nuestro juicio, una parte de su encanto, aunque siga manteniendo el interés.⁵⁴⁵

c. *En la anécdota narrativa*

Los personajes que pasan por el cuarto de José Luis conducen durante toda esta obra la anécdota narrativa —si la hay—; son quienes mediante su egoísmo y su carácter insolidario imprimen al texto la situación de angustia en la que se encuentra la sociedad española. Realmente, no existe una acción progresiva y unitaria en esta obra —ya se ha hablado del carácter egocéntrico de todos y cada uno de los personajes—, pues aunque son varias las anécdotas que se cuentan y que ayudan a su comprensión, nos hallamos nuevamente ante una obra basada en la dialéctica y no en la acción —la cual como hemos dicho, tendría un doble final: la muerte del muchacho y el éxito del opositor—.

⁵⁴⁵ Antonio Martínez Tomás, —Breve de la comedia *Los inocentes de la Moncloa*, de José María Rodríguez Méndez, *La Vanguardia Española*, 26-02-1961, p.35.

Por todo ello, podemos concluir este apartado relativo al movimiento y progresión dramáticos señalando que el autor continúa desarrollando en esta obra una estrategia similar a la *Vagones de madera*:

Los diálogos en realidad no existen, porque la acción se vive con la inanidad de quienes están encerrados en sus proyectos primarios y meramente personales. En realidad, hay que llenar el tiempo, darle a la palabra la función material de ocuparlo, a sabiendas de que “todo” está en otra parte, en la hora de matar o morir en las tierras rifeñas, o de ganar o no ganar unas oposiciones. La irrupción de la muerte real no cambia nada, simplemente porque no está programada. En ambas obras mueren dos “inocentes”, dos meros figurantes, que no hacen sino entorpecer el curso establecido de la representación.⁵⁴⁶

3. GÉNESIS DE LA OBRA TEATRAL

3.1. Motivos.

Al igual que ocurría en *Vagones de madera*, el motivo principal que genera esta comedia hay buscarlo en la fértil biografía del dramaturgo: si en aquel caso, tuvo como referente principal la experiencia militar de Rodríguez Méndez, *Los inocentes de la Moncloa* se trata de sus angustiosos recuerdos de opositor: preparó las oposiciones a la Escuela Técnico-Administrativa del Ministerio de Obras Públicas en 1952 y posteriormente en 1955, obteniendo en ambos casos un resultado negativo. Fue un periodo donde compartió angustias, fracasos, pensión, comedor del S.E.U.,

⁵⁴⁶ José Monleón, “Rodríguez Méndez, el pájaro solitario”, *Op. cit.*, p. 125,

etc. con numerosos opositores y conoció de primera mano los problemas de los jóvenes posgraduados.

El propio dramaturgo relata de esta forma los motivos que propiciaron la creación de esta pieza y que tienen su origen en su época de estudiante universitario:

Allí [en la *Universidad de Barcelona*] me sentí defraudado y perdido hasta abominar la enseñanza universitaria aquella. Y resultado de aquella decepción iba a ser una de mis primeras obras teatrales, la titulada *Los inocentes de la Moncloa*. Porque yo, como otros muchos, me vi provisto de un título universitario y unos conocimientos endeble de la materia jurídica, con lo que no pude superar no siquiera las oposiciones más elementales a la escala administrativa de algún ministerio. Pero, por contra, pude saber lo que es la lucha del opositor, el paro juvenil, como ahora. Las injusticias y los favoritismos de los tribunales, etc. Una vez más la realidad me salió al paso para que escribiera la historia de aquel tiempo mío. [...] Y cuando ahora vuelvo la mirada a mi alrededor y veo que el paro juvenil no sólo sigue existiendo, sino que además de aumentar se complementa con la terrible droga, pienso que sería imposible dedicarse a escribir vodeviles y juguetes cómicos, como se sigue haciendo, dando la espalda a la dolorosa realidad de todos los tiempos.⁵⁴⁷

A este respecto, es muy revelador el siguiente fragmento de una entrevista mantenida con el autor:

- *Los inocentes de la Moncloa* es el drama del universitario que aún hoy sigue estando ahí
¿Por qué escribes esta obra?

- Por mi propia experiencia, yo no gané las oposiciones, yo las perdí. Y si las hubiera sacado
¿qué? La vida sigue igual

⁵⁴⁷ José María Rodríguez Méndez, «Mi teatro historicista (la interpretación histórica en el teatro)», *Op. cit.*, pp. 46-47.

- ¿Tú crees?

- Sí, sí. El enigma, el misterio de la vida está ahí. *Los inocentes de la Moncloa* quiere decir perder tiempo por una cosa que no hacía falta. Dar los mejores años de tu vida por una cosa que no merece la pena, eso es. Y termina mal, claro. Bueno, no termina mal, hay gente que dice que termina bien porque gana las oposiciones, pero ganas las oposiciones y qué, la vida sigue siendo la misma. Yo estoy harto de ver gente joven que se ha pasado la vida intentando sacar las oposiciones y luego algunos no las han sacado, y el que sí las había sacado ¿qué? Para vivir y morir al final. Eso es lo que quise decir en esa obra.⁵⁴⁸

Dos días antes del estreno, el autor hace explícito su propósito:

Se trata de una obra de ambiente juvenil: de estudiantes que han terminado sus carreras y se preparan para ocupar un puesto en la sociedad [...] He querido sacar la realidad de todos los días. Con lo toques humanos y el contraste irónico que ofrece la misma vida.⁵⁴⁹

3.2. Estrategias.

Los inocentes de la Moncloa es una obra que ejemplifica muy bien las características de la tendencia reformista en la cual inscribimos a su autor en sus primeros dramas: el deseo de transformar la sociedad desde el diálogo y al mismo tiempo tener la certeza de que la obra va a poder esquivar a la censura, le hace plantearse un drama donde los personajes se lamentan de su propia mala suerte, pero aceptan el mundo en el que les ha tocado vivir; en ningún caso vemos que los personajes den muestra de

⁵⁴⁸ Entrevista concedida por José María Rodríguez Méndez al presente investigador el 2-5-2007.

⁵⁴⁹ José del Castillo, "El teatro por dentro. Ensayo de *Los inocentes de la Moncloa* de José María Rodríguez Méndez", *Op. cit.*

una esperada rebeldía juvenil ante su injusta situación, y se rebelen contra ella y contra el propio sistema. Como el propio autor reconoce:

Jamás pretendí ni hacer lo que alguien llama —teatro de protesta”, —ni tampoco un drama con —mensaje existencialista.”⁵⁵⁰

Para hacer efectivo este propósito, el autor recurre principalmente al paradigma estético del Naturalismo⁵⁵¹, lenguaje artístico del cual destacamos algunos elementos que deben ser tenidos en cuenta por su influencia en la obra:

— Espacio escénico claramente situado con acotaciones muy evidentes al respecto.

Como en otras piezas dramáticas de este primer periodo (*El milagro del pan y de los peces*, *Vagones de madera*, *La vendimia de Francia* o *En las esquinas, banderas*), *Los inocentes de la Moncloa* transcurre íntegramente en un único espacio escénico cerrado que queda perfectamente definido en la primera acotación y que no sufre

⁵⁵⁰ José María Rodríguez Méndez, “Autocrítica de *Los inocentes de la Moncloa*”, *El Noticiero Universal* 23-2-1961, p. 19.

⁵⁵¹ José Monleón justifica el empleo de este lenguaje artístico cuyo uso es ya en 1968 muy criticado y tachado de caduco, burgués y anticuado:

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. Sin embargo, lo admirable de *Los inocentes de la Moncloa* es que dentro de sus horizontes estéticos e históricos, consiguió mostrar una realidad hasta entonces encubierta. El instrumental quizá era viejo, pero su modo de usarlo le daba una nueva potencia y un nuevo valor ¿Acaso no era éste el camino estético lógico? Primero había que emplear los medios conocidos, tomados del inmediato teatro español, para construir una dramaturgia de revelación y de denuncia. Había que contestar — se quisiera o no; por limitación cultural objetiva— al teatro burgués con un teatro formalmente afín e ideológicamente contrario. (José Monleón, “Teatro popular: la respuesta de Rodríguez Méndez” en José María Rodríguez Méndez, *Teatro: La tabernera...*, *Op. cit.*, p.38)

ningún cambio en las siguientes escenas. Reproducimos a continuación la didascalia inicial:

Habitación de una pensión del barrio de Argüelles, de Madrid. Dos camas. Una de ellas, impecable; la otra, revuelta. Un gran armario de luna anticuado y muebles del mismo estilo, ajados y deteriorados. Balcón a mano izquierda, por el que llega amortiguado, el ruido de la calle. Junto al balcón, una mesa camilla llena de papeles. Al levantarse el telón, José Luis en pijama, revuelve un montón de papelitos doblados que hay en la mesa y, con gesto nervioso, coge uno y lee de prisa.⁵⁵²

— El espacio escénico determina los movimientos de los personajes y no al contrario. La escena debe representar exactamente el entorno de los personajes.

Este es un aspecto sumamente importante en la configuración de la obra: una obsoleta habitación de una sórdida pensión madrileña donde viven estudiantes, sirve de marco para ver el comportamiento de siete personajes. La angustia de la propia habitación de reducidas dimensiones, la decisión de José Luis de no abrir el balcón para que no le moleste el ruido de la calle, unido al asfixiante calor del mes de mayo en Madrid, determinan el comportamiento de unos personajes ya de por sí angustiados por su propio futuro. Si a esto le añadimos la llegada de un joven moribundo que tiene una fiebre altísima, debemos imaginar el ambiente tan cargado en el que se encontraban los personajes y que en algunos momentos explica su comportamiento nervioso e individualista. Nada más entrar en la habitación, Ana Mari se apercibe de ello: —¡Huy, qué ambiente! ¿Por qué no abres un poco?” (138) y dos días después este

⁵⁵² José María Rodríguez Méndez, *Los inocentes de la Moncloa*, *Op. cit.*, p. 133

mismo personaje señala: —Dios mío, qué atmósfera hay aquí dentro...” (150), una atmósfera que vuelve —fuera de sí” a José Luis y le hace cometer una serie de despropósitos, llegando a comparar su angustia con el estado febril del muchacho de Córdoba: —¿Cuarenta? Si me lo pones a mí, rompo el termómetro” (155).

El autor ha evocado perfectamente un ambiente que es de vital importancia para la comprensión de la obra y que sin duda nos lleva a pensar, como dijimos anteriormente, en la novela de Emilia Pardo Bazán, *Insolación*.

— Las relaciones sociales y económicas condicionan el comportamiento de los personajes

La llegada de los tecnócratas al gobierno franquista supone para el individuo la necesidad de lograr una posición económica privilegiada que le permita acceder a la sociedad de consumo. Por ello, numerosos jóvenes se lanzan en los años sesenta a intentar la consecución de un trabajo estable a través de una oposición. Para ello, son capaces de renunciar a cualquier cosa, incluso a aquello que les define como seres humanos y que les debería llevar a compadecerse de un muchacho enfermo que muere delante de ellos. Cuando se consigue este objetivo, como le sucede a uno de los personajes (Pepe Santana), es como si todo el sufrimiento en la vida hubiese terminado y ya simplemente hubiera que embrutecerse, ganar mucho dinero y perseguir a jovencitas.

Opina al respecto José Monleón, que:

La prueba de —suficiencia”, entendida como una competición deportiva, con plazas para los plusmarquistas, es el resultado casi esperpéntico de una cultura que ha perdido sus medidas

humanas y su perspectiva comunitaria. La relación humana, concebida como una lucha por la supervivencia, y no como una integración armónica y progresiva en la sociedad, tiene en las oposiciones uno de sus rostros menos enmascarados.⁵⁵³

— El carácter didáctico de la estética naturalista

En este sentido, es evidente como así lo ha manifestado el propio autor, que la génesis de la comedia está determinada por su propia experiencia y por la necesidad de mostrar nuevamente en escena el problema humano de la juventud española. Por ello, ha construido una estrategia escénica que permite al público extraer sus propias conclusiones y que relaciona la obra con el teatro épico de Bertolt Brecht.

— La óptica crítica del entorno que surge del drama naturalista acoge la idea del conflicto existente entre el dramaturgo y el espacio social que le sirve de marco, entre el ideal de sus personajes y el universo degradado en el que evolucionan.

Rodríguez Méndez presenta aquí un universo opresor que condiciona el comportamiento de unos jóvenes angustiados ante un futuro más que incierto.

Se trata del conflicto individual sufrido por tantos y tantos jóvenes licenciados universitarios que se plantean continuar viviendo en libertad (como les sucede a los miembros de la tuna) o formar parte de un sistema social que a través del filtro de las oposiciones, les conduce a la muerte espiritual. De ahí las declaraciones del autor que nuevamente reproduzco:

Yo no gané las oposiciones, yo las perdí. Y si las hubiera sacado ¿qué? La vida sigue igual
[..] Yo estar harto de ver gente joven que se ha pasado la vida intentando sacar las

⁵⁵³ José Monleón, "Teatro popular: la respuesta de Rodríguez Méndez" en José María Rodríguez Méndez, *Teatro: La tabernera...*, *Op. cit.*, p.37

oposiciones y luego algunos no las han sacado, y el que sí las había sacado ¿qué? Para vivir y morir al final. Eso es lo que quise decir en esa obra.⁵⁵⁴

— Vemos a los personajes evolucionar a lo largo de la obra tanto por sus actitudes, como por sus emociones.

Nuevamente, el dramaturgo construye una pieza teatral que se desarrolla íntegramente en un angustioso y reducido espacio escénico donde los personajes evolucionan y se comprenden por la expresión de sus emociones y donde apenas existe acción. Inevitablemente, la tensión entre ellos es palpable desde el comienzo y desemboca en dos “momentos”: un trágico suceso y un feliz (?) final.

— El motivo principal de la obra está tomado de la actualidad

La afirmación de Rodríguez Méndez: “*Los inocentes de la Moncloa* es un trozo de vida, la vida del universitario de la Moncloa en el año sesenta”⁵⁵⁵, se relaciona claramente con el precepto de Jean Jullien: “una obra es una rodaja de la vida colocada, con arte en un escenario”.

El dramaturgo planea una estrategia escénica donde combina la anécdota (que el autor escoge debido a su propia experiencia como opositor) con los variados y eficaces temperamentos de sus personajes, con el propósito de revelar la angustiosa situación de la juventud española. Este aspecto guarda una estrecha relación con el realismo social, que preconizaba que la literatura debía estar abierta a la vida diaria.

A propósito de esto, Marti Ferreas en su crítica al estreno de Barcelona señala:

⁵⁵⁴ Entrevista concedida por José María Rodríguez Méndez al presente investigador el 2-5-2007.

⁵⁵⁵ Ídem.

A través de unos tipos humanísimos y reales y al servicio de una anécdota de intención muy ácida, Rodríguez Méndez logra crear el clima exacto que la historia requería y proporciona al espectador, desde el mismo momento en que se levanta la cortina, una sensación de autenticidad.⁵⁵⁶

Además de la estética naturalista, que ya ha quedado perfectamente explicitada, Rodríguez Méndez, asume el compromiso social que caracteriza la literatura española de los años cincuenta y principios de los sesenta y se adhiere a la corriente del realismo social. Por tanto, en la obra destacan algunos elementos de esta estética, fundamentales para su comprensión:

— Considerar la literatura, en primer lugar, como medio de comunicación, y no como fin en sí misma, esforzándose en desvelar y revelar —a través de ella— la realidad viva y actual del país.

En este sentido, Guillermo Díaz-Plaja, en un artículo aparecido en las páginas *de La Vanguardia Española*, justifica la visión pesimista de la juventud española que Rodríguez Méndez ha querido mostrar en su obra; una tendencia realista que ha sido fuente inagotable para la literatura universal y cultivada en todos los géneros literarios:

Sin llegar a los extremos terribles de *Fin de partida* o al escalofriante nihilismo de *Esperando a Godot*, se sirve al público por medio de la escena, una visión ocre y desolada. Desde *Los pobrecitos* de Alfonso Paso, a *Los inocentes de la Moncloa*, de José María Rodríguez Méndez. Lo terrible de estas dos excelentes comedias es que el clima desesperado lo da la juventud. El escritor sin suerte de Alfonso Paso, los opositores angustiados de Rodríguez

⁵⁵⁶ C. Martí Farreras, *Destino*. Reproducido en “La crítica juzga *Los inocentes de la Moncloa*”, *Op. cit.*

Méndez no son, en absoluto, falsos. Sus calvarios son reales. Cuesta un trabajo brutal abrirse paso. La vida se ha endurecido. La cucaña de las letras, la patética carrera de obstáculos de los ejercicios de oposición, acaban ciertamente por crear un clima de angustia. Pero falta exponer —porque también es auténtico— el bagaje de esperanza que la juventud tiene la fortuna y la obligación de llevar.⁵⁵⁷

— La obra literaria debe ser antievasionista, preocupada y comprometida.

Tres cualidades que la pieza mendeciana cumple a la perfección y que determinan que el autor sitúe la acción en una pensión del barrio de Argüelles —barriada muy popular cercana a la ciudad universitaria— y aborde un tema muy comprometido con la realidad del momento y con un sector social muy concreto: la juventud universitaria española.

Es esta misma juventud la que rápidamente recoge el testigo del compromiso social y acude al teatro a presenciar la obra y posteriormente realiza numerosos montajes de la misma.

Para concluir con el análisis de esta obra, reproducimos la acertada valoración general de la misma que expuso Martín Recuerda en 1979, y que podría ser perfectamente válida aún en la actualidad, transcurrido casi medio siglo desde aquel 1960:

Creo que esta obra quedará en nuestra Historia Literaria. Es obra que no miente. No retórica.

Plantea un tema vivo que no ha sido resuelto en nuestros días. Unos caracteres humanos que

⁵⁵⁷ Guillermo Díaz-Plaja, —hs suntuosos desarrapados”, *La Vanguardia Española*, 14-04-1961, p. 32.

dan el grito de alerta a lo que ha de suceder después. Es obra de la que muy pocos se quisieron enterar, y que, precisamente por ese no querer enterarse, no se ha puesto remedio a tiempos venideros que se vislumbran sin soluciones.⁵⁵⁸

⁵⁵⁸ José Martín Recuerda, *La tragedia de España...*, *Op. cit.*, p. 39.

III.3.1.5. El círculo de tiza de Cartagena

1. DATOS

1.1. *Título:* El círculo de tiza de Cartagena (comedia popular en dos partes y un epílogo)⁵⁵⁹

1.2. *Fecha de creación:* 1960

1.3. *Fecha de publicación:* 1964

1.4. *Fecha del estreno:* 01/02/1963

1.5. *Lugar del estreno:* Teatro Guimerá. Barcelona.

1.6. *Compañía:* Compañía de Dora Santacreu y Carlos Lucena.

1.7. *Reparto:*

Pablo Garsaball

Carlos Lucena

Dora Santacreu

Carmen Pradillo

Ana María Simón

Juan Fernández

Manuel Durán

Pascual Vidal

Monfort Janer

⁵⁵⁹ Para el estudio de esta obra manejo la siguiente edición: José María Rodríguez Méndez, *El círculo de tiza de Cartagena*, Barcelona, Occitania Col. El sombrero de Dantón, 1, 1964.

Carlos Lucena..... Dirección

José María García Llorca..... Escenografía

1.8. *Duración en cartel*: veinte días

1.9. *Crítica*:

La crítica fue unánime en destacar dos aspectos fundamentales para la valoración apreciativa del espectáculo: en primer lugar, las limitaciones espaciales del escenario en cual el director habría de situar a más de quince actores. ~~N~~ada menos que diecisiete interpretas se alternaron o simultanearon en el pequeño escenario del Guimerá. Y como quiera que casi todos los personajes tienen papeles de mucho brío y viva gesticulación, se comprende fácilmente que su acción pierda eficacia y que, en determinados momentos resulte movida hasta la confusión por lo que se pierden no pocos efectos dramáticos”⁵⁶⁰. Si bien, la preocupación entre la crítica existía ya antes del estreno: ~~I~~ntervienen en la comedia cerca de veinte personas, por lo que el montaje en escenario tan reducido constituye una auténtica audacia”⁵⁶¹.

En segundo lugar, la disonancia entre un atrevido planteamiento dramático y la consecución final de un drama con un escaso valor artístico: ~~m~~as esta curiosidad, cuya intención crítica sobre unos personajes y unas ideas está bien clara, carece del aliento y la cohesión necesarios para tener altura. Los contrastes se ofrecen ingenuos y efectistas, desprovistos de calidad de un estudio psicológico verosímil y resultan carentes de un aliento fuerte e intenso que convenga y subyugue al espectador”⁵⁶².

⁵⁶⁰ Joan Pedret Muntañola, *—El círculo de tiza de Cartagena*. Original de José María Rodríguez Méndez”, *La Vanguardia Española*, 3-2-1963, p. 24.

⁵⁶¹ ~~P~~róximo estreno de una obra de Rodríguez Méndez”, *El Noticiero Universal*, 26-1-1963, p. 26.

⁵⁶² Joan Pedret Muntañola, *—El círculo de tiza de Cartagena*. Original de José María Rodríguez Méndez”, *Op. cit.*, p. 24.

Para el prestigioso crítico teatral José Monleón, *“El círculo de tiza de Cartagena le perjudica cierta desproporción entre sus planteamientos y la obra finalmente conseguida. Son tantas las sugerencias de este drama que el autor acaba parcialmente devorado por la potencia del tema”*⁵⁶³.

Años después, el propio Monleón no duda en calificar el espectáculo como *“rotundo fracaso”*⁵⁶⁴, un fracaso que supuso que a partir de ese estreno al autor *“le niegan el pan y la sal”*.

Pese a todo, no podemos olvidar la crítica elogiosa que Ángel Carmona (compañero y *“amigo del alma”* de Rodríguez Méndez en *La Pipironda*, y al que dedicó esta obra) dispensó al espectáculo:

[El autor] nos ofrece, con admirable y, en estos tiempos, inusitada maestría literaria y teatral, la estampa de la vieja *“España tahúr, zaragatera y triste”*, con todas sus contradicciones, al máximo de presión, en olor de puñalada traperera y picaresca sin límites.⁵⁶⁵

Domingo Miras (compañero de infortunios teatrales) plantea la posibilidad de que el fracaso de la obra no se debiera a lo inapropiado del escenario, ni a una escasa calidad dramática de la misma, sino que tal vez, las causas habría que buscarlas en el terreno político de la España de los años sesenta *“Habrá que pensar que consideraron a Cataluña y su nacionalismo entonces tácito, representados de forma*

⁵⁶³ José Monleón, *“Teatro popular: la respuesta de Rodríguez Méndez”* en José María Rodríguez Méndez, *Teatro: La tabernera...*, *Op. cit.*, p. 44.

⁵⁶⁴ José Monleón, *Cuatro autores críticos*, *Op. cit.*, p. 81.

⁵⁶⁵ Ángel Carmona, *“Más allá del bostezo”*, *La Vanguardia Española*, 15-2-1963, p. 9.

caricaturesca en la Cartagena cantonal? ¿Les hirió el *viva Cartagena?*”⁵⁶⁶. A estas mismas causas se refiere el autor un año después de su estreno:

La comedia que promovió allí [en Barcelona] una auténtica polémica fue *El Círculo de tiza de Cartagena* en la que desarrollaba el tema de las luchas cantonales de Murcia del año mil ochocientos setenta. Era un tema difícil para un público tan regionalista y apasionado como, afortunadamente, es el español.⁵⁶⁷

1.10. Otras producciones:

No tenemos constancia de otros montajes de la pieza, además del ya comentado anteriormente, pero es importante transcribir aquí una información aparecida en *El Noticiero Universal* seis días antes del estreno de la obra en el Teatro Guimerá, que señalaba que la obra se estaba ensayando también en el Teatro Bellas Artes de Madrid para ser estrenada unas semanas después que en Barcelona:

Por disposición expresa del autor esta obra se estrena en Barcelona unas semanas antes que en Madrid, donde también se ensaya en el teatro Bellas Artes. Con ello, el autor quiere agradecer al público y a la crítica barcelonesa la cordial acogida dispensada a su anterior obra *Los inocentes de la Moncloa*⁵⁶⁸

Lo cierto es que el estreno en Madrid nunca llegó producirse. En mayo de 1962, Luis Balaguer, director del “teatro del Candil”, grupo Titular del Teatro Bellas Artes,

⁵⁶⁶ Domingo Miras, “José María Rodríguez Méndez. Vivir para escribir” Introducción a José María Rodríguez Méndez, *Teatro Escogido* Vol. I, Madrid, AAT, 2005, p. 20

⁵⁶⁷ *Madrid, “Doble debut”,* 29-1-1964, p. 9.

⁵⁶⁸ “Próximo estreno de una obra de Rodríguez Méndez”, *El Noticiero Universal*, 26-1-1963, p. 26.

solicita autorización de la censura para representar la obra. Pero, la censura prohíbe su representación a pesar de la mediación de José Tamayo que en una carta enviada a José María Ortiz el 2 de mayo ruega a este que autorice la obra que Luis Balaguer ya ensaya en el Teatro Bellas Artes⁵⁶⁹. En octubre de ese mismo año, Balaguer lo vuelve a intentar —lo que nos hace pensar que continuaban los ensayos— argumentando que la obra es una simple comedia —sin otra idea que la de caricaturizar un patriotismo mal entendido, egocéntrico y sensiblero⁵⁷⁰. La deseada autorización para el “teatro del Candil” llegará el 21 de noviembre, si bien desconocemos los motivos por los cuales la obra se continuaba ensayando dos meses después —según la información aparecida en *El Noticiero Universal*— pero no llegaría a estrenarse en las tablas del Teatro Bellas Artes. Un año después, en 1963, en una entrevista a Manuel Del Arco, el autor señala:

- El año pasado tenía que haberse estrenado en Madrid y estaba prácticamente ensayada, pero surgió un obstáculo insuperable a última hora, el cual por fin se ha allanado
- ¿Cedió usted?
- No, yo no cedí. Me limité a esperar. Estoy convencido de que eso de que la paciencia todo lo alcanza, es cierto⁵⁷¹

⁵⁶⁹ Reproducida íntegramente por Berta Muñoz Cáliz en *Expedientes de la censura teatral franquista*, vol. I, *Op. cit.* p. 375.

⁵⁷⁰ Michael Thompson, *Performing Spanishness. History, Cultural Identity and Censorship in the Theatre of José María Rodríguez Méndez*, Bristol, Intellect Books, 2007, p.109.

⁵⁷¹ Manuel Del Arco, “Mano a mano”, *La Vanguardia Española*, 2-2-1963, p. 23

2. ANÁLISIS INTERNO

2.1. *Resumen.*

En una noche de verano, se reúnen en torno a una taberna de una plazuela de Cartagena varios hombres con ideales republicanos y cantonales, con el propósito de tomar una decisión sobre el futuro de la ciudad. El vino acrecienta las diferencias entre ellos y varios (Torquemada, don Antonio y don Pedro) abandonan rápidamente la reunión increpados por el otro grupo (Julio, José Antonio y Currito), que decide en ese mismo instante iniciar la revolución cantonal al grito de “¡Libertad y Federación!”. En la huida, los “moderados” se encuentran con una anciana, Tarántula, que les pide ayuda para auxiliar a la Gobernadora que acaba de dar a luz. Acuden apresuradamente a socorrerla y ante el inminente peligro salen de la ciudad olvidando al niño que se queda con Rosita, la criada.

La estampa segunda nos dibuja una Cartagena tomada por el ejército cantonal. Es evidente que la revolución ha triunfado. Entre los líderes destacan Filigranas, Julio y José Antonio. Rosita intenta huir con el niño pero es aprestada por los milicianos. Desde la costa divisan una batalla en el mar donde cae herido de muerte en defensa de la revolución cantonal el novio de Rosita, Currito.

En la siguiente estampa, los revolucionarios se han marchado y Cartagena es “tierra de nadie”. Aparece en escena El Bulería, un borracho huido del penal que presume de haber sido Ministro de Hacienda con la reina y al cual los nuevos dirigentes políticos (Antonio, Pedro, Torquemada y la Gobernadora, entre otros) nombran juez y encomiendan la tarea de juzgar a los rebeldes. El primero de estos en ser juzgado es Filigranas (antiguo compañero de Bulería en el penal); para probar su culpabilidad el

juez aplica el juicio salomónico, manda dibujar con tiza el suelo un círculo de tres metros de diámetro, dentro del cual lucharán Antonio y él y el que logre echar al otro será inocente y el que pierda culpable. Gana Filigranas y el juez le declara inocente, mientras que a Antonio le declara culpable por conspirar en favor de la república y le condena a morir fusilado. El segundo juicio que tiene que resolver es a propósito de la maternidad del hijo de la Gobernadora que Rosita dice que es suyo. Bulería, «entre lingotazo y lingotazo de aguardiente», propone el mismo juego del círculo a las dos mujeres, pero antes del combate declara que el hijo es de Rosita ya que la Gobernadora estaba dispuesta a luchar aprovechándose de que la otra tenía el niño en brazos.

En la escena final todos han huido a excepción del juez apócrifo. Todo vuelve a la normalidad con la llegada del ejército central. Aparece Antonio que en el último instante salvó la vida. La Gobernadora clama justicia y promete implantar la dictadura en Cartagena. Bulería se prepara para ser ahorcado y en este punto concluye la obra.

2.2. Antecedentes.

Resulta evidente que el antecedente literario más significativo de esta pieza lo encontramos en la obra de Bertolt Brecht, *El círculo de tiza caucásico*⁵⁷² que a su vez se inspira en la legendaria leyenda oriental que el dramaturgo chino Li Hsing-

⁵⁷² Una de las obras mejor valoradas del dramaturgo alemán escrita en su exilio estadounidense entre 1944 y 1945. Se estrena en Nortfield (EEUU) en 1948. Posteriormente, el Berliner Ensemble la presenta en Berlín en 1954 dirigida por el propio Brecht. Un año después será presentada en París en el marco del *II Festival Internacional de Teatro*.

Tao escribiera a finales del siglo XIII o comienzos del XIV bajo el título de *El círculo de tiza*⁵⁷³.

Es complejo determinar cómo pudo Rodríguez Méndez conocer la obra de Bertolt Brecht, pero lo cierto es que la pieza una vez estrenada en 1955 en París tuvo una enorme difusión en el teatro español y un dramaturgo novel residente en Barcelona no pudo ser ajeno a ello. Por otro lado, la primera traducción al español de la obra la realiza Oswald Bayer para la editorial Losange y se publica en Buenos Aires en 1957, por lo que pensamos que debió llegar a las manos de Rodríguez Méndez antes de 1960⁵⁷⁴, mas teniendo en cuenta que tres años antes de la publicación había estado en la capital argentina y había hecho numerosas amistades que pudieron enviarle un ejemplar. Debemos descartar que el dramaturgo madrileño viera representado *El círculo de tiza caucasiano* antes de escribir su obra, ya que el primer montaje en España tiene lugar en 1965 en el Teatro María Guerrero de Madrid a cargo del TEU y con dirección de Alberto Castilla y no tenemos constancia de que viajara a París en 1955.

En la literatura española el tema del círculo de tiza es abordado explícitamente por Alfonso Sastre en *El circulito de tiza*, espectáculo que incluye *El circulito chino* y *Pleito de una muñeca abandonada*. Se trata de una versión infantil de la obra de

⁵⁷³ Publicada en Buenos Aires por Espasa Calpe Argentina en 1941, en un volumen dedicado al Teatro Oriental junto a la obra de Kschemisvara, *La ira Caúsica*. La acción dramática de *El círculo de tiza* transcurre en el siglo XI, siendo uno de los protagonistas el juez Pao Tscheng, personaje histórico que vivió en esta época.

⁵⁷⁴ No comparte esta opinión Juan Antonio Hormigón que mantiene que antes de 1964 (fecha en la cual se comienza a publicar el *Teatro Completo* de Brecht en Buenos Aires) sólo circularon por España las versiones de *Madre Coraje* (Losange, 1954) y *El alma buena de se Chuan* (Méjico, Aguilar, 1960), si bien tiene constancia de que se habían editado ya varios títulos sueltos en Argentina y Méjico.

Brecht escrita en 1962, por lo que no puede considerarse como antecedente de la pieza de Rodríguez Méndez, aunque no cabe duda que ha tenido más éxito⁵⁷⁵.

Pese a todo debemos tener en consideración la precisión apuntada por el propio Rodríguez Méndez:

Debo decir que esta versión de la vieja leyenda oriental que llegó a Occidente por vía de la cultura siríaca atiende más al conflicto político —me atrevería a decir racial— de dos enfrentados grupos españoles, antes que al problema moral y ejemplar puramente salomónico. En este sentido mi comedia nada tiene que ver con *El círculo de tiza caucásico* de Bertolt Brecht, aunque claro está, haya elementos que se hacen comunes en la fuente originaria.⁵⁷⁶

No podemos pasar por alto la influencia del entremés de Cervantes, *El juez de los divorcios*. Un juez de lo más disparatado ante el que acuden los matrimonios con deseo de separarse. Todo esto, unido a un final feliz donde los personajes terminan cantando y bailando nos hace pensar que Brecht pudo haber leído esta obrita de Cervantes antes de escribir *El círculo de tiza caucásico*.

En cuanto al antecedente literario histórico que refleje la revolución cantonal de Cartagena, es indudable que Rodríguez Méndez debió inspirarse y consultar varias obras. Curiosamente los nombres de Benito Pérez Galdós y Ramón J. Sender vuelven a aparecer como sucedió en *Vagones de madera*. Destacamos:

⁵⁷⁵ La segunda parte, *Historia de una muñeca abandonada* se estrenó en Alicante en 1969 y posteriormente se representó en diversos teatros de Europa. En Italia, la estrenó Strehler en el Piccolo de Milán en 1976.

⁵⁷⁶ José María Rodríguez Méndez, —Atocrítica de *El círculo de tiza de Cartagena*”, *La Vanguardia Española*, 31-1-1963, p. 28.

Los “Episodios Nacionales” de Benito Pérez Galdós, *La Primera República y De Cartago a Sagunto*⁵⁷⁷. En especial este último, es un estudio histórico sobre el suceso con un tratamiento realista donde los personajes populares se erigen como protagonistas de la Historia. Para su elaboración, el autor se valió del valioso testimonio de las fuentes orales de los cantonales todavía supervivientes.

El historiador Antonio Puig Campillo publica en 1932 *El Cantón murciano*⁵⁷⁸, una ingente obra donde recopila toda la información existente hasta el momento sobre la revolución cantonal en la región de Murcia. Se trata de un manual de referencia obligada sobre este acontecimiento que Rodríguez Méndez debió consultar, aunque como ya hemos afirmado no trate, ni mucho menos, de reconstruir el acontecimiento histórico en su drama.

Como último antecedente literario destacado, tenemos que resaltar la novela de Ramón J. Sender, *Mister Witt en el Cantón*⁵⁷⁹, una obra galardonada con el Premio Nacional de Literatura en 1935. En ella, se reconstruye el ambiente social de la Cartagena de 1873 de la mano de dos personajes de ficción llamados Jorge Witt y Manolita. El autor escribe la novela unos meses antes de la sublevación militar que daría por finalizada la Segunda República por lo que es muy interesante conocer los *motivos* que le llevaron a escribir esta obra precisamente en aquellos momentos. A este respecto, la siguiente cita es muy explícita:

⁵⁷⁷ Benito Pérez Galdós, *Episodios Nacionales (serie final): La Primera República y De Cartago a Sagunto*, Madrid, Hernando, 1911.

⁵⁷⁸ Publicado en 1ª edición en Cartagena, Vda. De M. Carreño, 1932.

⁵⁷⁹ Madrid, Espasa-Calpe, 1936.

Me pregunta Ud. por qué elegí ese tema. La verdad es que yo veía venir el final de la segunda república y estaba seguro de que sería parecido al de la primera aunque mucho más cruento por existir en Europa los fascismos italiano y alemán. Por desgracia los hechos me dieron la razón...⁵⁸⁰

Como más adelante comprobaremos, los *motivos* que impulsan a Rodríguez Méndez a escribir su drama son bien distintos ya que en ningún caso exculpa a los sistemas republicanos de sus propios fracasos.

Tanto la obra galdosiana como la novela de de Ramón J. Sender están muy relacionadas con *El círculo de tiza de Cartagena*, ya que todas ellas tratan de evocar el clima social, político y moral de aquella revolución, pero sin el propósito de realizar un documento histórico sobre aquellos acontecimientos. Por ello, Rodríguez Méndez advierte:

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

Que tampoco ha intentado hacer una perfecta reconstrucción “ambiental” de la época.⁵⁸¹

2.3. Estructura formal:

2.3.1. Descripción.

El autor realiza una estructura formal de la pieza dividiéndola en dos partes y un epílogo. La primera parte contiene la estampa primera y estampa segunda, mientras

⁵⁸⁰ Carta de Ramón J. Sender a don Pedro Madrid Mercader, San Diego, 20 de octubre de 1979. Reproducida por José María Jover en la “Introducción” a *Mister Witt en el Cantón*, Madrid, Castalia, 1987, p. 69.

⁵⁸¹ En Alfonso Sastre, “Alrededor del círculo de tiza”, *Primer Acto*, 64, 1965, p. 30.

en la segunda parte se desarrolla la estampa tercera. Esta organización aleja a la pieza de la clásica estructura en tres actos y la sitúa más cerca del teatro de vanguardia.

Debido a la multiplicidad de escenas de la obra dependiendo del desarrollo significativo de la acción dramática, no de las salidas o entradas de los personajes, y a la importancia de éstas en la estética elegida por el autor, podemos hacer un cuadro sinóptico que aclare la división interna de la obra:

			LUGAR	ACCIÓN
PRIMERA PARTE	Estampa primera	Escena I	Bar "El bogavante"	Tertulia se decide el futuro de la ciudad de Cartagena
		Escena II	Plazuela	Los "moderados" huyen y se encuentran con La Tarántula
		Escena III	Casa del Gobernador	Ayudan a escapar a la Gobernadora
		Escena IV	Casa de Gobernador	Los revolucionarios toman la casa del Gobernador
	Estampa segunda	Escena V	Frontera del Cantón	Los revolucionarios hacen guardia. Aparece rosita con el niño. Ven la batalla
SEGUNDA PARTE	Estampa tercera	Escena VI	Plazuela	Bulería se encuentra con los nuevos gobernantes. Llegan los presos
		Escena VII	Plazuela	Juicio
EPÍLOGO		Escena VIII	Plazuela	Aparece Antonio. Bulería va a ser ahorcado

2.3.2. Personajes.

En la obra aparecen un total de diecisiete personajes que dan vida al ambiente de la ciudad de Cartagena durante el levantamiento cantonal. Para ilustrar mejor el estudio de estos, dividiremos a los personajes principales en dos grupos de acuerdo al sector de mentalidad al que representan. De esta forma observamos la división dramática de “~~las~~ dos Españas” como perfectamente ilustran los versos de Machado a inicio de la obra.

Independientemente de que la obra trate de reflejar un conflicto político más complejo vivido en durante la I República, en realidad Rodríguez Méndez simplifica la situación y coloca a los personajes dentro de dos facciones: los conservadores o *moderados* y los revolucionarios o *progresistas* y define a todos ellos como “~~es~~quemáticos personajes de la revolución cantonal de Murcia más entregados a la pasión que al raciocinio.”⁵⁸²

Los conservadores o *moderados* se caracterizan por defender los ideales tradicionales del orden, la propiedad privada, la religión católica y la superioridad de unas clases sociales sobre las otras. Están representados principalmente en la obra por D. Antonio, D. Pedro, Torquemada y Doña Charito. Significativamente, el autor nos los presenta acompañados de la fórmula de autoridad “~~don~~”, para que desde el comienzo percibamos su distinción con respecto al resto de personajes. Todos ellos, tienen una edad madura y una posición económico-social elevada.

Don Antonio el Mambís es un militar repatriado de la guerra de Cuba que vive en Madrid donde es diputado en las Cortes. Viste “~~muy~~ apuesto, con chaqué y chistera” y tiene un cuidado bigote. En Cartagena aguardan su llegada, él es el “~~pro~~hombre de

⁵⁸² Ídem.

República” que con ideales federalistas llega para liderar la creación del cantón. Pero el hecho de aparecer en la tertulia donde le esperan –en dos copas de más” nos da una idea del tono cómico y grotesco de este personaje (y en general de toda la obra). Su discurso está cargado de una ampulosa retórica que determina que los demás le sigan como a un Mesías. Sin embargo, no logra convencer a los más jóvenes, que deciden impacientes pasar a la acción:

JULIO. —¡Qué ya está uno hasta aquí de palabras y más palabras! Que lo que uno quiere es dar suelta a la sangre. Que ya está bien de cura y carlistón ¡que todos sois curas y nada más que curas!⁵⁸³

Pese a sus supuestos ideales liberales, no duda en prestar ayuda a la Gobernadora e incluso ejerce de –sacerdote laico” bautizando al hijo de esta, reafirmando de este modo su liderazgo espiritual que se suma a su poder político y militar. Pero nuevamente las razones que alega para su sacerdocio no dejan de ser grotescas y nos recuerdan a aquellos esperpénticos militares valleinclanescos: –Habrá bautismo. En tiempos revueltos cualquiera puede ser ministro de ese sacramento. Y un servidor en la isla de Cuba ha bautizado en trance de muerte a centenares de mambises” (20). Él mismo, va más allá y cuando huye de la ciudad llega a autocalificarse –el nuevo Moisés que por las aguas otra vez ha de salvarse de la barbarie” (20).

Su carácter contradictorio vuelve a aparecer en el juicio, donde se muestra sumiso hacia la Gobernadora y apoya incluso los gritos de –Mueran los liberales y Viva la monarquía”, aunque él mismo se autocalifique como –republicano romántico” y

⁵⁸³ José María Rodríguez Méndez, *El círculo de tiza de Cartagena*, *Op. cit.*, p. 17

salga elegido del grotesco parlamento reunido en su sede de el bar “el Bogavante” como “Gobernador interino”. La farsa continúa y en su primer discurso ante los ciudadanos hace un esperpéntico alarde de comicidad e ignorancia al nombrar juez a un borracho prófugo del penal: “En nombre de las atribuciones conferidas, como Gobernador interino, y luego de rendir acatamiento a la Constitución, representada por vuestra Excelentísima Señora Gobernadora, al objeto de proceder al juicio sumarísimo por rebeldía y alta traición de los encartados en los luctuosos sucesos ocurridos en nuestra ciudad de Cartagena, vengo a nombrar Juez con poderes ilimitados al Excelentísimo Señor don Justiniano Fernández, ex ministro de Hacienda de su Católica Majestad. Nombramiento que someto a la aprobación de la Señora... ¿Da Vuecencia su venia?”⁵⁸⁴. Pronto se arrepentirá de esta decisión “¿Cómo se os ocurrió nombrar juez a este necio?” (45), pero ya no puede hacer nada para detener la farsa y Bulería, el juez, le ordena luchar en el círculo de tiza contra Filigranas, “un matón del penal”, para ver quién de los dos es culpable porque “hay quien enciende la mecha, señora, y quien la prepara”. Ante esta inesperada decisión, don Antonio no se acobarda y hace alarde de su condición de militar como si de un *miles gloriosus* se tratara: “No olvide Su Excelencia que soy un soldado español. Mis músculos se endurecieron en la manigua cubana. Los aires de la Corte no consiguieron expulsar la fuerza de mi raza. Luchare... lucharé contra ese hombre y no sólo por la Justicia, sino también por vos, señora” (46-47). Pierde el juicio y es condenado a morir fusilado ante la indiferencia de la Gobernadora. Inesperadamente, en la última escena se produce una situación esperpéntica regresando de la muerte salvado en el último

⁵⁸⁴ Ídem., pp. 42-43

momento por los libertadores, que no son otros que los guardias el ejército central (paradójicamente, él siempre se mostró contrario al centralismo y defendió el federalismo). Este hecho reafirma entre sus seguidores el carácter mesiánico de don Antonio: —PEDRO. — ¡Gloria al mártir don Antonio, rescatado de la muerte por la gracia de Dios!” (52). Pero la Gobernadora desautoriza las órdenes que éste da a los guardias porque ya no cree en él ni en sus ideales políticos y e incluso afirma que está dispuesta a instaurar un dictadura.

Es, sin duda, el primer gran personaje grotesco que construye Rodríguez Méndez para mostrarnos la Historia de España deformada, pero al mismo tiempo real.

Para terminar con el análisis de don Antonio el mambís, debemos decir que tras este personaje de ficción se esconde el personaje real Antonete Gálvez Arce, un militar de origen humilde, federalista y diputado a Cortes por Murcia que llega en julio de 1873 a Cartagena con el fin de liderar a los insurgentes locales para crear el Cantón Independiente de Cartagena. La sublevación triunfa sin grandes dificultades el 12 de julio y se mantiene la independencia hasta el 12 de enero de 1874, ya finalizado incluso el régimen republicano Es condenado a muerte y tiene que irse exiliado a Orán. En 1891 será indultado y regresará a Murcia donde pasará a ocupar el cargo de concejal en el Ayuntamiento.

Don Pedro de Villavicencio trabaja como redactor en el periódico local —Las noticias de Santa Pola”. Es el más ferviente seguidor del anterior personaje. Representa al sector federalista y liberal de la ciudad, pero en realidad muestra una conciencia conservadora y de superioridad como ejemplifica el hecho de que para detener el avance de los jóvenes revolucionarios él piensa que —habría que taparles la boca con un billete... o con unas botellas de morapio” o si no —lo que hace falta es palo. Sin

palo no hay manera” (19). Al igual que don Antonio, se muestra en todo momento servicial ante la Gobernadora y defensor de los valores tradicionales que ésta representa: —Hay que volver al honor... señora, yo os prometo que vuestro honor será restaurado [...] Quiero dedicar un número extraordinario de mi periódico al gesto de la señora Gobernadora” (39). Junto a Torquemada, logra escapar cuando don Antonio es condenado y como una sombra esperpéntica de éste, aparece en la última escena alabando y elogiando a su líder en una atmósfera oscura y valleinclanesca.

Torquemada es un pescador de unos cincuenta años, un personaje también grotesco que el autor en una nota de humor caracteriza como —de los de la pata de palo, si al director se le mete en la cabeza esta idea” (13). Aun no teniendo un empleo liberal como los anteriores, es un fiel discípulo de don Antonio y cree en la independencia de Cartagena, pero al mismo tiempo se muestra partidario de preservar los valores tradicionales⁵⁸⁵. El siguiente fragmento refleja muy bien la personalidad de este personaje:

TORQUEMADA.— Mañana botamos la nueva lancha de mi propiedad. La —Nueva Aurora”. Celebramos el bautizo.

J. ANTONIO.— ¿Y qué quiere decir eso *de mi propiedad*? Será propiedad del Cantón

TORQUEMADA (*un poco mosca*).— Es una manera de hablar. Al fin y a la postre mis sudores me ha costado hacerme con ella. Treinta y cinco años por esos mares, sudando brea

⁵⁸⁵ En este personaje aparece representado un sector social existente en el momento de escribir la obra, que se caracteriza por su conservadurismo y por identificarse con los valores del régimen de Franco, aun teniendo una situación socio-económica baja. En su mayor parte son habitantes del medio rural, en un momento en el que todavía no se había producido la masiva emigración a las ciudades y al extranjero. Con la llegada de la Transición, este sector social se mostrará contrario a la implantación de los valores democráticos y será partidario de continuar bajo los valores del anterior régimen dictatorial.

don Antonio. Mía es la barca, aunque eso sí, al servicio de la Comunidad desde el punto y hora en que un servidor la concibiera...

ANTONIO.— En tal caso, querido patrón, digamos que es la primera unidad de la nueva escuadra de la revolución Cantonal. (*Risas de todos y mosqueo del patrón. José Antonio, el nihilista, guarda un hosco silencio*)⁵⁸⁶

Una personalidad, por tanto, que no puede esconder una conciencia conservadora:

TORQUEMADA.— Pues un servidor siempre respetó y pagó a sus servidores como Dios manda.

JULIO.— Como la ley manda... querrá usted decir...

TORQUEMADA.— Eso... son costumbres que se adquieren...

JULIO.— Que tira usted un poco para el monte, patrón...⁵⁸⁷

Sus deseos de hacer una fiesta para bautizar su nueva barca se truncan con la sublevación de los jóvenes exaltados. Su barca la utilizarán los *moderados* para huir llevando consigo a la Gobernadora:

¡Mi barca, mi barca...! Veinte años de sudores. Y ahora, sirve para salvar a la familia del señor Gobernador. La barca de un republicano fervoroso. (*Echa una mirada al cielo*) Cartagena, patria mía, aquí tienes un traidor a la causa. ¿Un traidor? Un incomprendido. Un incomprendido por esa juventud bárbara ¡Ay, Torquemada, Torquemada! ¿Te acuerdas cuando estuviste dos años en el penal? En ese penal que ahora se va a abrir para otros. No se abrió para ti, que dormiste en él tantas noches ¡Tantas noches de llanto...!⁵⁸⁸

⁵⁸⁶ José María Rodríguez Méndez, *El círculo de tiza de Cartagena, Op. cit.*, p.15

⁵⁸⁷ Ídem, p. 16.

⁵⁸⁸ Ídem, p. 21.

Como los personajes precedentes, se muestra contradictorio y no duda en exaltar a la Gobernadora y lo que ésta significa, llegando incluso a cambiar el nombre a su barca, símbolo para él de la libertad y la recompensa a una dura vida de trabajo que iba llevar el nombre de “Buena Aurora” para festejar el inicio de la época cantonal. Pero viendo como se suceden los acontecimientos decide poner a su barca el nombre de “Charito de Cartagena” en honor a la Gobernadora y cederla “al servicio de los nuevos poderes constituidos”. En la última escena, parece como una sombra implorando justicia a la Gobernadora para que castigue a Bulería.

Doña Charito, esposa del Gobernador, baronesa de Nuestra Señora de la Regla, presidenta del club de Damas de Cartagena y “catolicísima”, según descripción del autor. Se trata de un personaje creado a imagen y semejanza de Natalia, la mujer del gobernador de la ciudad de Nukha, que protagoniza el drama de Brecht. Ambas mujeres huyen del palacio en el que viven tras iniciarse sendas revoluciones, olvidando a su bebé que queda en manos de una sirvienta. Sin embargo, sí se preocupan de llevar consigo cosas materiales de gran valor y así, Natalia “sólo pensaba en los vestidos que podía llevarse!”, mientras Charito se preocupa únicamente por sus alhajas y sus mantones de la China.

Cuando los revolucionarios son detenidos, regresa a Cartagena y se erige como verdadera gobernadora apoyada por los anteriores personajes y por varios “señoritos”. Mientras Antonio está siendo juzgado, descubre que una de las detenidas es Rosita, la cual lleva consigo a su hijo. Pide justicia y Bulería tras volver a celebrar un juicio salomónico otorga la custodia del niño a Rosita. Llena de ira manda ahorcar

a Bulería, promete imponer nuevamente una dictadura en la ciudad, y desprecia a los “ignorantes” que nombraron al juez.

Estamos ante un personaje que durante todo el desarrollo dramático se mantiene fiel a unos principios despreciables y deplorables. Es autoritaria, violenta, materialista y egoísta (“¿tu hijo te lo arrebató tu egoísmo?” sentencia Bulería). Aunque trata de aparentar una gran religiosidad, sus actos la descubren como el personaje que en realidad es.

El segundo grupo de personajes corresponde a los *progresistas* o revolucionarios, representados principalmente por Julio, José Antonio, Filigranas, Currito, Rosita y Bulería. En general son jóvenes ansiosos por llevar a cabo una revolución que les asegure un futuro mejor que el que ahora tienen. Pertenecen a una clase social baja y pese a su corta edad, alguno de ellos ha pasado ya por el presidio. No se dejan engañar por los cantos de sirena del “prohombre de la República” y se sublevan contra el orden establecido que representa la gobernadora y los federalistas moderados. Su revolución fracasa y los que logran sobrevivir tienen que huir.

Julio El Mariscal es un poeta andaluz antirromántico. Muy fogoso en sus intervenciones, decide rápidamente pasar a la acción y no seguir escuchando al retórico don Antonio:

Y por usted habla la boca de la burguesía. Este no es sitio para ustedes. Aquí, en el *Bogavante*, siempre libraron los hombres de verdad, los hombres del pueblo, los que se han jugado la vida, los que saben manejar esto... (*Saca una navaja y la clava en la madera*)⁵⁸⁹

⁵⁸⁹ Ídem, p. 16.

Lidera la sublevación y como primera medida, decide liberar por la fuerza a los presos, «nuestros hermanos». En la estampa segunda, aparece como un grotesco guerrillero buscando ripios para sus poemas y dando órdenes sin sentido a todos los demás. Con la aparición de Rosita, no duda en volverse romántico para ganarse sus favores e incluso a petición de ésta, da el tiro de gracia a Currito para que no caiga prisionero. En la escena final logra salir absuelto del juicio aunque el autor deja en el aire el desenlace de su romance con Rosita.

En todas las escenas aparece siempre arropado por José Antonio, un joven revolucionario y misógino —llega a decir que «las mujeres deben estar en su lugar. Metidas en casa bajo siete candados» (31)— encargado de hacer cumplir todas las órdenes del Jefe. En una de sus intervenciones, se hace evidente que los ideales de libertad, igualdad, solidaridad y de ruptura con el anterior régimen, que movieron a los jóvenes revolucionarios, son en realidad falsos:

J.ANTONIO.— Niño, acerca el frasco

MOZO.— Ya no soy el de la taberna...

J.ANTONIO (*A Filigranas*).— Me parece que llevabas razón antes, cuando hablabas de calentar a este niño... Tendremos que volver a sistemas antiguos... (*el niño diligente, trae la otra botella que había arrojada a la pared de la barraca*)⁵⁹⁰

Filigranas es un presidiario liberado por los revolucionarios a los cuales se une. Se trata de otro personaje grotesco y sin principios que se autodefine como «el matón

⁵⁹⁰ Ídem, p. 28.

del penal!” y que “¿quisiera morir escuchando una guitarra!”. Cuando ve a Bulería lo reconoce inmediatamente ya que ambos fueron compañeros de presidio, “A mis órdenes lo tuve cuando fui matón electo... le pinché con la navaja...” (42), y esa relación augura un final feliz para los revolucionarios: “Si ese es nuestro jefe podemos alimentar esperanzas. Dicen que los lobos de una misma camada nunca se atacan” (42). Para salvar la vida se atreve a revelar que don Antonio fue el ideólogo de la revolución cantonal: “Pues yo digo que ese hombre... (*su dedo índice señala a don Antonio el Mambís*)... conspiraba en la taberna del *Bogavante* contra el poder gubernativo y facilitó armas al penal días antes de la revolución”⁵⁹¹. Ante esta acusación, Bulería decide que ambos luchen en el interior de un círculo de tiza y el perdedor será el culpable. Filigranas resulta vencedor y para que la farsa no acabe si intentan contra Bulería, éste le nombra su sucesor: “La justicia me ha convertido, como el rayo convirtió a San Pablo. De perseguido por ella, paso a ser su ejecutor, por obra y gracia de este juez” (49)

Rosita y Currito de de los Faroles personifican una trágica historia de amor entre dos jóvenes enamorados con ideales revolucionarios. Su historia es semejante a la de Simón y Gruche (*El círculo de tiza caucasiense*), aunque mucho menos compleja, ya que Currito muere y lógicamente no puede regresar para ver a su amada con un hijo y en brazos de otro hombre, como le sucederá a Simón, que sin embargo y gracias a al esperpéntico juez Azdak podrá casarse con Gruche.

Rosita es el *alter ego* de Gruche, ambas son sirvientas del palacio de gobernador que se ven con un recién nacido que no es suyo en sus brazos cuando las gobernadoras

⁵⁹¹ Ídem, pp. 44-45.

huyen cobardemente y abandonan a sus hijos. Por cuidar al niño, ambas ponen en juego su moralidad e incluso su propia vida, si bien los peligros y las vicisitudes por las que pasa la heroína brechtiana son mucho mayores.

Rosita se declara “revolucionaria como la que más”, pero no duda en proteger a la criatura que la gobernadora ha abandonado en su apresurada huida. Cuando se dispone a cruzar la frontera del cantón para dejar al niño a salvo y “poder dedicarme a mi Currillo... y a la revolución...” (29), es sorprendida por Julio al cual no duda en entregarse por el bien de la revolución y por salvarse a sí misma y al niño. El propio Julio dará el tiro de gracia a Currito y aquí concluirá la historia de amor entre éste y Rosita. Posteriormente, entregada y protegida por el jefe de los revolucionarios, se enfrentará a la gobernadora para ver quién es la verdadera madre del niño. Su decisión de no soltar a la criatura y la arrogancia de la gobernadora, determinan que el juez decida que Rosita es la madre.

Para Michael Thompson, Rosita simboliza la esperanza dentro de la decante atmósfera que cubre la pieza:

The independence of spirit shown by Rosita, who decides to place her maternal instincts above the pressures of authority and the interests of self and community. Against the background of opportunistic egotism on the one hand and the passivity of the masses on the other, Rosita displays compassion and a down-to-earth scepticism about ideology. Her unassuming courage, humanity and sense of solidarity make Rosita the representative in this play of the positive spirit of *machismo español*⁵⁹².

⁵⁹² Michael Thompson, *Performing Spanishness. History, Cultural Identity and Censorship in the Theatre of José María Rodríguez Méndez*, *Op. cit.*, pp. 109-110.

Currito es un joven “pinturero y garboso” que trabaja de farolero en la ciudad y se deja embaucar por la ola de insurgencia revolucionaria olvidando incluso a su amada: “Mi hombre me abandona; en su busca iba. La revolución le tiene loco. Por su culpa he derramado muchas lágrimas...”(30). Paradójicamente, el mismo reproche no exento de comicidad y sarcasmo, le hacen los otros revolucionarios cuando ven que su novia se entrega a Julio:

J. ANTONIO (*riéndose*). — Buena sorpresa se va a llevar el Currito cuando vuelva de la patrulla....

FILIGRANAS. — No es la primera vez que un hombre sale de romería y vuelve coronado como aquel dice...

J. ANTONIO. — Nosotros nos debemos a la Revolución. Esa es nuestra amante...

FILIGRANAS. — El jefe estaba muy solo. La poesía no le bastaba.⁵⁹³

Cae al mar cuando se encontraba patrullando en una lancha y para que no sea prisionero de los realistas, el mismo Julio lo mata ante el grito desesperado de Rosita: “murió como un héroe! ¡Mi curro siempre nadó como un delfín! Hubiera sido capaz de llegar a la costa...” (33).

Bulería completa la nómina de personajes. Su nombre completo es Justiniano Fernández, si bien, es más conocido por su apodo. Está inspirado en Azdak, el juez de *El círculo de tiza caucásico* descrito por otro personaje (La Cocinera) con las siguientes palabras:

⁵⁹³José María Rodríguez Méndez, *El círculo de tiza de Caratagena*, *Op. cit.*, p. 32.

No es un verdadero juez, es un borracho y no sabe nada de nada. A los ladrones más grandes los ha perdonado. Los de nuestra clase salen ganando muchas veces con él, porque lo confunde todo. Parece ser que los ricos no le pagan suficiente soborno.⁵⁹⁴

Se trata de un personaje marginal que con sus “justas” e insólitas sentencias favorece a los más desfavorecidos socialmente. Al final, mediante dos juicios salomónicos determina quién es el culpable de los actos revolucionarios y quién es la madre de la criatura.

Bulería aparece en la segunda parte de la pieza, posiblemente libertado del presidio por los revolucionarios, y en un estado de notable embriaguez. Lleva “barba luenga” y muestra un deplorable aspecto. Lanza proclamas contra la República y declara a los cuatro vientos que fue Ministro de Hacienda con la Reina. Esta deformación de la realidad pone de manifiesto la sinrazón de unos señoritos que le nombran juez de Cartagena, un hecho que posteriormente ratificará el nuevo gobierno de la ciudad. Todo lo que rodea a este personaje es grotesco y deforme por lo que la identificación con los personajes esperpénticos de Valle-Inclán es ineludible. Bulería aplica la justicia popular de la vieja leyenda del círculo de tiza para condenar a don Antonio, libertar a los revolucionarios y resolver la maternidad del hijo de la gobernadora. Ya en el epílogo, en los instantes anteriores a la muerte y tras salvar a todos los insurgentes, parece sin duda, haber recobrado la cordura: “No pienso huir, señora mía. Tampoco pienso morir como héroe... Amé tanto la injusticia como usted aduce que ama la justicia. Y muero por la injusticia como los justos dicen que murieron por la justicia” (51), y estar preparado para morir ahorcado: “(mirando el círculo de la

⁵⁹⁴ Bertolt Brecht, *El círculo de tiza caucásico*, Madrid, Cátedra, 2006, p. 1532.

cuerda) Hola amigo... Ya estoy contigo... Meto la cabeza tranquilo en tu círculo como en ese otro círculo metí la honra de los poderosos.” (51-52). La pantomima final, con los compases de un ballet fantástico, acompaña su muerte. Sus últimas palabras son desalentadoras y en realidad predicen el oscuro futuro que aguardaba a los españoles:

¡Ja...ja...ja! ¡Tan ahorcados estáis vosotros como yo...! ¡En Cartagena por los años de 1870...! (*Redoble de tambor, oscuro*)⁵⁹⁵.

2.3.3. Lenguaje.

a. *En las acotaciones escénicas*

En *El círculo de tiza de Cartagena* se vislumbran ya algunos rasgos que anticipan el cambio de estilo del siguiente periodo, es decir, se intuye que el autor prepara otra estrategia escénica como respuesta ante lo que está sucediendo a su alrededor. Entre esos rasgos cabe destacar el lenguaje de las acotaciones, éstas pierden el carácter práctico y detallista de anteriores obras, para comenzar a aproximarse al carácter poético de futuros dramas. Pierden, por tanto practicidad, para ganar en virtuosismo pictórico:

Al oír la última palabra el poeta revolucionario da un repeluzno. Pero ya se llevaba, enlazada por la cintura, a la hembra, que en suave oscilación de pompas, recogía destellos

⁵⁹⁵ José María Rodríguez Méndez, *El círculo de tiza de Cartagena*, *Op. cit.*, p.52.

*lunares. La pareja entra en la barraca enlazada gitanescamente ante la envidia y la soledad de los custodios. Silencio de muerte. Los tres guardias no se atreven a decir palabra.*⁵⁹⁶

b. *De los personajes*

En cuanto a los personajes, observamos un acercamiento del autor hacia el teatro popular en el hecho de situar como protagonistas de un episodio de la Historia de España a gentes populares, aunque en esta pieza todavía los personajes no hacen gala de esa habla popular que aparecerá en dramas posteriores. Por tanto, el autor no ha llegado aún a caracterizar completamente a sus personajes, cuyo discurso lingüístico sigue cumpliendo una función naturalista. Continúan apareciendo numerosos puntos suspensivos que reflejan una característica propia de la lengua oral.

2.3.4. *Espacio.*

a. *Espacio real*

El desarrollo de la acción dramática tiene lugar en dos espacios escénicos significativos:

Por un lado, una plazuela frente al puerto donde se sitúa el bar *Bogavante*, autentico parlamento donde se reúnen aquellos que tratan de hacer las reformas gubernativas: los revolucionarios en la escena I y los nuevos gobernantes surgidos tras la derrota de la sublevación, escena VI. En el lado opuesto de la plaza se sitúa el Palacio del Gobernador, símbolo de los poderes conservadores y centralistas del Estado. En él se desarrollan las escenas III y IV. En la propia plaza se producirá el encuentro de los moderados con La Tarántula (escena II) y se desarrollará toda la segunda parte y el

⁵⁹⁶ Ídem, p. 31.

epílogo de la obra, siendo por tanto el sitio elegido para la celebración del juicio popular.

El otro espacio escénico que aparece en la estampa segunda (escena V) es la frontera del Cantón a las afueras de Cartagena, un lugar cercano al mar en las proximidades del faro de Santa Catalina. Se trata de un espacio lúgubre y siniestro en el que acontecen los momentos más trágicos de la pieza: traición de Rosita a Currito, muerte de éste y llegada de cuatro cañoneros del gobierno que acabarán con los deseos cantonalistas en una batalla desigual.

b. Espacio hipotético

En el año 1873, el espacio físico de cada región española cobró máxima importancia. Los ideales federalistas o nacionalistas de muchas ciudades y provincias españolas se vieron solapados por un nefasto sistema político republicano y tal vez por alguno de sus líderes como Francisco Pi y Margall⁵⁹⁷. El 12 de julio de 1873, estalla la

⁵⁹⁷ Presidente de la República desde el 11 de junio hasta el 18 de julio. En el corto periodo de presidencia se produce la revolución cantonal de Cartagena y muchos le acusan a él de estar detrás de esta sublevación:

Se pretende que no hice cuanto pude y debía para sofocar la insurrección en su origen. De aquí ha nacido la baja y vil calumnia de que yo estaba con los cantonales, o por lo menos, los favorecía” (Francisco Pi y Margall, *El reinado de Amadeo Saboya y la República de 1873*, Madrid, Ensayos y Seminarios, 1970, p. 161)

Pero ante las acusaciones, Pi y Margall se defiende argumentando que nada podía hacer ante la magnitud del levantamiento:

Cuenta la insurrección con coroneles, con generales, con ejército, con marina, con un formidable material de guerra. Cuenta para mayor prestigio suyo y desventura de la República, hasta con diputados de la Asamblea. Cuenta con una ciudad fortificada como ninguna, que, bien abastecida y guardada por buenos defensores, puede, sin peligro, desafiar al mayor de los ejércitos

¿En qué puedo yo tener la culpa de tan deplorable acontecimiento? ¿En que no supiese preverlo ni evitarlo? Ni aun en tiempos normales han podido los gobiernos evitar ni prever movimientos análogos. (Ídem., p. 156)

Señala además, que él no tenía ningún interés en el triunfo de los cantonales:

insurrección en Cartagena bajo el nombre de *Revolución Cantonal*, extendiéndose en los días siguientes por muchas zonas de las entonces regiones de Valencia, Murcia, Andalucía y por las provincias de Salamanca y Toledo, lugares todos ellos en los que se llegaron a articular cantones (estados independientes voluntariamente federados en la *Federación española*). La sublevación en Cartagena fue la más significativa dilatándose hasta el 12 de enero de 1874, cuando el General Martínez Campos ocupa la ciudad tras un cruento y devastador asedio. Durante este tiempo, el Cantón, bien pertrechado gracias a las armas del arsenal y a la posesión de la flota, acuñará moneda propia y resistirá los ataques de las tropas del gobierno, llegando incluso a diseñar planes educativos que nunca se llevarían a cabo.

Por ello, queda perfectamente legitimado en la obra el concepto de espacio subyacente en los personajes y que condiciona el desarrollo de la acción dramática íntegramente en la ciudad de Cartagena.

c. Espacio imaginario

El espacio narrativo que el autor ha planteado en esta obra supone la ambientación de Cartagena en pleno proceso revolucionario. Pero lejos de realizar una reproducción mimética de la ciudad, de acuerdo a la estética naturalista, el autor prefiere mostrar un espacio basado contrastes: de luces y sombras; de interiores como el *Bogavante* y exteriores como la plaza; de lugares de libertad como el bar a lugares de opresión como el palacio; del centro de la ciudad a la frontera.

¿A qué fin había yo de promover ni de patrocinar tan injustificado e inoportuno levantamiento? Lo había impedido con todas mis fuerzas cuando era dudoso el triunfo de mi causa (Ídem., pp. 161-162)

Esbozada la cuestión, no nos corresponde en esta tesis entrar en más detalles, sino simplemente presentar los hechos de manera más objetiva posible.

En cualquier caso, será tarea del director escénico el conseguir la necesaria adaptación de los diferentes ámbitos espaciales en los que se desarrolla la acción al propósito del autor de recrear el clima social que vivió la ciudad en aquellos días. Por ello, pensamos que los elementos simbolistas deberían estar por encima de los estrictamente realistas.

2.3.5. *Tiempo.*

a. *Tiempo real*

La duración total del espectáculo es aproximadamente una hora y treinta minutos.

b. *Tiempo hipotético*

El concepto de tiempo para los personajes es sumamente importante. La rapidez con la que suceden todas las acciones guarda una estrecha relación con la celeridad con la que se desarrollaron los acontecimientos de 1873 en Cartagena. Por otro lado, el hecho de que casi todas las escenas sucedan por la noche, indica que para los insurgentes las veinticuatro horas del día tenían que ser aprovechadas y el tiempo no se podía desaprovechar.

c. *Tiempo imaginario*

En esta obra los hechos aparecen cronológicamente ordenados pero con varios saltos temporales.

Las cuatro primeras escenas se suceden una tras otra, sin aparentes saltos temporales: tras la reunión en el bar, los revolucionarios se marchan para comenzar las acciones violentas y mientras se desarrolla la escena del palacio que supone la huida de la gobernadora junto a los *moderados*, en una escena que no vemos, los revolucionarios

han liberado a los presos del penal y vuelven a la plaza para tomar el palacio. Esta estampa primera abarcaría desde las ocho y media de la noche hasta bien entrada la madrugada y se situaría en ~~un~~ “cálido verano” —si nos atemos a los datos históricos, debe tratarse del día 12 de julio—.

De la acotación inicial de la siguiente escena (estampa segunda) podemos inferir que han pasado ya varios días desde aquella noche en la que se inicia la sublevación — incluso es muy posible que se trate de la madrugada del 12 de enero, siete meses después del alzamiento, cuando el General Martínez Campos toma la ciudad—, puesto que los revolucionarios aparecen con ~~barba~~ “de algunos días” y preocupados por el desarrollo de los acontecimientos. Esta escena también se desarrolla durante la noche.

La segunda parte de la obra se inicia en ~~una~~ “mañana nebulosa y cálida”. Es la primera vez en la obra que la acción se desarrolla de día. Sólo un dato nos permite afirmar que se trata de la mañana que sigue a la escena anterior (cuando los barcos del gobierno nacional llegan para restituir el orden en la ciudad y los revolucionarios tienen que tomar posiciones en el interior): Rosita exclama antes de ser juzgada: ~~¡~~“Madre, viuda, víctima e irredenta en pocas horas! Pocas desgracias como la mía sufrió mujer ninguna en España” (41). A lo largo de esa mañana tienen lugar los dos juicios. Concluye la escena con ~~oscuridad~~” y se inicia el epílogo cuando ya todos los revolucionarios, excepto Bulería, han huido y don Antonio ha regresado a la plaza. Esta última escena duraría apenas unos minutos.

En resumen, la obra mostraría de forma explícita durante hora y media de tiempo real el siguiente desarrollo temporal de la acción dramática: la noche del levantamiento

cantonal (escenas I a IV); posteriormente habría un salto temporal de siete meses (*telón*); la noche en la cual los revolucionarios son derrotados (escena V); un salto temporal de unas horas (*telón*); mañana del siguiente día donde se forma un nuevo gobierno y se juzga a los revolucionarios (escenas VI y VII); salto temporal de unos minutos (*oscuridad*) y “despedida” de Bulería (escena VIII).

2.3.6. *Movimiento y progresión dramáticos.*

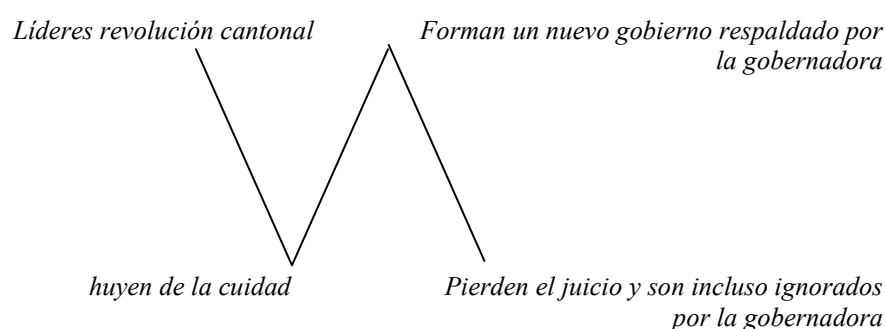
a. *En los personajes*

Es muy interesante comprobar la progresión dramática que en esta obra siguen los personajes ya que nos revelará el comportamiento contradictorio de “las dos Españas”, personificado en los protagonistas.

En los conservadores o *moderados*, representados principalmente por D. Antonio, D. Pedro, Torquemada y Doña Charito, podemos distinguir claramente la evolución de esta última con respecto a los demás. La Gobernadora mantiene a lo largo de toda la obra unos mismos principios y su comportamiento se corresponde plenamente con esos principios desde el comienzo de la obra hasta el final. El resto de personajes de este grupo cambia radicalmente durante el desarrollo de la acción dramática: si al principio mostraban sus ideales republicanos y revolucionarios, la actitud de los más jóvenes logra desenmascararlos y no dudan en abrazar la conducta conservadora y monárquica incluso de la propia gobernadora, la cual, por otro lado también termina rechazándolos.

Por tanto, a lo largo de la obra desarrollan un movimiento oscilante que se inicia en la cumbre (escena I), sabiéndose líderes ideológicos de la revolución cantonal; posteriormente descienden y tienen que huir de la ciudad en compañía de doña

Charito (escena III); cuando ya las fuerzas nacionales han tomado la ciudad, ellos son los encargados de formar un gobierno provisional y por tanto, vuelven a estar en el punto más alto (escena VI); y por último son despreciados por el juez y por la propia Gobernadora (escenas VII y VII).



Los personajes del grupo de los *progresistas* o revolucionarios desarrollan una progresión diferente entre ellos: Julio y José Antonio se mantienen siempre unidos desde el inicio de la obra, no se dejan engañar por los “falsos revolucionarios” y consiguen que la Revolución Cantonal triunfe, aunque cuando llegan al poder ponen de manifiesto su falta de escrúpulos y la fragilidad de sus ideales. Al final, gracias a la intercesión del falso juez, pueden escapar. Filigranas aparece en la estampa segunda y durante toda la obra hace gala de sus condición de “matón del penal”, lo cual salvará al resto de personajes de este grupo de morir fusilados. Rosita muestra una personalidad muy contradictoria: apoya la revolución, pero no se atreve a

abandonar a sus señores —yo soy revolucionaria como la que más. Pero hay cosas y cosas. El corazón es lo primero...” (17); ama a Currito, pero no duda en caer a los brazos del jefe de la revolución, Julio; cuando Currito en el mar pide socorro, ella misma dice: —¡Despenarles con un tiro de pistola! ¡Lo haría yo si tuviera un fusil!”, pero cuando Julio lleva a cabo sus deseos, exclama: —¡Mi Curro siempre nadó como un delfín! Hubiera sido capaz de llevar a la costa” (33). La madurez parece llegarle al final cuando se niega a pelear con el niño en brazos y gracias a esto el juez le otorga su maternidad. Por último, Bulería se burla de la ignorancia de los nuevos gobernantes para poder ser juez en un ridículo juicio donde logra salvar a sus colegas. La ira de la Gobernadora recae sobre él y manda ahorcarlo.

b. *En la acción dramática*

En esta obra, al contrario que en las obras precedentes, el autor no responde a las tres unidades clásicas teatrales: la de tiempo, la de acción y la de lugar. De acuerdo con la estética del teatro épico, la progresión de la acción dramática no sigue un desarrollo lineal en la búsqueda de un final sorprendente para los espectadores, por el contrario, el suspense se crea en torno al propio desarrollo de las acciones. Por ello, cada escena es independiente en sí misma y al mismo tiempo nos va ofreciendo nuevas informaciones sobre los personajes y el mundo en el que viven. Como ya quedó explicado anteriormente (cf. el apartado del *tiempo imaginario*), para seguir correctamente el desarrollo de la acción dramática, debemos tener en cuenta que las escenas no siguen un orden lineal temporal y los cambios de escena donde el autor señala “telón”, indican saltos temporales donde el espectador debe suponer lo que ha ocurrido para una eficaz comprensión del progreso de la acción.

c. *En la anécdota narrativa*

En un texto como *El círculo de tiza de Cartagena* es complejo hablar de una sola anécdota narrativa; son varias las historias que se entrecruzan a lo largo de la acción dramática y conforman un *collage* que da sentido y unidad a la pieza. Por un lado, tenemos el conflicto de los revolucionarios que se escinden en dos grupos; por otro lado, podemos seguir la anécdota narrativa de la propia revolución cantonal, su triunfo y su derrota; además, aparece la historia de amor entre Rosita y Currito; por último, la escena del juicio es la que da nombre a la pieza y constituye por sí misma un elemento narrativo independiente con planteamiento, desarrollo y desenlace.

Por tanto, la anécdota principal de la revolución cantonal aparece difuminada en distintas situaciones que rodean a sus protagonistas, llegando a un final donde la anécdota principal antes señalada ha perdido su relevancia en favor de la historia narrativa de la maternidad de doña Charito.

3. GÉNESIS DE LA OBRA TEATRAL

3.1. *Motivos.*

El círculo de tiza de Cartagena es el sexto drama que escribe José María Rodríguez Méndez y supone un importante punto de inflexión en su dramaturgia. Hasta entonces sus obras se habían caracterizado por reflejar de una manera realista la sociedad del momento, siempre bajo el prisma del Naturalismo. En la obra que estamos analizando, el dramaturgo toma referencia un suceso de la Historia de

España acontecido durante la I República y además utiliza principalmente la estética del teatro épico junto a rasgos esperpénticos valleinclanescos.

¿Qué *motivos* impulsan al autor a cambiar su estrategia escénica en esta obra?

En primer lugar, los años sesenta son una eclosión de *brechtismo* a la española: la estética del dramaturgo alemán llega imparable a España y Rodríguez Méndez, un joven autor que aún no ha tenido demasiado éxito en su carrera, no puede ser ajeno a ello y es lógico que trate de probar fortuna con la estética brechtiana. Como explicamos anteriormente (cf. el apartado II.4.4.), Rodríguez Méndez admiró a Brecht, pero no así a todos aquellos que vieron en el teatro épico la única estética teatral posible y sus espectáculos no pasaron de ser imitaciones mediocres: «Hice un Brecht asequible a cualquiera porque eso no tiene tantos problemas y luego a los brechtianos les di un cachete»⁵⁹⁸.

En segundo lugar, el autor vuelve la mirada al pasado principalmente por dos razones: por un lado, debido a las dificultades que supone estrenar un teatro del presente, y por otro lado por la relación que puede existir entre el momento histórico-social en el que autor escribe la obra y el momento histórico en el cual se sitúa la acción dramática. En los años sesenta, todavía el sentimiento de enfrentamiento está presente en los españoles, implementado por un sistema dictatorial que continúa despreciando a los perdedores de la Guerra Civil y lo que significaron sus ideales. El cartel publicitario con el que *El círculo de tiza de Cartagena* aparecía en la prensa no podía ser más elocuente:

⁵⁹⁸ Entrevista concedida por José María Rodríguez Méndez al presente investigador el 07-03-2008.

El autor de *Los inocentes de la Moncloa* vuelve con un tema apasionante: las dos Españas frente a frente.⁵⁹⁹

Por todo ello, el pensamiento de Rodríguez Méndez es plenamente coincidente con el de Galdós:

Los precursores del 98, con Galdós a la cabeza, difundieron un bello mensaje: la idea de que todos los españoles formábamos una familia, de que todos con nuestros defectos y particularidades, éramos hermanos de desgracias [...] Para Galdós, lo primero que importa es crear una verdadera patria, sentirnos todos unidos. La hermandad en el sufrimiento y la humillación.⁶⁰⁰

En tercer lugar, Rodríguez Méndez quiso apelar a la unión de los españoles y de las diversas regiones españolas en un momento en que todavía no habían emergido con fuerza los nacionalismos, pero eran ya un verdadero caldo de cultivo en los ambientes intelectuales que él frecuentaba en Barcelona y que con el tiempo supondrían su exclusión de nuestro dramaturgo de los mismos y necesidad de abandonar la Ciudad Condal. Por ello, volvemos a reproducir las sabias palabras de Domingo Miras, que tratan de explicar el fracaso de la obra y son muy elocuentes al respecto:

⁵⁹⁹ Cf. entre otros, *La Vanguardia Española*, 29-1-1963, p. 24.

⁶⁰⁰ José María Rodríguez Méndez, *Ensayo sobre el machismo español*, *Op. cit.*, p. 96.

¿Habría que pensar que consideraron a Cataluña y su nacionalismo entonces tácito, representados de forma caricaturesca en la Cartagena cantonal? ¿Les hirió el *viva Cartagena*?⁶⁰¹

3.2. Estrategias.

En el último apartado del estudio de *El círculo de tiza de Cartagena*, nos detendremos en el análisis de las estrategias que ha utilizado el dramaturgo para la configuración de su obra como reacción a los motivos anteriormente expuestos.

Para esta significativa reacción en el plano teatral, el autor elige fundamentalmente un lenguaje teatral novedoso y muy utilizado en aquellos momentos en occidente: el teatro épico (cf. la características más significativas de este lenguaje teatral en el apartado II.4.4.). Si bien, volvemos a reiterar que no se trata de una ortodoxa adopción de las técnicas brechtianas, sino más bien un guiño paródico y cómico hacia todos aquellos seguidores de la estética del dramaturgo alemán:

Como yo veía que todos se ponían de puntillas para hablar de Bertolt Brecht, pensé en presentar a Brecht vestido de calle, no en plan profesoral.⁶⁰²

Pese a todo, en la obra, podemos ver desarrolladas algunas de las características más importantes de esta corriente estética⁶⁰³:

⁶⁰¹ Domingo Miras, “José María Rodríguez Méndez. Vivir para escribir” Introducción a José María Rodríguez Méndez, *Teatro Escogido* Vol. I, Madrid, AAT, 2005, p. 20.

⁶⁰² Entrevista concedida por José María Rodríguez Méndez al presente investigador el 7-3-2008.

⁶⁰³ El propio Rodríguez Méndez señala: “Que ha tenido presente la versión de la vieja leyenda china, realizada por Bertolt Brecht con el título *El círculo de tiza caucásico* y reconoce la aportación de

— La peculiar organización narrativa de la pieza se puede observar desde el inicio, cuando a telón corrido y con música de charanga y cañonazos de fondo, aparece un personaje que a modo de introducción se dirige a los espectadores:

ANTONIO.— ¡Viva Madrid que es la Corte
y viva el puerto de Cartagena!
¡Vivan los bravos cantones
y la República entera...!⁶⁰⁴

— En la obra aparece la épica brechtiana con el propósito de utilizar un episodio histórico del pasado para analizar el presente. Un distanciamiento histórico que hace pensar al espectador de los años sesenta en los falsos ideales de los revolucionarios españoles que han abusado de la ingenuidad del pueblo para intentar alcanzar sus propios intereses personales (el carácter didáctico del teatro épico es a su vez una característica del Naturalismo). En este sentido, debemos recordar que teatro épico apela a la razón y no a los sentimientos de los espectadores, los cuales no deben identificarse con los personajes sino discutirlos. Todo ello, sin negar el valor afectivo del teatro.

— Nada podemos decir, puesto que carecemos de la información necesaria para ello, del distanciamiento del que debieron hacer gala los actores con respecto a los personajes representados por ellos y del necesario distanciamiento del espectador con los personajes para poder sacar sus propias conclusiones. Sobre este particular, nada

algunos elementos que han llegado hasta aquí como a través de la corriente de un río”, (José María Rodríguez Méndez, *Primer Acto*, 64, 1965, p. 30).

⁶⁰⁴ José María Rodríguez Méndez, *El círculo de tiza de Cartagena*, *Op. cit.*, p. 13.

se dice en las críticas consultadas. Michael Thompson señala la dificultad con la que se debió encontrar el público para poder extraer sus propias conclusiones:

What seems to matter most in the end, therefore, is superficial evidence of the irreligious attitudes of the rebels, regardless of whether these characters are presented favourably or unfavourably: the audience is not trusted to come to its own conclusions.⁶⁰⁵

— Otro aspecto del que ya hemos hablado es la organización de la obra donde cada escena es independiente en sí misma, constituyendo una multiplicidad de obras dentro de una estructura mayor.⁶⁰⁶

— Del mismo modo, ya hemos comentado en anteriores apartados el desarrollo curvilíneo y no lineal de la acción dramática.

— Falta de profundización psicológica en los personajes, que en muchos casos caen en contradicciones sin que el autor, ni la acción dramática, explique con claridad su proceder. El teatro épico narra una historia y lo que importa es la propia historia, no el alma de los personajes.

⁶⁰⁵ Michael Thompson, *Performing Spanishness. History, Cultural Identity and Censorship in the Theatre of José María Rodríguez Méndez*, *Op. cit.*, p. 109.

⁶⁰⁶ De esta forma justifica Alfonso Sastre la publicación en la revista *Primer Acto* únicamente de la escena del juicio en las siguientes piezas teatrales: *El círculo de Tiza* de Li Hsing-Tao; *El círculo de tiza caucásico* de Brecht; *El círculo de tiza de Cartagena* de Rodríguez Méndez y *El circulito de tiza* de Alfonso Sastre:

La publicación de un fragmento como éste podría servir como prueba o contraste a uno de sus postulados poéticos: el de que la obra teatral debe estar compuesta de varias mico-obras y no de escenas cuya comprensión exigiera la visión del conjunto y cuya vinculación fuera necesaria y se produjera según módulos de continuidad: a la imagen de la continuidad y la necesidad, B.B. opone, en efecto, la de un progreso a saltos y la de un desarrollo libre. Pues bien, entre el salto que origina una escena y el hiato que aparece antes de producirse el que originará la siguiente, hay en Brecht (al menos teóricamente) una obra pequeña con entidad teatral propia (Alfonso Sastre, —*Alrededor del círculo de tiza*—, *Primer Acto*, 64, 1965, p. 29).

Por poner sólo algunos ejemplos, podríamos señalar “el cambio de chaqueta” de los moderados que pasan de republicanos a monárquicos sin dudarlos, o la actitud de Rosita, que necesita un hombre para proteger al niño y traiciona a su novio.

— La escena del juicio salomónico es evidente que está inspirada en el modelo brechtiano⁶⁰⁷, si bien, es indudable que se aprecian en ella ecos de los entremeses cervantinos *El juez de los divorcios*, *La elección de los alcaldes de Daganzo* y *El retablo de las maravillas*.

— Al final de la obra aparece la pantomima y se oyen los compases de un ballet fantástico.

*Todos presurosos van hacia el círculo e intentan borrarlo con los pies, iniciando una especie de ballet fantástico.*⁶⁰⁸

Un desenlace, por otro lado, cargado de pesimismo e incertidumbre y que nada tiene que ver con los bailes y la algarabía que inundan el final de la pieza de Brecht⁶⁰⁹.

⁶⁰⁷ Esta escena de *El círculo de tiza caucásico*, aparece reproducida en *Primer Acto*, 64, 1965, pp. 33-37. De su lectura se pueden extraer innegables semejanzas.

⁶⁰⁸ José María Rodríguez Méndez, *El círculo de tiza de Cartagena*, *Op. cit.*, p. 52.

⁶⁰⁹ Así también, mientras que la obra de Rodríguez Méndez muestra que el fracaso de las revoluciones nacidas de unos falsos ideales de igualdad, conducen nuevamente a un sistema dictatorial; la pieza de Brecht representa el triunfo de la revolución social, la igualdad y el derrocamiento de las tiranías:

Y vosotros, que habéis oído la historia del círculo de tiza
Tened en cuenta la opinión de los ancianos:
Las cosas deben pertenecer a quien mejor pueda cuidarlas, o sea,
Los niños a las mujeres maternas, para que se críen bien
Los vehículos a los buenos conductores, para que sea bien conducidos.
Y los valles a quienes los riegan, para que produzcan frutos (Bertolt Brecht, *El círculo de tiza caucásico*, Madrid, Cátedra, 2006, p. 1542).

Queda por tanto probada la influencia de Brecht, que aparece mezclada con el no menos importante influjo del expresionismo esperpéntico de Valle-Inclán, confiriendo ambas influencias el carácter innovador de esta pieza en la trayectoria dramática de su autor.

Aspectos esenciales de esta estética valleinclanesca que aparecen en la obra son:

— El preciosismo poético de las acotaciones, las cuales tienen un escaso valor práctico, pero están dotadas de carácter lírico:

*Y el mar rebrilla majestuoso por encima de palacios, cuevas y tenduchos. Las guitarras del Bogavante rasgan la noche al igual que los faros y el lucerío de los barcos de guerra, que anclan en el puerto natural. A lo lejos las rejas del famoso penal lagrimean sobre el agua e inspiran reformas penales a oscuros y románticos regeneradores del pueblo.*⁶¹⁰

*Entre los milicianos, la mujer desolada, pone una nota de suavidad y belleza. El Filigranas arrima un farol que hace parpadear sus ojos [...] las manos de la mujer revolotean a la luz.*⁶¹¹

— La creación de una atmósfera entre farsesca y esperpéntica que aleja a la pieza del realismo documental de otras obras de teatro histórico. Por otro lado, representar una realidad deformada grotescamente contribuye a crear efectos de distanciamiento en el espectador, hecho que contribuiría a la unión de esta estética con el teatro épico. Como ejemplo, podemos citar la escena en la que se representa la violencia y los graves disturbios que tuvo que sufrir la ciudad de Cartagena, mediante unos

⁶¹⁰ José María Rodríguez Méndez, *El círculo de tiza de Cartagena*, *Op. cit.*, p. 14.

⁶¹¹ Ídem., pp. 29-30.

grotescos monigotes que representan a los carceleros y autoridades del penal, muertos a cuchilladas” (23).

— Síntesis en el personaje: los protagonistas de la pieza mendeciana son arquetipos, o incluso marionetas, independientes del ser humano que tradicionalmente se ha tomado como modelo. No se muestra, por tanto, el plano psicológico.

Rodríguez Méndez es un autor que maneja mejor los significados de la realidad que los términos naturales de esa realidad. Por eso su obra se ha orientado a menudo en la perspectiva de un teatro de marionetas, con personajes elementales y, sin embargo, ricos a fuerza de clara u oscura representatividad”⁶¹².

— La crítica a la decadente situación del ejército español representada por don Antonio el Mambís que se encuentra en la línea de don Friolera o el Teniente Chuletas de Sargento.

— El humor que salpica los diálogos. En la obra, hay un modo de recortar y dejar caer la frase impertinente o cachondo que no recuerda en seguida al gran don Ramón”⁶¹³:

BULERÍA.— Necesitamos un butaca... ¿Dónde hay una butaca?

ANTONIO.— ¿Una butaca?

BULERÍA.— No es un capricho personal. Sino el honor que a la alta Justicia hay que otorgar siempre... ¿Digo algo inconveniente?

PEDRO.— En tiempos de guerra, la justicia no lleva aparejada pompa ninguna...

⁶¹² José Monleón, “Teatro popular: la respuesta de Rodríguez Méndez” en José María Rodríguez Méndez, *Teatro: La tabernera...*, *Op. cit.*, p. 33.

⁶¹³ Ídem, p. 42.

BULERÍA.— Pero si la guerra ha concluido y hemos establecido un orden, no vamos a hacer de la justicia un vil simulacro

CHARITO.— Sacad una butaca para Su Señoría

SEÑORITO 1º.— Se concede la petición de su Señoría

BULERÍA.— Hace falta una Biblia

ANTONIO.— ¿Una Biblia?

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

PEDRO.— ¡Un código de justicia militar!

BULERÍA.— Si no hay una Biblia puede servir el Korán. Juraremos a usanza antigua

ANTONIO.— Juraremos sobre la Constitución viva que representa doña Charito...

BULERÍA.— He de haceros jurar la inviolabilidad del poder judicial. Las sentencias tienen que ser firmes...

ANTONIO.— ¡Sea...! ¡Traigan una Biblia!

TORQUEMADA.— ¿Y dónde se hallará ahora una Biblia?

CHARITO.— En mi casa tengo una. Un códice de la Vulgata...⁶¹⁴

— Junto al humor, los personajes exhiben en algunos momentos un lenguaje marrullero y descarnado:

JULIO.— No vuelvas a repetir eso... Si quieres morir conmigo escupe a la cara de esa mujer cuando tengas que descubrir la tuya...

ROSITA.— ¿Y esta criatura inocente? ¿Será posible que fusilen a una criatura?

JULIO.— Si quieres la estrangulo yo mismo

ROSITA (*apretando a la criatura*). — ¡Dios mío, ya eres presa del demonio...!

JULIO.— Si dices otra vez eso... te estrangulo a ti también.⁶¹⁵

⁶¹⁴ José María Rodríguez Méndez, *El círculo de tiza de Cartagena*, *Op. cit.*, p.43.

⁶¹⁵ Ídem, p. 41.

— Por último, el empleo de términos y expresiones como *galopín*, *mambís*, *manigua cubana* o *hablar por lo bajini*” atestiguan un importante conocimiento de la obra valleinclanesca.

III.3.1.6. La vendimia de Francia

1. DATOS

1.1. *Título:* La vendimia de Francia⁶¹⁶

1.2. *Fecha de creación:* 1961

1.3. *Fecha de publicación:* 1965

1.4. *Fecha del estreno:* 31/05/1964

1.5. *Lugar del estreno:* Teatro de la Capilla Francesa. Barcelona

1.6. *Compañía:* Grupo Teatral Bambalinas (adscrito a la Peña –Carlos Lemos”).

1.7. *Reparto:*

Marcelino González.....	<i>El González</i>
Josefina Sanou.....	<i>La Matilde</i>
Carmen Allué.....	<i>La Candelas</i>
Francisco Sapena.....	<i>El Tralla</i>
Carmen Rodríguez.....	<i>La vieja francesa</i>
Juan Ribas.....	<i>El catalán</i>
Carlos Fruns.....	<i>El Márquez</i>
Maribel Altés.....	<i>La vecina</i>
Evaristo Bigorra.....	<i>Mozo 1º</i>
Benigno Corcel.....	<i>Mozo 2º</i>

⁶¹⁶ Para el estudio de la presente obra utilizo la siguiente edición: José María Rodríguez Méndez, *La vendimia de Francia*, Biblioteca teatral *Yorick*, 2, 1965.

Pablo Zabalbeascoa.....	Dirección
Josep Guinovart Bertrán.....	Escenografía
Graells.....	Utilería
Damaret.....	Maquillaje
Guillén.....	Efectos sonoros
Lourdes Giménez.....	Regidor de escena

1.9. Crítica:

El sexto estreno de José María Rodríguez Méndez en Barcelona tiene lugar un año después de la discutida puesta en escena de *El círculo de tiza de Cartagena*. Pese a todo, la prensa se hace eco del estreno y cuatro días antes se anuncia de la siguiente forma:

El Grupo Teatral Bambalinas de la Peña Carlos Lemos, presentará el próximo domingo, día 31, en sesión de noche, el estreno en España de *La vendimia de Francia*, dura y explosiva obra de José María Rodríguez Méndez. Sigue el autor en la línea de sus últimas obras con un teatro social en el que no se pretende demostrar tesis de ninguna clase. La crudeza del ambiente, la de sus personajes centrales, el calor asfixiante de unas vidas, son en este drama de Rodríguez Méndez, centro y eje de la acción.⁶¹⁷

Tras el estreno, la valoración crítica del mismo es en general positiva: no consigue los elogios de *Los inocentes de la Moncloa*, pero tampoco es juzgada tan severamente como *El círculo de tiza de Cartagena*. Las dos críticas más interesantes del espectáculo son escritas por Joan Pedret Muntañola y Enrique Sordo. Ambos

⁶¹⁷ *La Vanguardia Española*, 27-05-1964, p. 30.

coinciden en líneas generales en la valoración positiva del espectáculo y en señalar la esperanza de que el dramaturgo madrileño produzca en el futuro piezas de mayor calidad dando un giro a la estética utilizada hasta entonces. Para el primero:

El drama es desarrollado con deliberada lentitud. El clima tenso, frena la acción y afila sus contornos. Hay un estudio psicológico con destellos penetrantes y desmayos por exceso de ambición en el propósito. La adecuación del tema social a la realidad espiritual de los personajes se resiente con frecuencia de falta de equilibrio y lo primero pasa a ser una apariencia en la que se basa el autor para un análisis de pasiones. El realismo áspero e ingrato del lenguaje es un vehículo eficaz para describir las reacciones. En varios momentos de la obra da la sensación de cuadros sueltos, de acusado relieve, pero deficientemente articulados de cara a su eficacia escénica.

Se trata, en suma, de una creación interesante. Sin embargo, esperamos más del prometedor talento de Rodríguez Méndez.

La interpretación fue excelente.⁶¹⁸

Por su parte, el crítico de *Primer Acto* señala:

Si este drama se puliese y se —pinase” un poco; si se le limpiase de reiteraciones y se llenase el hueco que estas podrían dejar con algo más de poesía —poesía de gestos y situaciones, no de palabras, claro está—, sería una obra patética y eficaz. Tal como se nos ha presentado, es premiosa y monótona, con varios momentos de gran brillantez dramática [...] No es éste el Rodríguez Méndez que esperábamos. Él puede hacer más. Y lo hará, ¿qué duda cabe?⁶¹⁹

⁶¹⁸ Joan Pedret Muntañola, “La vendimia de Francia de José María Rodríguez Méndez”, *La Vanguardia Española*, 2-6-1964, p. 26.

⁶¹⁹ Enrique Sordo, “Barcelona. Sección crítica. La vendimia de Francia”, *Primer Acto*, 55, 1964, p. 54.

1.10. Otras producciones: No tenemos constancia de otros montajes significativos de esta pieza teatral. Sabemos, sin embargo, según palabras del autor que:

José Luis Gómez me engaña durante bastante tiempo afirmando que va a estrenarla en el teatro María Guerrero. Al fin me dice que el Consejo Superior de Teatro ha decidido que no es obra adecuada para un escenario nacional. Y ahí queda todo.⁶²⁰

Por otro lado, el Teatro-Escuela Ara solicita la guía de la censura el 13 de diciembre de 1966 para representar la obra en el Teatro ARA de Málaga, dentro de los Festivales de Invierno. La respuesta es positiva y la autorización se produce el 18 de enero del siguiente año, para mayores de 18 años. Carecemos de datos sobre esta producción y si finalmente se llevó a efecto.

2. ANÁLISIS INTERNO

2.1. Resumen

La vendimia de Francia cuenta la historia de dos matrimonios españoles que llegan al sudeste de Francia para trabajar temporalmente en la vendimia. El matrimonio más joven está formado por El Tralla y Matilde, mientras González y Candelas, la otra pareja, rondan ya los cuarenta años. Llegan por la noche y se “hospedan” en un viejo y sucio pajar-almacén. Para dormir tienen únicamente unas colchonetas y mantas. Los hombres salen a beber, mientras las mujeres se quedan hablando y descubren que no están solas, allí también se encuentra un vieja mendiga francesa. Los hombres

⁶²⁰ *Documento biográfico inédito del autor.* Recogido en José Martín Recuerda, *La tragedia de España...*, Op. cit, p. 35.

regresan y tratan de dormir. Por los diálogos sabemos que acuden allí en busca de “parné” para garantizar su futuro inmediato, pero algunos en realidad se encuentran con su pasado. González, uno de los protagonistas, estuvo asilado tras la Guerra Civil en el campo de refugiados de Argelés vigilado por los senegaleses del ejército francés. Allí en Francia se quedó un compañero, el Márquez, que había sido, al parecer, el gran amor de su esposa Candelas.

El acto segundo se desarrolla en el mismo espacio, donde se han realizado ciertas transformaciones que indican que ya han transcurrido varios días y los matrimonios se han asentado lo mejor posible en aquel lugar. Los personajes están alegres, celebran el final de la vendimia. Alrededor de una mesa se reúnen los dos matrimonios junto a Márquez y el catalán. Todos, excepto Márquez, beben vino, cuentan chistes y ríen. La tarde va pasando, hay fuegos artificiales para celebrar el final de la recolecta. Los hombres salen a emborracharse. Márquez regresa y tiene relaciones sexuales con Candelas. Vuelven los otros en evidente estado de embriaguez, pero Matilde tiene tiempo de avisar a los amantes. Encienden una hoguera y el acto termina con el alborozo de unos y la angustia de los otros.

Al día siguiente, la estancia aparece desordenada. Los personajes se van despertando y se preparan para volver a España. Llega Márquez y le cuenta a González lo que ha sucedido con su mujer. Riñen y Márquez hiere con la navaja al otro en el muslo. Al final, Tralla y su mujer ayudan al derrotado González a subir al carro. Candelas aparece en el último momento para pedir que la lleven con ellos.

2.2. Antecedentes.

Es evidente que el tema de la emigración a Europa a comienzos de los años sesenta no podía pasar desapercibido para aquellos dramaturgos cercanos al realismo social.

En este sentido, el antecedente literario más importante de esta obra fue, sin duda, *La camisa* de Lauro Olmo⁶²¹. Y ya no sólo por abordar el tema de emigración —que fue planteado desde una óptica completamente diferente por ambos autores— sino también por la transcripción de un lenguaje popular que refleja la realidad lingüística de un grupo social determinado —aquellos que no tienen más remedio que emigrar para poder vivir— caracterizado por un uso vulgar de la lengua.

2.3. Estructura formal:

2.3.1. Descripción.

En *La vendimia de Francia*, el autor mantiene una estructura interna semejante a las obras anteriores a excepción de *El círculo de tiza de Cartagena*. Es, por tanto, una obra estructurada en tres actos, aunque estos no aparecen divididos en escenas. El acto tercero, aunque no aparece explícitamente dividido en dos partes o momentos como sucedía en *Los inocentes de la Moncloa*, sí que podemos, de acuerdo al desarrollo de la acción dramática fraccionarlo en dos partes marcadas por la aparición en escena de Márquez.

2.3.2. Personajes.

Para su análisis, dividiremos a los actantes en dos grupos: el primero, compuesto por los dos matrimonios españoles (González y Candelas y Tralla y Matilde) que acuden a Francia para la temporada de la recogida de la uva. El segundo grupo lo forman los exiliados españoles que tras la Guerra Civil se quedaron en Francia, donde al parecer, se han asentado definitivamente: se trata de Márquez, El catalán y La vecina. Por último, estudiaremos las características principales de la vieja francesa.

⁶²¹ Escrita un año antes que *La vendimia de Francia*, fue galardonada con el Premio Valle-Inclán en 1961 y estrenada al año siguiente.

Los dos matrimonios del primer grupo viajan a Francia para conseguir un dinero que en España es imposible obtener. Su carácter nómada acrecienta en todos ellos la soledad, la inhibición, el mal carácter y las pasiones contenidas. Todo hace indicar que provienen de Andalucía, región que aporta un gran número de emigrantes a Francia. Gracias al diálogo sabemos que una vez que regresen de la vendimia van a comenzar la recolección de la aceituna, que en la región andaluza se inicia a comienzos de diciembre.

González y Candelas representan el matrimonio de mayor edad, ambos vivieron la Guerra Civil es sus propias carnes:

González tiene “40 años, fornido, seco riguroso y despótico” (5). Tras la guerra, estuvo asilado en un campo de refugiados en Francia, que según sus propios recuerdos ocupa el mismo lugar donde ahora se alojan para la temporada de la vendimia. Desde el comienzo de la obra muestra su carácter autoritario y trata de imponerse sobre el resto, que sumisamente aceptan sus órdenes. “Tú sabrás. Tú ya conoces esto. Tú eres el jefe” (6). Finge ir a Francia para ganar dinero, pero en realidad, lo que desea es arreglar cuentas con Márquez [“vine sólo para matarle” (31)], el que fuera primer novio de su esposa: “El año que viene a la vendimia de Francia. Hay que hacer ahorro, hay que comprar esto y lo otro... Pero él sabe que aquí está el Márquez, el hombre que yo he querido. A él le odio” (7).

Especialmente cuando se emborracha trata con desprecio a las mujeres y se muestra agresivo e intolerante, presumiendo de que ese comportamiento machista es la marca de identidad de los trabajadores españoles, a diferencia del afeminamiento que para él muestran los franceses.

Su enfrentamiento final con Márquez le conduce a una doble humillación: por un lado deshace su matrimonio, aunque tenga que seguir conviviendo con una mujer que le ha sido infiel y a la que jura matar; y por el otro, su derrota en la pelea le conduce inevitablemente a la destrucción personal.

Candelas tiene dos años menos que su marido y el autor la describe como “~~h~~uraña y desconcentrada” (5). Odia a González y en Francia se encuentra con el hombre al que verdaderamente ha querido, el Márquez. Vejada constantemente por su marido, no parece ser feliz en su matrimonio. Desde el primer acto, conocemos sus verdaderos deseos de volver a tener relaciones con su antiguo novio y abandonar definitivamente a González. Lo primero se cumple y accede con cierta veleidad a los requerimientos de Márquez (final del acto segundo), que incluso afirma ante los demás haber mantenido relaciones con ella durante toda la vendimia: “~~T~~u mujer ha sido mía pa que lo sepas... Mía durante toda la vendimia... ¿Qué te creías?... Aquí y allí... en todas partes... mía...” (31). En cuanto a la idea de dejar a su marido, aunque en un principio huye con Márquez tras la riña, en una última escena llena de miseria y patetismo, sale corriendo tras el carro en el que viajan los otros tres personajes: “~~N~~o... no me dejéis aquí... No me dejéis aquí” (32).

El otro matrimonio está compuesto por jóvenes que nacieron después la Guerra Civil y que no arrastran tragedias ni rencores pasados. Necesitan dinero y esa es la única razón que les lleva a cruzar la frontera.

El Tralla “~~u~~n muchacho recién cumplido el servicio militar, despreocupado y achulado” (5) es el “~~a~~lter ego” de González y trata en todo momento de imitar su comportamiento. También se emborracha y maltrata a su mujer. Como el resultado

de la vendimia ha sido muy bueno, le gustaría regresar al siguiente año, si bien su mujer piensa que hay otras razones por las que su marido desea volver:

TRALLA. —Pues yo si puedo el año que viene me tiene aquí

MATILDE. —Sí, conmigo ¿no? Lo que es eso... claro... A saber lo que dejaras aquí...⁶²²

Matilde es la esposa del Tralla y se caracteriza por ser “desenvuelta y frescachona” (5). Acepta siempre las órdenes de su marido sin protestar, porque si no su marido le “tapa la boca de un puñetazo”. Unos malos tratos que ella también admite: “por mi bien lo hará cuando lo hace” (8). Esta actitud hace que Candelas la considere tonta y que piense de ella que es como un animal que nada le importa: “¡Pareces tonta, mujer...! Comiendo, durmiendo. No te importa nada. No estás en nada. Eres como un animal” (7). En el segundo acto ella misma anima a Candelas para se acueste con Márquez y deje así de estar triste, aunque le dice que en realidad ninguno de ellos la quiere. Este es su pensamiento sobre los hombres, a los que en realidad considera seres primitivos que únicamente se mueven por necesidades básicas.

El segundo grupo lo forman tres personajes que representan a aquel gran contingente de españoles que por diversas causas se marcharon al exilio a Francia tras la Guerra Civil y decidieron quedarse allí:

El Márquez es paisano de González y compañero suyo en un campo de refugiados para españoles. Decide no volver a España como hizo su compatriota González y actualmente trabaja “en una fábrica de no sé qué” (13). Guarda un profundo rencor

⁶²² José María Rodríguez Méndez, *La vendimia de Francia*, *Op. cit.*, p. 28.

hacia España, “ese país odioso” y hacia González, que es el que finalmente se casa con Candelas. Aparece en acto segundo celebrando el final de la vendimia. Hasta entonces todo lo que sabíamos de él era por referencia de otros personajes. Al igual que el resto de personajes masculinos se emborracha, y es entonces cuando es capaz de acostarse con Candelas. Su aparición en la segunda parte del tercer acto desencadena la tragedia, provocando a González para que se peleen. Un enfrentamiento del cual sale victorioso aunque de una forma muy cobarde y consigue que Candelas se vaya con él, si bien ésta regresa finalmente con su marido, sin que Márquez intervenga para evitarlo. Este final da la razón a Matilde cuando mucho antes predijo que ninguno de los amantes mataría por su amor: “¿Matarse? Ja, ja... lo que es eso... Todos son valientes de boca; pero en cuanto llega el momento, nequaquam...” (19).

El catalán también aparece en el acto segundo. Sobre él no teníamos ninguna referencia anterior. Ha debido estar vendimiando con el resto de personajes y por eso está celebrando el final de la temporada con ellos. Desconocemos casi todo de este personaje que parece que en realidad busca amigos dentro de una sociedad que le margina. No debe tener un empleo fijo, por ello acude a la vendimia y pasa a España artículos de contrabando gracias a “un amigo que es carabinero” que hace la vista gorda. Se muestra reacio a volver a España, aunque afirma que le gustaría —posiblemente por su precaria situación socio-económica en el país galo—: “Hombre ya me gustaría, ya... No creas que no tengo ganas. Pero, ¿qué hago yo allí? Aquí tengo mi vida y... [...] ¿Yo ir por allí?... Quitá hombre, quita... Ya lo conozco aquello. Y ya me gusta, ya... Pero hay cosas que no me gustan...” (29).

Al final, ayuda a su compañero Márquez a escapar.

La vecina aparece únicamente en una escena y su función es bastante confusa. Su conversación con Matilde únicamente sirve para “hacer tiempo” mientras los amantes disfrutan del amor. Es el único personaje que defiende a la vieja francesa y manifiesta un odio considerable hacia todo lo que tenga que ver con España, lo cual llega a irritar sobre manera a Matilde, que presa de la ira trata incluso de agredirla físicamente.

La vieja francesa es un personaje grotesco que aparece en varias ocasiones a lo largo de la pieza teatral. Se trata de una vagabunda que ya estaba en el pajar-almacén cuando llegan los vendimiadores. Apenas habla y cuando lo hace es para lanzar insultos a los españoles. Por supuesto, habla siempre en francés. Los españoles la desprecian, pero no saben cómo deshacerse de ella. Para Enrique Sordo es muy importante la función que cumple este personaje en la obra, especialmente al final:

Está en la escena *como una amenaza*, vaga encarnación misteriosa del destino, de la tragedia, de la incomunicabilidad del hombre, etc. Cumple la misma función de contraste, de símbolo inabarcable, que el criado mudo de *El malentendido*, de Camus, o que la hermana silenciosa de *Las cartas boca abajo* de Buero Vallejo. Gracias a ella, el final de *La vendimia de Francia* cobra una grandeza terrible, extraña y casi alucinante.⁶²³

Otros, como César Oliva, han visto en ella la personificación de la propia Francia —que acoge a españoles necesitados, y cuyo cuerno de oro es capaz de frustrar cualquiera de sus apetencias.⁶²⁴

⁶²³ Enrique Sordo, “Barcelona. Sección crítica. *La vendimia de Francia*”, *Op. cit.*

⁶²⁴ César Oliva, *Cuatro dramaturgos —realistas— en la escena de hoy: sus contradicciones estéticas*, *Op. cit.*, p. 90.

Para la valoración final de los personajes, es muy interesante reproducir la conclusión a la que llega Monleón, que ve en ellos algo más que terrosos campesinos españoles llegados de yermas tierras:

Bien se ve que en todo esto hay un trasfondo político. No se trata de un drama entre personajes totalmente individuales. El choque entre González y Márquez, y aun la veleidat de Candelas, la esposa del primero, poseen una carga representativa. Sobre las tierras españolas de los antiguos campos de concentración españoles, González y Márquez lo que hacen es vivir a escala individual un episodio de la Guerra Civil [...] En *La vendimia de Francia* hay demasiadas alusiones históricas para que los personajes puedan actuar por vía pasional y deshistorizada.⁶²⁵

2.3.3. Lenguaje.

a. *En las acotaciones escénicas*

Fiel a la estética naturalista de estas primeras obras, el autor utiliza un lenguaje sencillo y preciso en las acotaciones. Éstas se caracterizan desarrollar un planteamiento de instrucciones muy detalladas sobre la distribución escénica y el movimiento de los personajes:

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. A la derecha (del espectador) un muro ventana con una reja deteriorada, por la que se ve el mismo campo.

⁶²⁵ José Monleón, "Teatro popular: la respuesta de Rodríguez Méndez" en José María Rodríguez Méndez, *Teatro: La tabernera...*, *Op. cit.*, p.45

*Sacos de trigo, cestos de vendimia, paja, etc., objetos de labranza. Techo de vigas entreveradas. En un rincón, a la izquierda, amontonadas, colchonetas y mantas.*⁶²⁶

*Saca un pañuelo del bolsillo y se seca el sudor al mismo tiempo que observa al Tralla y a la Matilde que se ha dejado caer derrengados sobre el equipaje mientras la Candelas curiosease la instancia.*⁶²⁷

b. *De los personajes*

En lo que respecta al lenguaje utilizado por los personajes, Rodríguez Méndez inicia ya sin tapujos el camino para conseguir el lenguaje netamente popular que él desea: en esta obra, los personajes no sólo utilizan un registro vulgar propio de su condición social, sino que comienzan a identificarse plenamente de acuerdo a la lengua que manejan:

La vieja francesa se caracteriza principalmente por utilizar únicamente el francés en un nivel vulgar con oraciones simples plagadas de expresiones groseras: —Putains... putains de l'Espagne” (9) / —Hs sont ivres...! Ils se tueront...!” (18).

El personaje catalán, por su parte, alterna el uso del castellano con el catalán. Se trata del primer personaje que construye el dramaturgo que utiliza el idioma catalán no normativo sino más bien influenciado por el habla que el propio autor escucha en la calle —en el estudio de *Flor de Otoño* se analizará este asunto con más detenimiento—: —Pero en catalán queda mejor, porque el león va y le dice: ¿vosté també es de Girona?” (16).

⁶²⁶ José María Rodríguez Méndez, *La vendimia de Francia*, *Op. cit.*, p. 5.

⁶²⁷ Ídem.

El resto de personajes se caracterizan por utilizar numerosos vulgarismos de la lengua y expresiones muy coloquiales. Los rasgos dialectales todavía no están muy definidos por lo que no podemos deducir su procedencia por el uso de la lengua. Sí podemos asegurar, que todos ellos pertenecen a una clase social baja que utiliza un nivel vulgar de la lengua. Algunos de los vulgarismos más utilizados son los siguientes:

- Utilización del artículo determinado delante de nombres propios: uno de los rasgos más utilizados en la obra:

GONZÁLEZ.— Ahora va a cantar el Márquez... Por el Marchena... (17).

Incluso el autor en las acotaciones, para acrecentar el realismo, se refiere a los personajes en estos términos:

La Matilde suspira. La Candelas sumisa [...] se acerca al González” (5)

- Uso de *Pa* en lugar de *para*. Pérdida de la sílaba átona. Aparece constantemente en los diálogos utilizado por todos los personajes a excepción de Matilde y el catalán:

CANDELAS.— Pa demostrarme que él es más que el otro (8) / TRALLA.— Pa ti pa toda la vida (13).

MATILDE.— Me guardo las penas para mí sola (20) / CATALÁN.— Es para encender una hoguera grande (22).

- Pérdida de la *-e*” intervocálica en los participios terminados en *-ado*. Es una alteración lingüística muy utilizada por todos los personajes que no puede considerarse como vulgarismo: *-eerrao*” (19); *-organizao*” (22); *-dao*” (27); *-quitao*” (28); etc.

— Prótesis en el adverbio ~~luego~~, *aluego*:

TRALLA.— Y ~~aluego~~, ¿dónde comemos? (22).

— Alteración por analogía de la vocal temática *a* por la *e* en la primera persona del plural del pretérito indefinido del verbo ~~llegar~~ (primera conjugación), *lleguemos*:

CANDELAS.— Estaba aquí ya cuando lleguemos (11).

— Utilización de la forma impersonal infinitivo + *se*, en lugar de la forma de imperativo en segunda persona del plural:

GONZÁLEZ.— Vosotras, las mujeres, quedarse aquí, aquí para ponerse guapas (18).

— Dequeísmo:

TRALLA.— Que los civiles nos hacen ~~de~~ sentir (28).

— Utilización de un adjetivo posesivo detrás de un adverbio de lugar:

MÁRQUEZ.— Y si te vas a ese país odioso, me voy detrás tuyo (21).

Como ejemplo de expresiones coloquiales podemos citar las siguientes:

MATILDE.— Pero si está ~~gillá~~ (9)

MATILDE.— Si vienen los hombres y falta algo nos atizan una ~~eapujana~~ (10)

TRALLA.— Lo vamos a pasar fetén aquí (12)

TRALLA.— Vamos a darnos un garbeo por ahí, macho... (17)

MÁRQUEZ.— Las ganas que tenía de pelar la pava como en España (20)

GONZÁLEZ.— Hombre... si está aquí el franchute... (23)

CANDELAS.— Jolín con el tío... (24)

TRALLA.— Anda allá chavala (27)

Enrique Sordo en la crítica del espectáculo señala la inadecuación de este lenguaje en personajes sacados del mundo rural:

El diálogo, queriendo ceñirse más al realismo pretendido, utiliza un lenguaje popular, voluntariamente torpe e incorrecto; pero un lenguaje que no tiene nada de rural, sino de madrileño suburbial, lleno de esos —mcho”, —fetén”, etc. que ningún campesino de nuestra Patria ha tenido nunca en boca, si no ha salido de sus pegujales.⁶²⁸

Afirmación que no tarda en ser respondida por Rodríguez Méndez en un artículo aparecido en otra revista teatral, donde expone la necesidad hacer al pueblo español protagonista de las piezas teatrales, hecho que en su opinión tiene bastantes detractores:

Según estos teóricos del pueblo —entre los que se cuentan algunos críticos profesionales— el pueblo habla de un modo preestablecido, se mueve según unas finalidades preestablecidas, desea las cosas preestablecidas y se muere según cánones preestablecidos. Señalaré aquí la curiosa observación de un crítico —al que yo aprecio mucho y que se llama Enrique Sordo— según el cual el pueblo utiliza un lenguaje estanco, sin posible evolución y que rechaza palabras de procedencia proletaria urbana como —fetén” o —mcho”. Según eso, que el pueblo —que no ha salido de sus propios pegujales” debería seguir diciendo —agora”, —blgar”, —aña”, y si tanto me apuran, —vesa merced” en lugar de —usted”.⁶²⁹

⁶²⁸ Enrique Sordo, —Barcelona. Sección crítica. *La vendimia de Francia*”, *Op. cit.*

⁶²⁹ José María Rodríguez Méndez, —Protagonista: el pueblo”, *Yorick*, 2, p. 9.

2.3.4. *Espacio.*

a. *Espacio real*

Nuevamente, como observamos en las obras de esta primera etapa, el autor sitúa la acción dramática en un único espacio cargado de connotaciones opresoras: un enorme y desangelado pajar-almacén donde los personajes conviven durante unos días. El espectador sólo ve en el escenario este espacio, si bien, hay abundantes referencias al espacio exterior donde se encuentra la libertad y de la cual simbólicamente sólo los hombres se aprovechan.

El paso de un acto a otro, supone que la decoración sufra pequeñas modificaciones que indican el avance de la acción dramática: en el primer acto, los protagonistas acaban de llegar a ese lugar y todavía no lo han acondicionado; en el segundo, es evidente que ya han pasado varios días y los vendimiadores se han adaptado al pajar-almacén: “En el espacio de la derecha, hay dos jergones separados por una cortina. Un cajón que sirve de mesita de noche y unas telas de saco que sirven de alfombras. Un palanganero, un espejo, etc., en el centro de la escena” (14); en el tercer y último acto se mantiene el mismo decorado anterior con restos de la fiesta de la noche anterior esparcidos por el escenario: “—oscos rotos de botellas, astillas, etc.” (24).

b. *Espacio hipotético*

Empezamos este apartado con las mismas palabras que lo iniciamos en el estudio de *Los inocentes de la Moncloa*: la obra nos remite a un espacio mayor que el espacio real que los espectadores pueden ver. En concreto, nos debemos situar en una época contemporánea al propio autor denominada *Desarrollo* (Cf. en esta Tesis el apartado dedicado a este periodo histórico dentro del apartado II.2.1) y ante una realidad que

los espectadores de la década de los sesenta que acudían a los teatros de cámara conocían muy bien.

Los diferentes planes de estabilización y desarrollo suponen un notable incremento en las cifras de parados y “obligan” a muchos españoles de las regiones menos industrializadas a emigrar a otros países en busca de trabajo. Muchos tratan de “colocarse” de forma más o menos estable en las grandes fábricas de Centro Europa o en el servicio doméstico, mientras otros acuden a trabajar como temporeros en la recolección de uva, remolacha, arroz, etc. Este último grupo es el elegido por Rodríguez Méndez para protagonizar su drama.

Como nos aclaran perfectamente estos historiadores:

Francia combina dos tipos de emigración, por un lado la *permanente*, que oscila entre 1961 y 1975, según las fuentes, entre 235.166 personas según las cifras oficiales y 496.866 según las estadísticas francesas; aunque, al igual que ocurre con la RFA, la cifra real fue mayor. Por otro lado se asiste a una importante emigración *temporal*, que para el periodo de tiempo anteriormente señalado asciende a 1.468.565 españoles. Esta última tiene un signo claramente agrícola, ya sea en la remolacha de las regiones bretonas y del Norte en general, como en el arroz y sobre todo en la vendimia de Languedoc, la Provenza y el Rosellón. El origen de los españoles que emigran a Francia se centra en la zona levantina (región valenciana, Murcia y Albacete) y en la andaluza-extremeña. Siendo la primera de dichas zonas la que envía más emigrantes para las faenas de temporada.⁶³⁰

⁶³⁰ Abdón Mateos y Álvaro Soto, *El final del franquismo, 1959-1975*, *Op. cit.*, pp. 25-26.

No cuesta imaginar que el espacio hipotético que plantea Rodríguez Méndez está condicionado por una realidad que él conocía perfectamente debido a sus andanzas por los barrios obreros de Barcelona en 1961, donde el problema de la emigración estaba presente a cada paso y desde donde se podían ver pasar trenes repletos de emigrantes con dirección a Francia. Según los datos del *Office National d'Immigration*, el año en el que Rodríguez Méndez escribe *La vendimia de Francia* viajan al país galo 66.400 trabajadores temporeros españoles y el año de su estreno, 1964, la cifra alcanza los 107.000⁶³¹.

c. *Espacio imaginario*

El autor, como es característico de esta primera etapa, plantea una escenografía naturalista dentro de un espacio real único identificable sin ninguna complicación para el público. Este planteamiento escénico imaginado por el autor, es perfectamente asimilado por el director.

Sobre la gestación del espacio escénico en el escenario del Teatro de la Capilla francesa, da cuenta el propio Pablo Zabalbescoa:

El escenario sobre el que estrenamos la obra es, en razón de sus medidas, un cajón prácticamente, al que le salva, en cierto modo, el fondo semicircular de que dispone. Habida cuenta del lugar donde se desarrolla la acción (interior de una vieja y abandonada casa del Mediodía francés) decidí aprovechar todo el fondo del escenario, a fin de dar a la estancia el carácter debido, aún a sabiendas del riesgo que esto entrañaba de crear un clima de excesiva angostura, ampliado por tratarse de escenario semidivido. Dos planos bruscamente

⁶³¹ Datos recogidos por Francisco Sánchez López, *Emigración española a Europa*, Madrid, Confederación Española de Cajas de Ahorro, 1969, p. 26.

achaflanados y una separación semifingida completaron la planta, que lo confieso, me hizo bailar la cabeza durante varios días. Tan sólo restaba levantar esa planta, dándole el carácter deseado: sórdido, desangelado, terroso (como acertadamente apuntó un crítico). De ello se encargó magníficamente Guinovart, sirviendo la obra con un espléndido decorado al que personalmente, no pude oponer ninguna objeción.⁶³²

2.3.5. *Tiempo.*

a. *Tiempo real*

El espectáculo tendría una duración aproximada de una hora y treinta minutos, teniendo en cuenta que sería necesario, al menos, un intermedio entre el primer y segundo acto.

b. *Tiempo hipotético*

Al igual que apuntábamos en anteriores obras, el concepto temporal vigente en la época en la que el autor concibe el drama se corresponde plenamente con el de los propios personajes. Por tanto, la identificación espectador (realidad)-drama (ficción) es absoluta.

La ubicación temporal en este periodo desarrollista abre la puerta a un futuro muy esperanzador para los españoles, pero para lograr ese objetivo hay que pasar por un presente difícil que les obliga a cambiar su forma de vida e incluso su lugar de residencia. Nuevamente, el referente fundamental del pasado para los personajes —e incluso para una gran parte de los espectadores— es la Guerra Civil. En el diálogo,

⁶³² Pablo Zabalbeascoa, «En torno al estreno de *La vendimia de Francia*. Cometarios de dirección», *Op. cit.*

las referencias al conflicto bélico son abundantes sobre todo en el matrimonio de mayor edad, que siempre que vuelve la vista atrás rememora el trágico episodio.

El drama de la emigración se debe analizar como un fenómeno universal en el que el hombre es vejado sistemáticamente en el país al que emigra y tratado como una mercancía. Incluso hoy en día, que España se ha convertido en un país receptor de emigrantes, cobran más fuerza las acertadas palabras de Enrique Sordo: «Lo realmente importante de la obra es su realidad intemporal»⁶³³.

c. *Tiempo imaginario*

El tiempo narrativo de la obra es lineal en cuanto a los acontecimientos expuestos, si bien, aparecen dos saltos temporales coincidentes con el paso de un acto a otro.

La acción dramática se inicia una noche con la llegada de los protagonistas a la estancia donde se alojarán durante la vendimia, lo cual indica que se debe tratar de finales de septiembre o de los primeros días del mes de octubre. Tras dejar las pertenencias, los hombres salen a beber mientras las mujeres se quedan charlando. Con el regreso de ellos concluye el acto primero. Un salto temporal significativo nos sitúa por la tarde con «un sol rutilante» y los personajes celebrando el final de la vendimia. Por tanto, de la actividad que ha motivado su emigración únicamente tenemos vagas referencias. Ha debido transcurrir ya más de un mes y medio — tiempo que duraba aproximadamente la temporada— porque como recuerda uno de los personajes en relación a su regreso a España: «No hace ni dos meses que salimos de allá» (25). Durante este tiempo han hecho amistad con Márquez y un catalán, han tenido conflictos laborales, han adecuado la estancia, etc. La tarde va pasando y llega

⁶³³ Enrique Sordo, «Barcelona. Sección crítica. *La vendimia de Francia*», *Op. cit.*

la necesaria noche para los fuegos artificiales, las borracheras, las hogueras y los juegos amorosos entre los amantes. Con el alborozo de los personajes concluye el acto. El último acto se inicia tan sólo unas horas después (nuevo salto temporal) cuando ya es de día y los dos matrimonios se preparan para volver a su tierra. Desean cruzar la frontera al mediodía y por ello las acciones son rápidas hasta la llegada de Márquez que interrumpe todos los preparativos. Pese a todo, según sus cálculos *—al partirse el sol estamos en España*” (31).

2.3.6. Movimiento y progresión dramáticos.

a. En los personajes

Comenzando por los dos matrimonios, debemos señalar que estos personajes se definen perfectamente desde el inicio de la obra y no sufren una evolución muy notable: González es el líder indiscutible, manda sobre el resto y a lo largo de la obra manifiesta su deseo de vengarse de Márquez. Si bien, en la primera parte del tercer acto parece haber olvidado este deseo y sólo piensa en regresar a España. Paradójicamente será el otro personaje, que anteriormente había hecho oídos sordos a sus provocaciones, el que busque la bronca.

Las dos mujeres sufren un cambio en sus papeles cuando están solas en escena, pero no así en sus intenciones (Candelas desea volver a encontrarse con Márquez, mientras Matilde sólo piensa en trabajar y regresar lo antes posible): en el primer acto, Candelas es la que lleva el peso del diálogo y recrimina a la otra su anodina forma de vida; mientras que en el acto siguiente es Matilde la que se sitúa en una posición más autoritaria y le echa en cara a Candelas que no se atreva a ser feliz y esté siempre hablando de ilusiones.

Márquez es un personaje enigmático que cuando aparece por primera vez en escena se muestra tímido y no responde a las constantes provocaciones de González. Pero cuando consigue quedarse a solas con Candelas, todo cambia y ya sí parece el personaje del que antes habíamos oído hablar: consigue seducir de nuevo a su antigua novia cantándole incluso las coplas populares que antes le cantaba. Posteriormente, en la última parte, acude a despedirse de ellos con la orgullosa intención de contarle a González lo sucedido y reñir con él.

b. En la acción dramática

La obra está dividida en tres actos en los que la acción sucede linealmente, es decir, el transcurrir del tiempo es cronológico. El autor escoge tres momentos (coincidentes con los tres actos) de la temporada de vendimia donde han acudido dos matrimonios españoles: el primero es la llegada de estos al lugar donde se van hospedar, cumple este primer momento la función de presentarnos a los personajes y avanzar el conflicto central que posteriormente se desarrollará: el adulterio de Candelas. Para el director escénico: ~~tal~~ vez sea excesivamente narrativo (peligro), pero, a cambio, es posiblemente el más denso, y el éxito de la comedia (entendiendo por tal la consecución de lo que el autor pretendía al escribirla), depende de lo que se logre en este acto⁶³⁴; en el segundo momento, la decoración nos indica que los personajes ya llevan varios días allí y por los diálogos inferimos que están celebrando el final de la vendimia. Este acto anticipa claramente el trágico desenlace, pero presenta un problema ~~de~~ ritmo y geometría. No debiera preocupar: la solución debe llegar tarde

⁶³⁴ Pablo Zabalbeascoa, *En torno al estreno de La vendimia de Francia. Cometarios de dirección*, *Op. cit.*

o temprano”⁶³⁵; la “solución” llegará al final del tercer acto, al día siguiente de la “fiesta”, cuando los dos matrimonios se preparan para regresar a su tierra. Teniendo en cuenta el desarrollo significativo de la acción dramática, estamos de acuerdo con Pablo Zabalbeascoa cuando afirma que hay que “diferenciar dos partes en el acto tercero, una, la primera puramente preparatoria, devenida de los actos anteriores; y otra, la segunda, que desemboca en un final de la obra de una fuerza impresionante”⁶³⁶. La primera parte de este acto donde los matrimonios se preparan para irse, se prolongaría hasta la entrada de Márquez, cuya actitud daría lugar al emocionante final.

c. *En la anécdota narrativa*

En *La vendimia de Francia* la anécdota narrativa no se encuentra en el hecho en sí de la vendimia, ni siquiera en el drama social que supone para las familias tener que emigrar para ganar el sustento diario; al igual que ocurría en *Los inocentes de la Moncloa*, la anécdota narrativa —si la hay— hay que buscarla en el conflicto que llevan consigo esos personajes marginales que ya no son insolidarios ni egoístas como aquellos jóvenes universitarios, sino seres hastiados, solitarios, reprimidos e infelices, puestos en una situación extrema donde emergen sus necesidades existenciales.

Como es ya una característica de esta primera etapa, nos hallamos ante una obra basada en la dialéctica y no en la acción: la pelea de González y Márquez no cambia nada, únicamente contribuye a acrecentar la tragedia interior de los protagonistas. En el resto de la obra predominan los soliloquios y los lamentos de los protagonistas.

⁶³⁵ Ídem.

⁶³⁶ Ídem.

3. GÉNESIS DE LA OBRA TEATRAL

3.1. *Motivos.*

En 1961 se está produciendo un importante de cambio la sociedad española. Rodríguez Méndez, siempre atento a las convulsiones sociales del Entorno, siente la necesidad de reaccionar ante la agresión directa que están sufriendo las clases sociales más desfavorecidas que se ven obligadas a emigran para poder sobrevivir. Un nuevo –episodio social español” que la pluma del dramaturgo madrileño no tarda en captar.

En estos términos se refería el autor en una entrevista sobre la necesidad de escribir de acuerdo a una realidad perfectamente conocida por él y que en cierto modo se creía en la obligación de reflejar de forma artística:

- *La vendimia de Francia* es una obra sobre la emigración, la gente que se iba de España para trabajar y yo como viajaba a Francia con alguna frecuencia los veía. Allí ganaban bastante dinero.

- ¿Tú conocías a alguna familia?

- Sí, sí y los veía aquí y en Francia. Yo me acuerdo que los trenes en la frontera se llenaban de emigrantes que iban a trabajar a Francia o Alemania y quedé harto de problemas de emigración y fue una manera de expulsar aquello.⁶³⁷

Por otro lado, a estas alturas de su producción artística, el dramaturgo ya se ha dado cuenta de lo difícil que es triunfar en el mundo del teatro con un planteamiento

⁶³⁷ Entrevista concedida por José María Rodríguez Méndez al presente investigador el 05-05-2007.

estético crítico y realista, pero lejos de doblegarse a las exigencias del teatro comercial, continúa con su labor de mostrar a los espectadores el alma de un pueblo que está continuamente siendo agredido. Eso lo saben los que le apoyan y a ellos dirige este drama:

La vendimia de Francia es un drama de los hombres y las tierras de España. Un drama de hoy. Posee, a mi juicio, un lenguaje áspero; pero real. Los personajes llevan en sí toda la brutalidad que un tiempo de penuria y abandono han lanzado sobre ellos. Lamentaré que alguien la encuentre grosera y exagerada porque ese alguien estará, indudablemente equivocado maliciosamente. Estos personajes están vistos de cerca. Pero ¿para qué seguir? Esta representación está destinada a los amigos y compañeros que me siguen y conocen mis intenciones. Y ya sé bien que a ellos les interesa. Si alguien ajeno se une a nosotros, le recibiremos con los brazos abiertos.⁶³⁸

3.2. Estrategias.

Como ya se ha comentado anteriormente, *La vendimia de Francia* continúa inserta dentro la tendencia reformista que caracteriza el teatro de Rodríguez Méndez. Un realismo duro y comprometido, pero sin tendenciosidad panfletaria, aparece en el escenario reflejando la difícil situación en la que se encuentra la sociedad española, o al menos esas víctimas del cambio social, extraídas de de los sectores más desfavorecidos, que se ven obligadas a emigrar a Francia —como antes ocurrió con

⁶³⁸ José María Rodríguez Méndez, —Atocrítica de *La vendimia de Francia*”, *El Noticiero Universal*, 30-05-1964, p.28.

esos militares que van a la guerra o esos jóvenes opositores que malviven en viejas pensiones—.

La estrategia escénica del autor sigue los mismos pasos que *Los inocentes de la Moncloa*: el deseo de tratar de transformar la sociedad desde el diálogo y al mismo tiempo tener la certeza de que la obra va a poder esquivar a la censura, le hace plantearse un drama donde los personajes se lamentan de su propia mala suerte, pero aceptan el mundo en que les ha tocado vivir; en ningún caso vemos que los personajes se rebelen ante la injusta situación en que se encuentran desde la siempre recordada por ellos Guerra Civil: unos viven con el recuerdo y el rencor; otros se niegan a regresar a España; y los más jóvenes prefieren mirar hacia otro lado.

Para hacer efectivo este propósito, el autor recurre principalmente al paradigma estético del Naturalismo. En este sentido, debemos señalar la opinión de algunos investigadores que coinciden en señalar que el paradigma estético naturalista, que tan buenos frutos ha dado de mano de José María Rodríguez Méndez, aparece ya en esta obra un tanto desfasado. Y apuntan a la necesidad de buscar otros lenguajes estéticos más acordes con la corriente experimental de los años sesenta:

En *La vendimia de Francia* intenta Rodríguez Méndez un tipo de drama naturalista que, quizá por su propio desfase estético, no le sale del todo. Ya decíamos que en *Los inocentes de la Moncloa* o *Vagones de madera* el aparente naturalismo se implicaba en una ordenación sabiamente crítica del material acumulado. En *La vendimia de Francia* no sucede eso. Y los resultados son peores.⁶³⁹

⁶³⁹ José Monleón, “Teatro popular: la respuesta de Rodríguez Méndez” en José María Rodríguez Méndez, *Teatro: La tabernera...*, *Op. cit.*, p. 45.

Con ella, da la impresión de que ha tocado techo, y que debe estilizar esa estética que, por otro lado, es presentada llena de sentido y rigor.⁶⁴⁰

En cualquier caso, destacamos algunos elementos de la tradición naturalista que deben ser tenidos en cuenta por su influencia en esta pieza teatral:

— La acción dramática se desarrolla en un espacio escénico cerrado claramente situado con acotaciones muy evidentes al respecto que evidencian el asentamiento temporal de los vendimiadores:

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. A la derecha (del espectador) un muro ventana con una reja deteriorada, por la que se ve el mismo campo. Sacos de trigo, cestos de vendimia, paja, etc., objetos de labranza. Techo de vigas entreveradas. En un rincón, a la izquierda, amontonadas, colchonetas y mantas.⁶⁴¹ (ACTO PRIMERO)

La misma decoración. Ha habido ciertas transformaciones. En el espacio de la derecha, hay dos jergones separados por una cortina. Un cajón que sirve de mesita de noche y unas telas de saco que sirven de alfombras. Un palanganero, un espejo, etc., en el centro de la escena iluminada por un sol rutilante que entra por la puerta del fondo, abierta de par en par a la campiña del Rosellón. Hay una mesa con restos de convite. Brillan unos cuantos porrones llenos de vino.⁶⁴² (ACTO SEGUNDO)

⁶⁴⁰ César Oliva, *Teatro español del siglo XX*, Op. cit., p. 196.

⁶⁴¹ José María Rodríguez Méndez, *La vendimia de Francia*, Op. cit., p. 5.

⁶⁴² Ídem., p. 14.

La misma decoración. Corridas las cortinas de la derecha que ocultan los jergones donde deben dormir las parejas, es por la mañana temprano. En la estancia hay restos de los excesos del día anterior: cascos rotos de botellas; astillas, etc.⁶⁴³ (ACTO TERCERO)

— El autor construye un espacio escénico que determina los movimientos de los personajes y no al contrario. La escena representa exactamente el entorno de los personajes.

En este caso hablamos de un entorno sórdido y herrumbroso que en cierto modo condiciona el angustioso comportamiento de los personajes. Incluso González piensa que se trata del mismo lugar donde estuvo asilado tras la Guerra Civil y donde fue tratado bastante mal: —¿Qué porquería!... Juraría que son las mismas de entonces... Las mismas... Todo igual... igual... ¡Maldita sea la suerte!” (6).

Por lo tanto, el lugar también tiene connotaciones simbólicas: se trata de un espacio opresor donde los que allí están son sometidos a continuas vejaciones como si de un microcosmos social se tratase: los franceses abusan de los vendimiadores españoles, los hombres de las mujeres y los más mayores de los más jóvenes.

— El carácter didáctico de la estética naturalista

La génesis de *La vendimia de Francia* está determinada por la propia experiencia de su creador y por la necesidad de mostrar nuevamente en escena el problema humano del pueblo español. Por ello, ha construido una estrategia escénica que permite al

⁶⁴³ Ídem., p. 24.

público extraer sus propias conclusiones y que relaciona la obra con el teatro épico y el realismo social.

— Vemos a los personajes evolucionar a lo largo de la obra tanto por sus actitudes, como por sus emociones.

Nuevamente, el dramaturgo construye una pieza teatral que se desarrolla íntegramente en un angustioso y reducido espacio escénico donde los personajes evolucionan y se comprenden por la expresión de sus emociones y donde apenas existe acción. Por lo tanto, son principalmente las emociones de los personajes y no las acciones, las que transmiten al espectador el mundo ficticio creado por el autor de teatro.

A este respecto, César Oliva señala:

Como en *Los inocentes*... hay aquí una forma pretendidamente anticuada. Incide de nuevo el autor en el naturalismo, no dando ninguna posibilidad al espectador de conocer el drama por otra parte que no sea a través de la subjetivación. El planteamiento social es un tanto anecdótico. Pero las pasiones son ~~de~~ verdad".⁶⁴⁴

— El motivo principal de la obra está tomado del entorno social que rodea al creador.

El dramaturgo planea una estrategia escénica donde combina la anécdota —basada en sus propias vivencias a comienzos de los sesenta: ~~Los~~ trenes en la frontera se llenaban de emigrantes que iban a trabajar a Francia o Alemania y quedé harto de problemas de emigración y fue una manera de expulsar aquello"— con los variados y

⁶⁴⁴ César Oliva, *Cuatro dramaturgos —realistas— en la escena de hoy: sus contradicciones estéticas*, *Op. cit.*, p. 91.

eficaces temperamentos de sus personajes, con el propósito de revelar la triste situación de los emigrantes españoles.

Este aspecto, interrelaciona la estética naturalista con el realismo social, en el propósito de mostrar ante el espectador o lector la problemática diaria de los sectores sociales más desfavorecidos.

— Esta obra es la primera en la que el registro lingüístico, siguiendo los postulados de la estética naturalista, trata de reproducir fielmente los diferentes usos de las lenguas —en este caso aparecen incluso hasta tres idiomas: castellano, francés y catalán— y las formas de hablar propias de los niveles socio-culturales bajos.

La adecuación entre el personaje y su forma de hablar, característica valorada muy positivamente por la crítica en las obras de Rodríguez Méndez, tiene en este drama un importante punto de inflexión: a partir de aquí el dramaturgo abordará con mayor libertad este aspecto que se convertirá en una de las señas de identidad del segundo periodo.

Al igual que ocurría en *Los inocentes de la Moncloa*, esta obra no se basa únicamente en la estética naturalista, Rodríguez Méndez asume el compromiso social que caracteriza la literatura española de los años cincuenta y principios de los sesenta y se adhiere a la corriente del realismo social. Destacamos a continuación algunos elementos de esta estética, fundamentales para la comprensión del drama:

— Considerar la literatura, en primer lugar, como medio de comunicación, y no como fin en sí misma, esforzándose en desvelar y revelar —a través de ella— la realidad viva y actual del país.

En este sentido, es evidente que *La vendimia de Francia* es un drama realista de plena actualidad que ahonda en la realidad social de unos campesinos españoles que tienen que emigrar temporalmente al país vecino y también de otros obreros que viven allí desde el final de la Guerra Civil y no han podido —o no han querido— regresar a España.

— Realizado de la manera más objetiva posible, sin la intervención aparente del autor, según una elaboración, un procedimiento que ha sido designado como realismo objetivo o realismo objetivista, y por ello mismo crítico⁶⁴⁵.

Esta característica aplicable a la novela es perfectamente válida para la configuración de la estrategia escénica del dramaturgo que a través principalmente de las emociones y las pasiones de los personajes, muestra una triste realidad social. Siempre, por supuesto, partiendo de los principios posibilistas de una mentalidad reformista.

Este aspecto ya fue en su momento advertido por el crítico Enrique Sordo:

La vendimia de Francia es una objetivísima panorámica, sin que el autor llegue a hablar nunca por su cuenta ni introduzca alegatos, discursos panfletarios y tendenciosos: vida simple, directa; eso es todo.⁶⁴⁶

— La obra literaria debe ser antievasionista, preocupada y comprometida.

Cualidades que en *La vendimia de Francia* determinan que el autor sitúe la acción en un un viejo almacén del Rosellón, y aborde un tema muy comprometido con la

⁶⁴⁵ José Corrales Egea, *La novela española actual*, *Op. cit.*, p. 58.

⁶⁴⁶ Enrique Sordo, —Barcelona. Sección crítica. *La vendimia de Francia*”, *Op. cit.*

realidad del momento y con sector social muy concreto: la sociedad española procedente del sur. Paradójicamente, será este gran colectivo social el que acuda en Barcelona al montaje de esta obra y a los posteriores trabajos de La Pipironda.

III.3.1.7. La batalla del Verdún

1. DATOS

1.1. *Título:* La batalla del Verdún (sainete suburbial en tres estampas)⁶⁴⁷

1.2. *Fecha de creación:* 1961

1.3. *Fecha de publicación:* 1966

1.4. *Fecha del estreno:* 16/05/1965

1.5. *Lugar del estreno:* Teatro Candilejas. Barcelona

1.6. *Compañía:* La Pipironda

1.7. *Reparto:*

Jorge López..... *Muchacho 1º*

Antonio Lucchetti..... *Muchacho 2º*

Isabel Martínez..... *Manuela*

Alfredo Lucchetti..... *Paco*

Jesús Lizano..... *Sr. Frasquito*

Jaime Fuster..... *Compadre 1º*

José María Rodríguez Méndez..... *Compadre 2º*

Agustín Ballester..... *Pancho*

Ramón Teixidor..... *Chaval 1º*

José María Lucchetti..... *Chaval 2º*

Jorge Teixidor..... *Ángel*

Elpidia Oliver..... *Carmela*

⁶⁴⁷ Para el estudio de esta obra, utilizo la siguiente edición: José María Rodríguez Méndez, *La batalla del Verdún*, Barcelona, Occitania Col. El sombrero de Dantón, 14, 1966.

Florencio Clavé.....	<i>Andrés</i>
Ángel Carmona.....	<i>Legionario</i>
Francisco Candel.....	<i>El Candel</i> ⁶⁴⁸
Ángel Carmona.....	Dirección
Florencio Clavé y Jordi Teixidor.....	Escenografía
Francisca Aloy.....	Transpunte
Ramón Teixidor.....	Canción original —“ <i>Eng</i> ”
Jorge Bayona.....	Regidor

⁶⁴⁸ Personaje que no aparece en el texto, fue creado *ex profeso* para este montaje con el fin de que interviniera el propio Francisco Candel, el cual resume así su participación:

Rodríguez Méndez tuvo la gentileza de poner en boca de uno de sus personajes mi nombre. O sea: que uno de los personajes, que, por lo visto, leía mis libros o sabía de mí como cronista de aquella clase de tipos y de barrios, hacía una alusión a mi entretenimiento en la vida de esos ambientes. Ángel Carmona que dirigía la obra, aparte de actuar en ella, creyó que sería una especie de mágico efecto teatral mi aparición en escena, representándome a mí mismo, en aquellos momentos deambulando por el barrio que el escenario representaba. Y así lo hice, sin decir ni media. Me daba mucha vergüenza, pues desde mi época de pastor cuarto o quinto en *Els Pastorets* de mi parroquia, allá por mi infancia, nunca había pisado un escenario, y menos el de un teatro de categoría y de estreno. Cuando aparecí en el escenario, mi chiquillo, que debía tener unos cuatro años, gritó: —“Mira, el papá!” Y luego no cesó de preguntarme: —“¿Por qué no hablaste o dijiste algo?” (Francisco Candel, —“*Cn La Pipironda*” en José María Rodríguez Méndez, *Teatro: La tabernera y las tinajas. Los inocentes de la Moncloa*, Madrid, Taurus, 1968, p. 80)

Por otro lado, si miramos la nómina de actores vemos que además de Candel, intervinieron varios escritores: Rodríguez Méndez, Ángel Carmona, el poeta Jesús Lizano y el futuro novelista Jaime Fuster. Un hecho muy resaltado por la crítica:

Teníamos la profunda impresión de que veíamos teatro literario en el sentido más genuino y positivo de la palabra. Varios escritores actuaban en las tablas: Ángel Carmona, José María Rodríguez Méndez, Jesús Lizano y Francisco Candel. Nos hallamos ante un trabajo teatral de gran importancia sociológica (Ricardo Salvat, —“*La batalla del Verdún*” de José María Rodríguez Méndez”, *Primer Acto*, 66, 1965, p. 49).

Es digna de anotarse la intervención en escena de varios escritores: el propio Rodríguez Méndez, Ángel Carmona, Jesús Lizano, que resultaron tan aptos calzando el coturno como manejando la pluma. Hasta el famoso Candel, flor y nata literaria de estos suburbios tan bien reflejados en la obra, hizo una buena pasada ilustrativa (Enrique Sordo, —“*Crítica teatral de Barcelona. La batalla del Verdún*”, *Yorick*, 4, 1965, p. 18).

1.8. *Duración en cartel*: 1 día, en sesión matinal única a las 11 horas.

1.9. *Crítica*:

La valoración de la obra por parte de la crítica fue muy positiva, si bien como irónicamente advierte el propio autor:

Naturalmente, casi ningún crítico asistió a la representación, por aquel de que hacía un día caluroso, agradable y el que tiene coche lo emplea en los *weekines*. Que el amor al teatro es una cosa y tumbarse a la bartola una muy otra. Pero ya estamos curados de espanto.⁶⁴⁹

Sí debieron asistir, entre otros, Enrique Sordo y Ricardo Salvat que elogiaron la obra, su calidad como testimonio sociológico y su adecuado uso del lenguaje:

Aquí, en estas escenas rápidas, y que para algunos parecerán anodinas, está una gran parte de la existencia diaria de los “otros catalanes”, de los inmigrados en penuria, de los ya semi-adaptados a la gran ciudad y de los nunca adaptables a ella; de los trabajadores sin geografía y de los piores arrabaleros. Las dos caras de un mismo manojito de vidas españolas, oscuras y afanadas. Y representativas [...] Buena, excelente comedia.⁶⁵⁰

Además, ambos críticos alabaron el montaje dirigido por Ángel Carmona: “La representación tuvo un tono especialmente emocionante, y fue, sin duda ninguna, la actuación más digna y equilibrada que nos ha dado La Pipironda a lo largo de sus cinco años de producción”⁶⁵¹.

⁶⁴⁹ José María Rodríguez Méndez, “Alaración” en *La batalla del Verdún*, Barcelona, Occitania Col. El sombrero de Dantón, 14, 1966, p. 11.

⁶⁵⁰ Enrique Sordo, “Crítica teatral de Barcelona. *La batalla del Verdún*”, *Yorick*, 4, 1965, p. 18.

⁶⁵¹ Ricardo Salvat, “*La batalla del Verdún* de José María Rodríguez Méndez”, *Primer Acto*, 66, 1965, p. 49.

Además, los dos prestigiosos críticos coincidieron también en señalar que tras varias producciones de escasa calidad, el dramaturgo madrileño había vuelto a escribir otra gran pieza teatral: —Acabamos de recuperar al mejor Rodríguez Méndez⁶⁵².

1.10. Otras producciones:

Destacamos por la repercusión que en su momento suscitó, la versión realizada para el espacio —Eteatro de Siempre” de Televisión Española con adaptación y dirección de Antonio Chic y protagonizada, entre otros, por Montserrat Carrulla, Esperanza Alonso, Pepe Sancho, Jordi Serrat y Carlos Lucena. Curiosamente y pese a la actuación de la censura (que corta casi media hora) la obra se emite el 18 de noviembre de 1974 con la calificación moral de un rombo⁶⁵³, lo que significaba que no era apta para menores de catorce años.

2. ANÁLISIS INTERNO

2.1. Resumen.

La obra se inicia al amanecer de un día de invierno en la periferia barcelonesa. En escena aparecen dos muchachos que deciden dejar la ciudad y otros que van a trabajar, son todos inmigrantes andaluces. El interior de una casa nos muestra a Paco y Manuela despertándose, ésta se prepara para ir a buscar a sus primos al tren, mientras Paco va a trabajar a la fábrica. Abre el bar, regentado por el Sr. Frasquito y rápidamente comienza a tener clientela. Algunos hombres discuten de fútbol,

⁶⁵² Enrique Sordo, —Crítica teatral de Barcelona”, *Op. cit.*, p. 17.

⁶⁵³ Durante los años setenta y hasta mediados de los años ochenta, Televisión Española calificaba moralmente sus programas poniendo al inicio de estos uno o dos rombos de color blanco en la parte superior derecha de las pantallas para indicar que la emisión no era apta para menores de catorce y dieciocho años respectivamente.

mientras otros chavales sin trabajo parecen estar desesperados por su situación y a la menor provocación sacan la navaja.

Llega Manuela con sus primos: Carmela, su marido Andrés y Ángel, el hermano de éste. Vienen cargados con muchos bultos y con la intención de quedarse en casa de Paco y Manuela. Están preocupados por su futuro y Manuela trata de que se sientan cómodos. Concluye el acto con los cuatro personajes almorzando y bebiendo vino.

Con la misma decoración, pero con una atmósfera completamente diferente se inicia el segundo acto. Es ya verano, los primos todavía viven en casa de Paco, Carmela está embarazada y Ángel aparece en escena durmiendo aunque ya es media mañana, no ha encontrado trabajo y además trata de ~~eamelar~~ "camelar" a su cuñada. Manuela ya no es la mujer atenta y generosa del acto anterior, está cansada de la situación y deseando que los ~~huéspedes~~ "huéspedes" abandonen la casa.

Ángel sale y se encuentra con otros dos ~~granujas~~ "granujas" (el legionario y el chaval 1º) con los que va a emborracharse. Se encuentra con Paco y Andrés a los que ni siquiera saluda. Del diálogo que mantienen estos inferimos que Andrés está trabajando en el tranvía y está harto de su hermano. En la terraza del bar aparecen sus mujeres para comprar vino y Andrés amenaza a Manuela, no le deja a ella estar en el bar y la lleva a casa por la fuerza con amenazas e insultos. Ambiente muy crispado. Finaliza el acto con las voces del camarero anunciando que ~~al~~ "al Ángel le han abierto la cabeza" (42).

El otoño y también la calma han llegado a la escena. En la casa ya sólo viven Paco y Manuela y está todo recogido. La mujer hace sus labores mientras espera visita, llegan Andrés, Carmela y el niño recién nacido. Ahora viven solos en una casa,

Andrés trabaja mucho y están muy contentos. A continuación regresa Paco de la fábrica. Los cuatro charlan sobre sus vidas mientras meriendan.

Por el otro lado, aparece Ángel con otros dos chavales, vienen de trabajar y están cansados. Paran en el bar a tomar unos carajillos. Uno de ellos lee una carta del legionario que cuenta que ahora vive en Alemania, que se va a casar, pero que está deseando regresar a España. Aparece Paco que ha bajado para comprar vino e invita a Ángel a subir a su casa, este responde con una negativa. Los tres jóvenes reniegan de sus respectivas familias y se marchan pasando por delante de la casa de Paco que, junto a su mujer, reitera su invitación, Andrés ni siquiera dirige la palabra a su hermano e impide que Carmela le mire. Los tres muchachos siguen su camino hacia otra tasca. Andrés y Carmela se despiden y antes de abandonar la escena contemplan absortos la ciudad de Barcelona. Pese a todo, se muestran felices con su situación.

La obra concluye con el regreso a casa de aquellos dos muchachos que se marcharon al comienzo de obra. Han estado en Francia y Suiza y no les ha debido de ir muy bien porque como dice uno de ellos: —en todos sitios cuecen habas, Sr. Frasquito” (54).

2.2. Antecedentes.

La batalla del Verdún tiene un antecedente muy evidente: la producción literaria del escritor y periodista Francisco Candel antes de 1961, y especialmente dos obras: su segunda novela, *Donde la ciudad cambia de nombre*⁶⁵⁴ y, sobre todo, un artículo titulado —Los otros catalanes”⁶⁵⁵. En ambos textos realiza, mediante un lenguaje muy

⁶⁵⁴ Publicada en Barcelona, Ediciones GP, 1957.

⁶⁵⁵ Aparecido en la revista literaria dirigida por Rafael Borrás *La Jirafa*, 13-14, 1958, en número extraordinario titulado —Homenaje a Cataluña”. Este artículo daría lugar años después a la aparición

claro y sencillo, un verdadero estudio sociológico y antropológico de aquellos inmigrantes llegados a Barcelona desde la dictadura de Primo de Rivera, procedentes del sur de España y que ocuparon los arrabales de la ciudad alrededor de la montaña de Montjuith, y más concretamente los barrios de Casa Antúnez, Casas Baratas y Port⁶⁵⁶, donde vivió el propio escritor.

Donde la ciudad cambia su nombre es en realidad un conjunto de historias de la realidad cotidiana de los inmigrantes de los barrios anteriormente citados: las hay alegres, tristes, graciosas, etc. pero todas forman un verdadero testimonio real de la vida de estos hombres y mujeres. Hasta tal extremo llevó ese realismo objetivista que el propio autor reconoce que:

- Cometí una torpeza que me procuró eso tan efímero que es la fama: puse a mucha gente con sus nombres, y aunque no hubiera mucha gente que leyera, los que la leyeron se lo fueron contando a otros. El gobernador de Barcelona, que se enteró del escándalo, de que iba gente a los quioscos a buscarla para lincharme, retiró el libro; los librereros lo vendían bajo mano. Y Destino se fijó en mí y me abrió sus puertas
- ¿Cómo se le ocurrió escribir esa novela? ¿Qué era esa ciudad?

de la obra más célebre del escritor, *Els altres catalans* (Barcelona, Ediciones 62, 1964), publicada en catalán y que en tan solo un año registro seis ediciones.

⁶⁵⁶ Se encontraban en el extremo opuesto de ciudad en relación al barrio del Verdún

El Verdún es un barrio suburbano de Barcelona, situado en la parte noroccidental, entre el río Besós y la llamada Torre Baró. Pertenece el barrio a la zona de San Andrés y está dividido en tres sectores: Verdún, propiamente dicho, Roquetas y Torre Baró. La mayor parte de su población está compuesta por inmigrantes de procedencia andaluza —especialmente de Almería— y de origen reciente, en contraposición a los barrios de inmigrantes de origen más remoto, como los de Casa Antúnez y Nuestra Señora del Port —antípodas del Verdún— y donde opera el Francisco Candel. (José María Rodríguez Méndez, —Alaración”, *Op. cit.*, p. 9)

- La novela era muy literaria, muy bonita; no tenía sentido del tiempo, eran como fotonovelas, como fotografías al minuto; las historias eran jugosas, divertidas... Así, a lo loco, la escribí. Y, claro, se cabreó la gente.⁶⁵⁷

“Los otros catalanes” y la posterior novela homónima constituyen, sin duda, un estudio de primera mano sobre los habitantes de los suburbios barceloneses y los cambios sociológicos sufridos por estos moradores desarraigados desde la primera gran oleada de inmigrantes llegada a Barcelona en los años veinte del pasado siglo hasta el gran fenómeno inmigratorio que se estaba produciendo a finales de los años cincuenta.

La influencia de esta obra de Francisco Candel en *La batalla del Verdún* es rápidamente observada por la crítica:

El mundo que Candel ha hecho evidente en su logrado libro, *Los otros catalanes*, sirve de base a este cambio de temática del teatro de Rodríguez Méndez.⁶⁵⁸

En lo puramente teatral, debemos señalar el importante antecedente que significaron *Historia de una escalera* y *La camisa* en cuanto a la atmósfera creada en el escenario para reproducir el ambiente de un barrio obrero, en este caso, barcelonés. En este sentido, la analogía de las tres obras con el sainete es evidente, y así lo señala César Oliva:

⁶⁵⁷ Entrevista de Juan Cruz a Francisco Candel, “El escritor del proletariado”, *El País Semanal*, 11-05-2005.

⁶⁵⁸ Ricardo Salvat, “*La batalla del Verdún* de José María Rodríguez Méndez”, *Op. cit.*

Las relaciones con *La camisa* van más allá del espectador temático (dura vida en el suburbio, emigraciones, localismos —madrileñismo o andalucismo—, etc.) ya que abordan los lindes estilísticos. Pese a que los antiguos héroes de los sainetes no son ya éstos, ansiosos de mejoras sociales, el lenguaje con que se expresan ha de ser el mismo, dicen los sesentistas, ya que será el mejor que conozcan sus destinatarios.⁶⁵⁹

Por otra parte, como ya adelantábamos en el punto II.4.4., en esta pieza podemos adivinar la influencia del *drama realista estadounidense* en los siguientes aspectos: multiplicidad de escenarios dentro del tradicional escenario a la italiana; sentido de crítica social del momento actual; tratamiento psicológico de los personajes, en continua lucha pasional por defender sus intereses; comportamiento violento, tanto emocional como físico, de los personajes; creación de un ambiente tenso donde el pesimismo parece impregnarlo todo —esta última característica no está muy lograda en la obra mendeciana, tal vez porque no fue éste un propósito claro del autor, que quiso por el contrario ensalzar la alegría de ese barrio —sevillano”—.

Martín Recuerda también apunta la influencia del teatro norteamericano en la obra:

Hay influencia de toda una tradición naturalista que arranca del último tercio del siglo XIX, y de autores concretos norteamericanos, como Elmer Rice, que en 1929 estrenó su obra *Street Scene*, conocida en España con el nombre de *La calle*. Estas crónicas testimoniales, más o menos esquemáticas o carneadas, han tenido un gran proceso en el teatro universal, sobre todo en el norteamericano. El premio Pulitzer de 1970, concedido al autor negro Charles Gordon, por su obra *There's no place to somebody*, recoge este sentido de crónica naturalista testimonial, no exenta de honda poesía, al igual que algunos dramas críticos sociales de

⁶⁵⁹ César Oliva, *Cuatro dramaturgos —realistas— en la escena de hoy: sus contradicciones estéticas*, *Op. cit.*, p. 94.

Arthur Miller, como *Panorama desde el puente*, estrenada en 1955, obra que se desarrolla entre obreros portuarios e inmigrantes ilegales de Nueva York.

Ya el espacio escénico que nos describe Rodríguez Méndez en su obra, nos recuerda los espacios escénicos de las obras naturalistas-críticas-sociales, que los autores norteamericanos pusieron de moda en los años cuarenta y cincuenta. Espacios escénicos donde se recogen calles, al mismo tiempo que interiores de casas, tabernas, etc., todos en ambientes suburbanos.⁶⁶⁰

2.3. Estructura formal:

2.3.1. Descripción.

Nuevamente, el autor ha planificado el marco de la acción dramática de esta obra en los tradicionales tres actos, pero sin división de escenas.

No obstante, debido a la división del escenario —explicada por el autor en la primera acotación— en tres partes (la terraza del bar a la izquierda, el interior de la casa y la salida hacia la calle de la derecha), incluimos a continuación un cuadro sinóptico que aclara la división interna de cada uno de los actos en relación a las diferentes escenas o cambios en el centro de atención de la acción dramática sobre el escenario:

		LUGAR	ACCIÓN
ACTO PRIMERO	Escena I	Terraza del bar	Encuentro de los muchachos que se marchan
	Escena II	Interior de la casa	Paco y Manuela se despiertan
	Escena III	Terraza del bar	Saludos de Manuela y el Sr. Frasquito
	Escena IV	Calle de la derecha	Llegada del Compadre 1º y el Compadre 2º

⁶⁶⁰ José Martín Recuerda, *La tragedia de España...*, *Op. cit.*, pp. 114-115.

III. LA CREACIÓN TEATRAL DURANTE LA DICTADURA DE FRANCO

ACTO PRIMERO (continuación)	Escena V	Terraza del bar	Trifulca entre varios jóvenes
	Escena VI	Terraza del bar	Llegada de Manuela con sus primos: Andrés, Carmela y Ángel
	Escena VII	Interior de la casa	Entrada a la casa y almuerzo
	Escena VIII	Interior de la casa	Discusión entre Carmela, Manuela y Ángel
	Escena IX	Terraza del bar	El legionario, el Chaval 2º y Ángel se sientan en una mesa y alternan
ACTO SEGUNDO	Escena X	Terraza del bar	Paco y Andrés hacen lo mismo en otra mesa. Llegan las mujeres.
	Escena XI	Interior de la casa	Discusión de Andrés y su esposa. Voces del camarero.
	Escena XII	Interior de la casa	Carmela y Andrés llegan a casa con el bebé
	Escena XIII	Terraza del bar	Ángel y el Chaval 2º se sientan a tomar un carajillo
ACTO TERCERO	Escena XIV	Terraza del bar	Paco baja a comprar vino y dialoga con Ángel
	Escena XV	Calle de la derecha	Ángel y el Chaval 2º pasan por delante de la casa y son invitados a subir
	Escena XVI	Interior de la casa	Merienda y despedida
	Escena XVII	Terraza del bar	Andrés y Carmela se marchan
	Escena XVIII	Terraza del bar	Los dos muchachos que se fueron al inicio de la obra, regresan

2.3.2. Personajes.

En la obra aparecen un total de quince personajes que sin duda configuran un mosaico ejemplar de los habitantes del extrarradio barcelonés a finales de los años cincuenta. Una galería de tipos entre los que hay jóvenes que se marchan en busca de un futuro mejor, familias ya asentadas, familias que llegan, jóvenes marginados que tratan de abrirse camino, etc. Todos ellos son inmigrantes procedentes del sur de España, principalmente de Almería, que lucha en la batalla diaria por sobrevivir. Como acertadamente apunta José Monleón: *“La batalla del Verdún es el resultado de una observación real de los personajes de carne y hueso que inspiraron sus personajes teatrales”*⁶⁶¹.

En este apartado nos centraremos en los cinco personajes que protagonizan el eje principal de la acción dramática: Paco, Manuela, Andrés, Carmela y Ángel. Al igual que ocurría en *La vendimia de Francia*, Rodríguez Méndez estructura la anécdota narrativa basándose en dos matrimonios y un personaje relacionado con ellos. El matrimonio de mayor edad está formado por Paco y Manuela (González y Candelas en *La vendimia*), mientras que el otro matrimonio más joven y está compuesto por Andrés y Carmela (Tralla y Matilde en el anterior drama). Ángel sería en esta pieza el trasunto del personaje de Márquez (*La vendimia*).

Paco y Manuela son un matrimonio de inmigrantes que ya se han asentado en el barrio. Tienen alrededor de treinta años (él, algunos más). Es un matrimonio típico de estos andurriales. Él trabaja en una fábrica doce horas al día y no sabe nada de las tareas domésticas, mientras ella se dedica a las labores del hogar.

⁶⁶¹ José Monleón, *“Teatro popular: la respuesta de Rodríguez Méndez”* en José María Rodríguez Méndez, *Teatro: La tabernera...*, *Op. cit.*, p.46.

Paco es un buen hombre que acude todos los días a trabajar a una fábrica, no bebe demasiado y tampoco maltrata su mujer. Trata de llevarse bien con todos y es respetado por el resto de personajes, incluso por aquellos que no entienden su conservadora forma de vida:

CHAVAL 1º.— Un buen tío el Paco...

ÁNGEL.— De esos quedan pocos, tú...

CHAVAL 2º.— No tiene nada suyo...

ÁNGEL.— Un cristiano... eso es un cristiano...

CHAVAL 1º.— Así, vive como vive, pobre hombre...

ÁNGEL.— Pues mira, es feliz...

CHAVAL 2º.—Claro, se conforma con poco⁶⁶²

Obedece las decisiones de su mujer y comprende su malestar personal en muchos casos. Sus consejos encierran bastante sentido común y en sus reflexiones existe un buen conocimiento de la sociedad, tras el que posiblemente se encuentra el propio autor: “~~Y~~ es que lo españoles semos irreconciliables... Ni hermanos, ni padres, ni ná... [...] El defecto de los españoles es ese: el endividualismo” (37).

Es enemigo de cualquier tipo de violencia y trata de mediar para solucionar los problemas entre los dos hermanos y entre el otro matrimonio, porque considera que “~~no~~ es de ley” pegar a una mujer.

⁶⁶² José María Rodríguez Méndez, *La batalla del Verdún*, *Op. cit.*, p. 50.

Manuela representa a ese tipo de mujeres que trabajan afanosamente en el hogar y tratan de estirar todo lo posible la estrecha economía familiar. —Bella pero endurecida” por las circunstancias, no duda en ayudar a sus primos cuando estos llegan a Barcelona, sacando a la luz ese carácter humanitario que caracteriza a la mayoría de los personajes mendecianos. Pese a la compleja situación en la que se encuentran, trata de ser amable con todos ellos, demostrando su ternura a la menor ocasión: —Carmela, chiquilla... ¡Uy que chiquilla eres! Siempre lo has sido... (*La abraza y la da sonoros besos, siempre correspondida por la otra*)” (23). Si bien, cuando la situación en la casa se hace insostenible, no duda en sacar su fuerte carácter para afrontar los problemas.

Del mismo modo, muestra su malestar ante las desigualdades sociales que sufren las mujeres y se niega a obedecer sumisamente, lo cual provoca el enfrentamiento con Andrés:

MANUELA. (*Lloriqueando*) — Que estoy muy harta... que no puedo más..., que no tenéis vergüenza... que no os acordáis de nosotras, ni para...

ANDRÉS. (*Levantándose*) — Venga, vamos... vamos a casa...

MANUELA. (*Sentándose deprisa en la silla que ha dejado Andrés*) — Vete tú, a mí no da la gana...

ANDRÉS. (*Cogiendo por el brazo a la Carmela*) — Hala... a casa...

MANUELA.— A casa... a casa... A casa de tu prima será...

ANDRÉS.— ¡Mecachis en mi suerte! Mira Manuela que...⁶⁶³

⁶⁶³ Ídem., p. 39

Andrés y Carmela conforman un matrimonio de nuevos charnegos llegados a Barcelona. Como ocurría en el mundo real, se establecen en casa de algún familiar ya asentado en la Ciudad Condal, en este caso, en el domicilio de Manuela, una prima de Carmela.

Andrés, un joven que acaba de terminar el servicio militar, representa al hombre machista, honrado y conservador que tiene claro el papel que debe representar la mujer en la sociedad y asume que él debe trabajar duramente para mantener a su familia. Tiene un comportamiento semejante al Tralla, protagonista del drama anterior, andaluz y también emigrante. Reflejando la actitud de muchos inmigrantes, reniega de su tierra nada más llegar a Barcelona: “Donde esté Barcelona, que se quite todo... Esta es nuestra tierra y no aquella” (25). Humilla constantemente a su hermano al que considera un golfo y un vago al que tiene que alimentar porque no quiere trabajar. Sus modales son muy toscos y maleducados por lo que rápidamente se gana la antipatía del resto de personajes e incluso del lector.

La violencia es para él la mejor solución a los conflictos: pega a su mujer, trata de pegar a Paco, rompe una botella de vidrio en la cabeza de su hermano y enseñará a su hijo a pelear “para endiñar a todos los demás” (45).

En los nueve meses que han transcurrido desde su llegada a Barcelona, ha conseguido ganar la batalla; tiene casa propia en el barrio y un pluriempleo que garantiza el sustento económico para su familia, o mejor dicho, para su mujer y su hijo, porque de su hermano no quiere saber nada.

Carmela es “una muchacha jovencísima de unos diecinueve años” (21). Quiere a su marido y siente lástima por Ángel, al cual trata siempre de ayudar, lo que origina

conflictos matrimoniales: —Ya estoy harta de defenderte... ¿Te acuerdas de lo que te dije el otro día, no? Pues ya los sabes. El Andrés me ha cascado una vez por tu culpa... Y no lo va a hacer dos veces” (30). No es tan valiente como su prima y muestra una actitud sumisa hacia su marido, que incluso en la calle le trata con desprecio sin que ella se atreva a rechistar. Pese a todo, al igual que le ocurría a Matilde (*La vendimia de Francia*) es feliz porque tiene lo necesario —una casa, un marido trabajador, un niño... No me puedo quejar” (46), aunque algunas veces eche de menos su vida anterior: —Entre cuatro paredes todo el día. En el pueblo, mujer, era otra cosa... Salías a la puerta, charlabas con una y con otra... qué sé yo... aquí se aburre una...” (53).

Una visión poética de la ciudad sirve para despedir a este personaje al cual el espectador llega incluso a compadecer por todo lo el sufrimiento que le espera.

Ángel es un personaje muy especial, un tipo entrañable con el que el espectador llega a encariñarse y que aparecerá en obras posteriores de Rodríguez Méndez retratado como un quinqui o joven con un futuro muy incierto que se rebela a su manera contra el sistema. Es hermano de Andrés y también bastante joven. Llega a Barcelona con una carta de recomendación que le dio un teniente y con ansias de ganar la batalla vital del inmigrante: —Esta tarde empiezo a buscar trabajo ¿Dónde pusiste las cartas? [...] Si fuera verdad eso de que podemos ganar cien duros a la semana” (24). Al mismo tiempo, muestra su nobleza y generosidad al reconocer que no podrán pasar mucho tiempo en casa de Manuela, opinión que irrita al egoísta Andrés:

ÁNGEL.— Enseguida llamaba a mi chavala y nos casábamos...

ANDRÉS.— No vayas tan deprisa...

ÁNGEL.— Y a buscarnos un rinconcito por ahí... Que aquí no vamos a poder estar mucho tiempo, tú...

ANDRÉS.— Todo el que haga falta...

ÁNGEL.— Que te crees tú eso... El Paco y la Manoli son bien buenos, pero no creas que nos van a aguantar mucho tiempo

ANDRÉS.— Bueno, bueno... tú no empieces a cabrearme de buena mañana...⁶⁶⁴

Le gusta beber, cantar y estar alegre, y no responde a las agresiones físicas y verbales de su hermano.

No tarda mucho en desengañarse y ver que allí tampoco ~~atan~~ los perros con longanizas". Su rebeldía juvenil le hace no querer formar parte del sistema: ~~¿~~¿Qué querías?, ¿Qué siguiera trabajando en el almacén por 35 pelas diarias...? Para eso me largaba al pueblo..." (31), por lo que el sistema y también su propio hermano le marginan. Si bien, más adelante se dará cuenta de que tiene que trabajar para poder sobrevivir en la batalla y aunque los otros ~~granujas~~ le hablen de abandonarlo todo e irse, él tiene claro que ~~prefiere~~ "prefiere lo malo conocido que lo bueno por conocer" y que al único sitio donde se iría sería a su pueblo, pero nunca saldría de España (actitud ante la emigración que nos recuerda a Juan, protagonista de *La camisa*). Un personaje inocente, tierno y poético que se conforma con poco y que tiene palabras hermosas para la ciudad de acogida:

Mira ya se encienden las luces... Así da gusto ver Barcelona... Este es el barrio más bonito de Barcelona... [...] Mira, mira, aquellas luces son las de Horta... aquellas otras las del

⁶⁶⁴ Ídem., p. 24

Carmelo... Más allá Pedralbes, Coll-Blach, Casa Antúnez... Los barrios alegres... [...] Sí que bajaremos un día a la ciudad... La conquistaremos, la llevaremos nuestra alegría...⁶⁶⁵

2.3.3. Lenguaje.

a. *En las acotaciones escénicas*

En las acotaciones, el autor hace gala de un lenguaje sencillo y preciso de acuerdo con el carácter popular que trata de imprimir a la obra. Las acotaciones cumplen una función eminentemente práctica sobre la distribución escénica y el movimiento de los personajes.

*Desaparece. El Sr. Frasquito abiertas ya las puertas del bar, después de un frote de manos, se mete en su casa. Pausa y tintineo lejano de tranvías. Ligerísimas sirenas. Paco, luego de mirar la cama con tristeza, va a la cocina. Coge algo de la alacena, mira los cacharros y huele uno de ellos.*⁶⁶⁶

b. *De los personajes*

En cuanto a los personajes, todos ellos utilizan un lenguaje coloquial plagado de vulgarismos generalizados en Andalucía entre los niveles socio-culturales bajos. Se trata de un registro lingüístico semejante al utilizado por los personajes que aparecieron en *La vendimia de Francia*.

⁶⁶⁵ Ídem., p. 48.

⁶⁶⁶ José María Rodríguez Méndez, *La batalla del Verdún*, *Op. cit.*, p. 15

Destacamos a continuación, algunos de los vulgarismos más utilizados por los personajes y que denotan su bajo nivel socio-cultural y su procedencia andaluza (aunque muchos de los vulgarismos se dan también en otras regiones españolas):

- Utilización del artículo determinado delante de nombres propios: uno de los rasgos más utilizados en la obra, tanto por los personajes como por el propio autor en las acotaciones:

PACO.— ¿Sabes quién ha venio a vernos? El Andrés y la Carmela. En casa están... (49)

Mientras la Carmela va a cumplir el encargo, la Manuela se dirige al Ángel (26)

- Uso de *Pa* en lugar de *para* y *ná* en lugar de *nada*. Pérdida de la sílaba átona:

CHAVAL 2º.— Que tenía trabajo pa los dos (17)

CHAVAL 1º.— ¡Mi papi ná! (20)

- Pérdida de la *-d* intervocálica en los participios terminados en *-ado*. Es una alteración lingüística muy utilizada por todos los personajes que no puede considerarse como vulgarismo: *-levantao*” (14); *-desgraciao*” (24); *-dao*” (25); *-peleao*” (25); etc., y que incluso también aparece en los participios terminados en *-ido*:

ANDRÉS.— El que sale honrao, sale honrao... y el que sale podrío, sale podrío (37)

- Pérdida de la *-d* intervocálica en los adverbios:

PACO.— Lo que pasa es que piensas demasio (37)

- Epéntesis de un sonido final, *taxis*:

MANUELA.— Es que estamos sin urbanizar y por eso el *-taxis*” no puede llegar (21)

- Prótesis de la vocal *-a*’:

MANUELA.— Vamos a dejar los bultos en casa y aluego en todo caso... (21)

CHAVAL 2º.— Que dice cosas más raras... Sólo se escuchan en la ~~arradio~~" (49)

— Alteración por analogía en las formas verbales:

PACO.— Y es que los españoles semos irreconciliables (37)

— Eliminación del diptongo ~~ie~~" que pasa a ~~e~~":

MANUELA.— No creo que tarde... ~~Plega~~" a las siete... (43)

— Utilización del pronombre ~~se~~" en lugar del correspondiente ~~es~~" para la segunda persona del plural:

CARMELA.— ¿Es que vosotros no "se" laváis? (23)

SR. FRASQUITO.— ¿Ya ~~sè~~ vais? (51)

— Pérdida de la ~~d~~" final:

ANDRÉS.— El Valladolid ganaba al Real Socieda

— Pérdida de sonidos en el interior de la palabra:

LEGIONARIO.— Hay mucha inorancia en estas cuestiones (35)

ANDRÉS.— Una pesicola (35)

— Pérdida de sonidos y fusión de vocales homólogas. Rechazo de hiato:

LEGIONARIO.— Ahora, que mis amigos tienen que ser ~~echaos~~ p'alante" (35)

MANUELA.— Eso queda para los solteros, pal Ángel (53)

— Alteración de sonido por disimilación:

PACO.— Todo lo que no le entre a uno por el ~~eirebro~~" es cosa perdida... (37)

PACO.— El defecto de los españoles es ése: el endividualismo... (37)

ANDRÉS.— ¿Es que no podemos tomar un refresco u qué? (38)

— Empleo del pronombre *ustedes* conjugado con la 2ª persona del plural:

PACO.— Hay que comprenderse como hermano y máxime siéndolo como lo sois ustedes...

(37)

ANDRÉS.— ¿Y ustedes qué hacéis ahí mirando como tontas? (45)

MANUELA.— Ustedes bastante tenéis con trabajar y cumplir con vuestras obligaciones (53)

— Error en el uso de la preposición (~~de~~” por ~~en~~”) en locuciones adverbiales:

CARMELA.— Nosotros nos vamos a ir de seguida... (49)

— Aunque no se puede considerar vulgarismo, debemos señalar la aparición en varios casos del sufijo ~~-illa/-illo~~ con la grafía ~~-y~~”, ~~-iya/-iyo~~. Con ello el autor ha querido dejar claro que los protagonistas eran yeístas, rasgo extendido por las hablas meridionales de la península, e incluso por zonas del norte. Por lo tanto, no podemos hablar de un rasgo exclusivo del dialecto andaluz:

MANUELA.— ¡Uy, Carmeliya, hija...! (43)

PACO.— Carmela, chiquiya... (46)

Como ejemplo de expresiones coloquiales, muchas de ellas generalizadas en Andalucía Oriental, podemos citar las siguientes:

COMPADRE 2º.— Hasta más ver (16)

CHAVAL 2º.— Estamos sin una ~~p~~ela” (17)

TODOS (*Entreverados*).— Mecachis en la sota de oros (18)

PACO.— Tampoco iba a llegar la sangre a río... Cosas de chavales (19)

CHAVAL 1º.— Bueno, deme Vd. la faca... (19)

MANUELA.— ¡Uy qué chiquilla eres! (23)

CARMELA.— Mira, hablando del ruín de Roma... (27)

ÁNGEL.— Como me entere de que el Andrés te casca... le abro en canal... (31)

CARMELA.— Que te doy un planchazo que te rompo la crisma (31)

ÁNGEL.— Jozú, que calor va a hacer hoy (32)

CHAVAL 2º.— En cohete supersónico... (33)

PACO.— ¡Chicooooo! (38)

ANDRÉS.— Mira que lo he dicho cincuenta veces (39)

MANUELA.— Si tienen el pelo de la dehesa... (42)

SR. FRASQUITO.— ¡Jozú, qué tío! (49)

Todos los actantes usan el español, aunque hay algunas referencias al catalán que es interesante resaltar:

Cuando Andrés baja por primera vez al bar a comprar vino y mirar la quiniela regresa cabizbajo y Manuela le pregunta con humor: “¿y que cara trae ese... ¿es que te ha hablado en catalán?” (27)

También cuando el chaval 2º trabaja de camarero alterna el uso del catalán y el español, un hecho que molesta a su joven colega, pero al que el resto de la clientela no da la menor importancia:

CHAVAL 2º. (*En catalán y con mala intención*) — No tinguen tanta pressa, home...

CHAVAL 1º.— ¿Habéis oído? Pero si nos está hablando en catalán, este... (*a los otros*)

CHAVAL 2º. (*Sin hacer caso*) — Los callos calentitos...⁶⁶⁷

⁶⁶⁷ Ídem., p. 33.

El uso del catalán entre los jóvenes inmigrantes andaluces es un hecho que ocurre con gran celeridad. Los inmigrantes tratan de aprender el catalán porque creen que su uso les abrirá muchas puertas, al tiempo que maquillará su condición de inmigrantes procedentes de clases sociales bajas. Francisco Candel nos ilustra sobre el tema:

Estos nuevos catalanes hablan catalán, lo aprendieron sin darse cuenta. Muchos lo hablan de un modo natural y cotidiano, porque sí, y otros por ansia de sentirse verdaderamente catalanes. Cuando hablan con sus padres hablan en castellano. Cuando formen un nuevo hogar, hablará e imperará en él el catalán, casi seguro. Desconcertante, ¿no?

Hablan un catalán grueso, tosco y vulgar. El que se habla en Barcelona, no nos engañemos. Desconocen la gramática catalana. No saben leer en ese idioma. Escribirlo menos.⁶⁶⁸

Finalizamos este apartado con las palabras de Ricardo Salvat, con el que sólo en la parte que hace referencia a *La batalla del Verdún* estamos de acuerdo. Si volviésemos al análisis del lenguaje en las últimas obras de nuestro dramaturgo (*La vendimia de Francia* y *El círculo de tiza de Cartagena*) observaríamos que no están insertas dentro de un “elisé madrileño”, como señala Salvat, sino que se hallan en pleno proceso de búsqueda de la estética teatral más adecuada para la estrategia escénica de un autor tendente siempre hacia un teatro popular:

La batalla del Verdún es una suma de hallazgos y queremos destacar ante todo, la calidad de su lenguaje, extraordinariamente utilitario. Por eso creemos que es tan importante esta obra

⁶⁶⁸ Francisco Candel, *Los otros catalanes*, Barcelona, Ediciones Península, 1965, p. 19.

de Rodríguez Méndez, porque en ella escapa del lenguaje de clisé madrileño, en el que había encerrado sus últimas obras, con el peligro de una cierta rutina lingüística.⁶⁶⁹

2.3.4. *Espacio.*

a. *Espacio real*

En esta obra, el espacio concreto por el que deambulan los personajes en escena no representa lugares cerrados y opresores como en obras anteriores; aquí, se trata de un espacio ficticio que reproduce la terraza de un bar, el interior de una casa o una calle. Es decir, lo que el espectador ve en escena son tres espacios diferenciados que reproducen una misma realidad: un suburbio barcelonés habitado por inmigrantes.

Tres espacios escénicos dentro de un mismo escenario que no cambian, salvo pequeñas modificaciones, a lo largo de la obra y que el autor especifica en la primera acotación:

Encrucijada de calles sin urbanizar. A la parte izquierda del espectador, un terraplén por el que se adivina, más que se ve, la panorámica de la ciudad que desciende a lo lejos hacia el mar. Sobre este balcón natural, se abren las puertas de un bar miserable, ante el cual una pequeña terraza improvisada sirve para, en el buen tiempo, colocar mesas y sillas. A la derecha una casa modesta, sin fachada, de modo que se vea el interior. Habitación de dormir y comedor-cocina amueblada muy humildemente y en cuyo mobiliario se adivina el gusto pueblerino de los lugares de Sur. Máquina de coser, armarios de luna, aparadores grandes y estampas de vírgenes andaluzas. En la alcoba, la gran cama de matrimonio y a la

⁶⁶⁹ Ricardo Salvat, *La batalla del Verdún* de José María Rodríguez Méndez”, *Op. cit.*

*cabecera el ángel de la guarda. A la derecha, una calle que se adelanta hacia el foro con tapias de pequeña fábrica.*⁶⁷⁰

b. *Espacio hipotético*

Como venimos insistiendo, la obra nos remite a un espacio mayor que el espacio real que los espectadores pueden ver, en concreto al del suburbio barcelonés del Verdún que a finales de los años cincuenta comenzó a poblarse inmigrantes procedentes del sur de España en busca de trabajo. Se trata, por tanto, de una realidad social que los espectadores del Teatro Candilejas conocían perfectamente.

Si en *La vendimia de Francia* Rodríguez Méndez se centra en la emigración española al extranjero durante el periodo del *Desarrollo*, en *La batalla del Verdún* aborda el tema de la inmigración interior, un brusco cambio social en la geografía española muy estudiado ya por sociólogos e historiadores. Amando de Miguel y Juan Salcedo consideran que las condiciones por las que originan las fuertes corrientes migratorias dentro de la Península en esos momentos son:

1. Una densidad bastante rala para los standards europeos, que obliga a concentrar la población para conseguir una economía industrial
2. En apoyo de lo anterior, un condicionamiento de recursos naturales bastante hostil (aridez de suelo, clima extremado, falta de ríos navegables y de buenos puertos naturales, etc.)
3. Una natalidad diferencial con las máximas en las zonas más agrarias y superpobladas y las mínimas en ciertas zonas industriales

⁶⁷⁰ Ídem., p. 13.

4. Un excedente potencial de manos de obra agraria mantenida en el campo de modo provisional en los años de penuria de alimentos y materias primas (1940-1955)

Si a estas circunstancias objetivas unimos otros factores más difíciles de medir, aunque no por ello menos reales, como son el “efecto demostración” del aumento del nivel de vida en otros países europeos, el deseo de desarrollarse, la esperanza y posibilidad de la movilidad social y el cambio, las expectativas de un mayor consumo, etc., tendremos el resultado de un movimiento geográfico interior enormemente acusado.⁶⁷¹

Barcelona, donde desarrolla su actividad profesional Rodríguez Méndez, es la ciudad receptora de población más importante, seguida respectivamente de Madrid, Valencia y Bilbao. Se calcula que entre 1961 —fecha en que el autor escribe *La batalla del Verdún*— y 1965 —año en el que se estrena— llegan a Barcelona 128.000 inmigrantes procedentes, por este orden, de Andalucía Oriental, Andalucía Occidental, Andalucía Central y Extremadura.

Un cambio social del que Francisco Candel daba buena cuenta en sus libros y ante el que Rodríguez Méndez, como posteriormente explicaremos en el apartado de la génesis teatral, trató de reaccionar, escribiendo esta crónica suburbial.

c. *Espacio imaginario*

Es evidente que en esta obra, el autor plantea un espacio real que evoca directamente cómo debía ser una de aquellas encrucijadas de calles del popular barrio barcelonés del Verdún, hoy llamado Nou Barris. Por ello, detalla los elementos imprescindibles que deben aparecer en escena de acuerdo siempre a su propio conocimiento de la

⁶⁷¹ Amando de Miguel y Juan Salcedo, *Dinámica del desarrollo industrial de las regiones españolas*, Madrid, Tecnos, 1972, p. 37.

realidad, dejando a criterio del director escénico la inclusión de nuevos elementos que doten de un carácter más realista al espacio escénico.

Ricardo Salvat señala que «el decorado de F. Clavé y J. Teixidor era de una gran fuerza evocadora y supo sacar un gran partido del reducido escenario del *Candilejas*»⁶⁷².

2.3.5. *Tiempo.*

a. *Tiempo real*

La obra tendría una duración aproximada de una hora y treinta minutos, teniendo en cuenta la necesidad de realizar dos pausas que señalen el cambio de acto, además de contar con una canción catalana de Joan Argenté que abre la obra y con la canción «Fang» de Ramón Teixidor que cierra la misma.

b. *Tiempo hipotético*

Reproducimos aquí el mismo análisis de la anterior obra al tratarse de un mismo tiempo hipotético:

El concepto temporal vigente en la época en la que el autor concibe el drama se corresponde plenamente con el de los propios personajes. Por tanto, la identificación espectador (realidad)-drama (ficción) es absoluta.

La ubicación temporal en este periodo desarrollista abre la puerta a un futuro muy esperanzador para los españoles, pero para lograr ese objetivo hay que pasar por un presente difícil que obliga a los españoles a cambiar su forma de vida e incluso su lugar de residencia.

⁶⁷² Ricardo Salvat, «*La batalla del Verdún* de José María Rodríguez Méndez», *Op. cit.*

c. *Tiempo imaginario*

En esta pieza teatral los hechos aparecen cronológicamente ordenados, si bien, aparecen dos significativos saltos temporales coincidentes con el paso de un acto a otro.

La acción dramática se inicia a las siete de la mañana de un día de febrero y vemos en el escenario un continuo trasiego de entradas y salidas hasta que el primer acto concluye con los protagonistas almorzando, por lo que debe ser aproximadamente la una de la tarde. En el acto segundo ya estamos en verano, han transcurrido ya cuatro meses y medio desde aquel día en que llegaron los primos de Manuela. La acción se inicia a las diez de la mañana de un domingo y se desarrolla durante toda la mañana de ese día. El acto tercero transcurre durante un tibio atardecer otoñal: la acción comienza poco antes de las siete y finaliza cuando ya se ha hecho de noche y las luces de la ciudad se han encendido.

Por lo tanto, el tiempo imaginario total desde el inicio hasta el fin de la obra es de nueve meses aproximadamente, es decir, el tiempo de gestación del bebé de Carmela.

2.3.6. *Movimiento y progresión dramáticos.*

a. *En los personajes*

Centrándonos únicamente en los cinco personajes principales, señalamos a continuación la progresión dramática de éstos en la obra:

Paco es el mismo al principio que al final de la obra. Se mantiene firme de acuerdo a unos principios de obediencia hacia su mujer, respeto por los demás y deseos de felicidad para todos.

Manuela aparece en los actos primero y tercero como una mujer bondadosa que trata en todo momento de ayudar a su familia. En el acto segundo, se le aprecia un cambio de personalidad porque “los nervios saltaban” y ya estaba harta del machismo de Andrés y de la actitud despreocupada de Ángel. Se muestra más irascible, todo le molesta e incluso manifiesta su malestar porque los primos estén todavía en su casa. Una vez resuelto el conflicto vuelve a ser la misma.

Andrés no sufre movimientos dramáticos significativos: desde el comienzo aparece como un joven machista y egoísta, que piensa que con el trabajo y la violencia se puede conseguir cualquier objetivo. La relación con su hermano se va deteriorando hasta que le agrede, y después ya no quiere saber nada de él.

Carmela tampoco tiene una progresión dramática muy variable: es una mujer sometida a su marido, que soporta en silencio sus malos tratos, pero al mismo tiempo es sensible y bondadosa y trata de ayudar a su cuñado hasta el final.

Ángel es el personaje que presenta un mayor y más interesante movimiento dramático: en el acto primero aparece muy decidido, tienes ganas de comenzar a trabajar y ganar un dinerillo para poderse llevar a su novia a Barcelona; en el siguiente acto, cuatro meses después, nos encontramos ante un joven decepcionado que no ha encontrado trabajo y se niega a ser un esclavo más del sistema. Se junta con otros jóvenes en su misma situación y para colmo su hermano le abre la cabeza con una botella; en el tercer acto, ya sabemos muy poco de él, sólo que al igual que otros muchos jóvenes, trabaja mucho y gana poco dinero. No quiere saber nada de aquel que le hizo daño, aunque sigue manteniendo una visión poética de Carmela y de la vida.

b. *En la acción dramática*

La batalla del Verdún está dividida en tres actos donde la acción sucede linealmente, es decir, el transcurrir del tiempo es cronológico. En concreto el autor escoge tres momentos de los primeros nueve meses de estancia en Barcelona de tres nuevos inmigrantes. Por otro lado, la progresión dramática es bastante clara si nos atenemos a los tres actos, coincidentes respectivamente con el planteamiento del conflicto y presentación de personajes en el primer acto; desarrollo de ese conflicto en el segundo acto y desenlace final con la poética despedida del Ángel, la vuelta del matrimonio a su nuevo hogar y el regreso de los jóvenes emigrantes que abandonaron el barrio. El clímax se produjo justamente al final del segundo acto con la agresión de Andrés a su hermano —escena que no es visible para el espectador—, por lo que la progresión en la acción dramática se ajusta perfectamente a los preceptos clásicos. El momento culminante llega —y esto es uno de los grandes aciertos artísticos de la obra— tras un proceso estructurador en el segundo acto donde la violencia es cada vez más palpable y tendente a desembocar en una verdadera tragedia, aunque finalmente no llegue a tanto.

c. *En la anécdota narrativa*

En este punto, *La batalla del Verdún* se aparta de la línea seguida en anteriores dramas donde primaba la dialéctica sobre la acción y la anécdota narrativa quedaba muy difusa.

En esta obra, la anécdota principal gira en torno a tres momentos elegidos por el autor de los primeros nueve meses de estancia en Barcelona de tres nuevos inmigrantes almerienses: un matrimonio, Carmela y Andrés y el hermano de éste,

Ángel. El primer momento sería su llegada al barrio y su alojamiento en casa de Juan y Manuela; el segundo, mostraría las dificultades propias de los primeros meses: el “triunfo” del matrimonio, la “derrota” de Ángel y la necesidad de abandonar la casa de los nuevos inquilinos; el último momento hace evidente la victoria del matrimonio que ya ha conseguido trabajo y casa propia y el difícil futuro que se abre para un joven inocente como Ángel.

Pero *La batalla del Verdún* es algo más y el movimiento de estos tres personajes sirve para que conozcamos el latir interno del suburbio barcelonés: en esos nueve meses han pasado muchas cosas que los numerosos personajes que aparecen en escena nos van contando y que podemos ver sobre el escenario: el intento fallido de buscar un mejor porvenir en el extranjero de unos muchachos que al final deciden regresar nuevamente; el interior de las angostas casas o chabolas en las que viven los inmigrantes; las duras condiciones laborales; la ilusión porque los premios de la quiniela les sacasen de aquel ambiente; la preocupación por el fútbol entre los que ya han ganado la batalla; la rebeldía juvenil que conduce al vagabundeo a muchos chavales; la diferente visión de la realidad entre los más jóvenes y los más mayores; etc.

En definitiva la obra es una crónica testimonial de un barrio de la periferia barcelonesa durante los años del *Desarrollo*.

3. GÉNESIS DE LA OBRA TEATRAL

3.1. Motivos.

El motivo principal que lleva al autor a producir *La batalla del Verdún* se encuentra en su propia experiencia vital llena de andanzas por los suburbios barceloneses cuando estos estaban siendo poblados por inmigrantes del sur. Su compromiso artístico con la cambiante y convulsa realidad y el deseo de hacer protagonistas a personajes desarraigados como estos nuevos habitantes de la gran ciudad, determinan su génesis.

Pero dejemos que sea el propio Rodríguez Méndez en esta extensa cita, el que nos aclare el motivo de un entorno que en cierto modo le agrede y ante el que se ve obligado a reaccionar:

En este barrio singular [el Verdún], encaramado frente al mar, cuya alegría se manifiesta no sólo en el talante de sus pobladores, sino en cierta dinámica constructiva que va desde la improvisada barraca al bloque de casas construidos por “empresas sociales” (alguna tan “social” que después de coger los cuartos de los postulantes a inquilinos-propietarios, se ha esfumado y “si te he visto no me acuerdo”), en este barrio de gentes cetrinas, que manejan con enorme soltura el pico, la pala, el “mortero” y el volante de la furgoneta, sitúo la acción de mi “sainete suburbial en tres estampas”. Lo de la “batalla del Verdún” es una pobre ironía alusiva a la batalla diaria que estas gentes por salir adelante, a base de destajos, horas extra y chapuzas —amén del auxilio generoso del *paizano*—, con la finalidad concretísima de abrirse un hueco en la gran ciudad y borrar para siempre de la memoria el lugar donde vieron la luz, con su doloroso y consiguiente desarraigo que tiñe su personalidad de características muy peculiares.

Singular barrio el del Verdún, que es Barcelona y no es Barcelona. Especie de campamento de hordas venidas de allende y que parecen haberse aposentado en espera de caer sobre la ciudad industrial y “transmitirla su alegría”, como dice uno de los personajes.

Al Verdún se llega en el tranvía 47, que parte de la Gran Vía. Tan peculiar es el pasaje de este tranvía, que los empleados municipales de transporte lo llaman “el sevillano”. En

llegando al Verdún, “el sevillano” se vacía y se confunde con su elemento: ahí están las tascas andaluzas con letreros como: “Bar Los Gallos”, “Alegria del Verdún”, “Bar Málaga”, “Bar Córdoba”, etc. Y bajar uno del tranvía y mezclarse a las estentóreas voces de los amplificadores que desparraman por las calles sin urbanizar los gorgoritos del Antonio Molina o el Manolo Escobar, es todo uno.

Un servidor se ha pasado muchas veces —en invierno, verano, primavera y otoño— zascandileando por ese Verdún y “alternando” con sus pobladores. Muchas copas de moriles, muchos “alientes” y mucho “quinto Dam” me he tenido que echar al gznate para *diquelar* un poco de la cuestión y pergeñar el sainetillo. En más de una ocasión me han ofrecido algún que otro destajo bueno en empresa de confianza, que por mor de mis obligaciones tirantes a lo intelectual tuve que declinar.

Si dijera que en mis vagabundeos por el Verdún tuve algún tropiezo, metiría. Sus habitantes son de una gran honorabilidad, a pesar de su aspecto de dinamiteros, y muchas veces me han “onvidao” y contado sus alegrías y sus penas. Tengo, pues, del Verdún un sano y hermoso recuerdo. Y, aunque lo tengo al alcance de la mano, ahora me parece lejano. Pero su estampa de trabajo, virilidad y esperanza, se me coló muy dentro y eso fue el escribir el sainete.⁶⁷³

3.2. Estrategias.

La estrategia escénica planteada por el autor en *La batalla del Verdún* es semejante a la planteada en *La vendimia de Francia*. Ambas obras fueron escritas en el mismo año (1961) y comparten, como estamos observando, numerosos aspectos temáticos y estéticos. Rodríguez Méndez, haciendo gala de su afición al periodismo, conoce de primera mano el problema de la inmigración y la difícil situación que los inmigrantes encuentran cuando llegan a su destino —en estos casos, Barcelona y Francia—. Esta

⁶⁷³ José María Rodríguez Méndez, “Alaración” en *La batalla del Verdún*, Barcelona, Occitania Col. El sombrero de Dantón, 14, 1966, pp. 9-10.

tensión social producida entre los que llegan y los que ya están asentados es captada por la pluma del dramaturgo como una necesidad de contar a todo el mundo lo que está sucediendo en aquellos “maravillosos” años del desarrollo en los sectores sociales más desfavorecidos. La diferencia esencial entre ambos dramas fue acertadamente vista por Monleón:

En *La batalla del Verdún* los familiares personajes del sainete son nuevamente convocados. Sus dramas no son pasionales ni andan ligados a viejas historias. Su problemática, por el contrario, mira hacia el futuro. Es gente que vive entre el hoy y el mañana, con un ojo puesto en el momentáneo comer y dormir y el otro en la esperanza de un buen trabajo y una casa como Dios manda.⁶⁷⁴

Un drama social producido en el cambiante entorno que rodea al autor, el cual a través de un realismo descarnado trata de reflejar sobre el escenario esta nueva agresión del sistema sobre los individuos más desprotegidos. Entre estos, se encuentra el propio creador que continúa en 1961 sin entrar dentro del círculo del teatro comercial, que ha abandonado ya sin éxito su etapa opositora y que continúa vagando por Barcelona sin un empleo fijo.

En esta situación, el dramaturgo trata de dar una respuesta de acuerdo a su *conciencia individual*. Para ello, elegirá un modo de expresión creativa que responda a sus propios gustos e intereses y que satisfaga las expectativas del público de La

⁶⁷⁴ José Monleón, “Teatro popular: la respuesta de Rodríguez Méndez” en José María Rodríguez Méndez, *Teatro: La tabernera...*, *Op. cit.*, p.48.

Pipironda. Decide crear su propia estrategia escénica recurriendo principalmente a elementos de la tradición naturalista junto a rasgos del realismo social.

En lo que respecta al paradigma estético naturalista, en esta obra podemos ver desarrolladas algunas de las características más importantes de esta corriente estética:

— El espacio escénico determina los movimientos de los personajes, y no lo contrario. La escena debe representar exactamente el entorno de los personajes.

La batalla del Verdún se desarrolla en un espacio escénico evocador que reproduce una encrucijada de calles de un barrio de la periferia barcelonesa, en concreto el barrio del Verdún, donde se sitúa íntegramente la acción dramática. En esta ya repetida varias veces primera acotación, el autor detalla el concepto espacial imprescindible para la representación:

Un suburbio barcelonés. En la parte alta de la ciudad. Encrucijada de calles sin urbanizar. A la parte izquierda del espectador, un terraplén por el que se adivina, más que se ve, la panorámica de la ciudad que desciende a lo lejos hacia el mar. Sobre este balcón natural, se abren las puertas de un bar miserable, ante el cual una pequeña terraza improvisada sirve para, en el buen tiempo, colocar mesas y sillas. A la derecha una casa modesta, sin fachada, de modo que se vea el interior, Habitación de dormir y comedor-cocina amueblada muy humildemente y en cuyo mobiliario se adivina el gusto pueblerino de los lugares de Sur. Máquina de coser, armarios de luna, aparadores grandes y estampas de vírgenes andaluzas. En la alcoba, la gran cama de matrimonio y a la cabecera el ángel de la guarda. A la derecha, una calle que se adelanta hacia el foro con tapias de pequeña fábrica. Por lo demás, queda a merced del director de escena la disposición de los restantes elementos. Lo

*imprescindible es: el bar, la casa someramente descrita y la salida hacia la calle de la derecha.*⁶⁷⁵

La escena, por tanto, representa exactamente el entorno de los personajes ficticios y el entorno de los miles de inmigrantes llegados a Barcelona durante esos años y que se establecen en lugares semejantes a los que reproduce este espacio escénico.

— El carácter didáctico, implícito en el proyecto naturalista, emana del carácter predominante que el dramaturgo otorga a la “hirviente y múltiple vida” que le rodea. En este sentido, la génesis de *La batalla del Verdún* está determinada por la propia experiencia de su creador y por la necesidad de mostrar nuevamente en escena el problema humano del pueblo español. Por ello, ha construido una estrategia escénica que permite al público extraer sus propias conclusiones y que relaciona la obra con el teatro épico y el realismo social.

— La óptica crítica del entorno que surge del drama naturalista acoge la idea del conflicto existente entre el dramaturgo y el espacio social que le sirve de marco, entre el ideal de sus personajes y el universo degradado en el que evolucionan.

En este apartado, debemos señalar que tanto el autor como los propios personajes están rodeados por un mismo entorno degradado que les hace difícil la posibilidad de salir de esa marginalidad. Por ello, Rodríguez Méndez “se ha pasado muchas veces —en invierno, verano, primavera y otoño— zascandileando por ese Verdún y “alternando” con sus pobladores”, porque allí ha encontrado el apoyo y la comprensión necesaria de quienes se encuentran como él.

⁶⁷⁵ José María Rodríguez Méndez, *La batalla del Verdún*, *Op. cit.*, p. 13

Los personajes tratan de ganar la difícil batalla de sobrevivir en un entorno hostil y ante un sistema autoritario que les impone las duras reglas de la batalla. Algunos las aceptan y se piensan vencedores, pero otros personajes entrañables como Ángel se niegan y son marginados, como le ocurre al propio autor.

— La actualidad ofrece un número infinito de temas que pueden servir de base a la escritura dramática.

El motivo principal de la obra está tomado del entorno social que rodea al creador.

El dramaturgo planea una estrategia escénica donde combina su particular visión de los habitantes del barrio barcelonés del Verdún, con los variados y eficaces temperamentos de sus personajes, con el propósito de revelar la triste situación de los emigrantes españoles.

Este aspecto, interrelaciona la estética naturalista con el realismo social con el propósito de mostrar ante el espectador o lector la problemática diaria de los sectores sociales más desfavorecidos.

A este respecto, Enrique Sordo señala lo siguiente en su crítica:

Las gentes de que trata son así, viven así, hablan así, se acongojan y se divierten así. El sentido social y sobre todo, anchamente humano, que tiene la obra, se desprende de la conducta de estos hombres y estas mujeres que se agitan en la escena y de la caracterización esquemática que de ellos ha hecho el autor [...] Trozos de vida auténtica, con vibración y calor, expuestos serenamente con la voz del comediógrafo convenientemente escondida para no enturbiar ni estorbar la libre fluidez de los hechos escénicos —o de los hechos auténticos que acontecen en la escena— y de los que esos hechos expresan, reflejan y demuestran por sí mismos.⁶⁷⁶

⁶⁷⁶ Enrique Sordo, «Crítica teatral de Barcelona. *La batalla del Verdún*», *Op. cit.*, p. 18.

— El registro lingüístico siguiendo los postulados de la *estética naturalista* reproduce fielmente los diferentes usos de la lengua, los dialectos y las formas de hablar propias de cada clase social.

Continuando el camino iniciado en *La vendimia de Francia*, el autor pone en boca de los personajes un registro lingüístico adecuado a su bajo nivel sociocultural. No obstante, la adecuación entre el personaje y su forma de hablar no será completa y deberemos esperar para esto a las piezas teatrales de la segunda etapa.

— Identificación del espectador con la situación y los actores. Hay que dar la impresión de vida. El espectador no debe sentirse engañado.

Este punto separa la obra de la corriente del realismo épico. Resulta evidente que el espectador que acudió al Teatro Candilejas se identificó plenamente con los personajes y lo que sucedía en la escena:

El público de la Rambla de Cataluña se identificó plenamente con los —señanos” del Verdún y desde entonces ha ganado mucho en mi estimación. Claro que aquel público como me dijo Buxó, era en realidad —los charnegos de la intelectualidad”⁶⁷⁷.

Además de esta relación principal con el Naturalismo, Rodríguez Méndez asume el compromiso social que caracteriza la literatura española de los años cincuenta y principios de los sesenta y se adhiere a la corriente del realismo social. Destacamos a

⁶⁷⁷ José María Rodríguez Méndez, —Alaración”, *Op. cit.*, p. 10

continuación algunos elementos de esta estética, esenciales para la comprensión del drama:

— Considerar la literatura, en primer lugar, como medio de comunicación, y no como fin en sí misma, esforzándose en desvelar y revelar —a través de ella— la realidad viva y actual del país.

La batalla del Verdún constituye, como ya hemos señalado anteriormente, una verdadera crónica testimonial sobre la situación de los inmigrantes andaluces en Barcelona a comienzos de los años sesenta. Por ello, el autor crea un amplio mosaico de personajes que representaría una parte el gran contingente llegado a los suburbios de la capital catalana.

A este respecto, son muy adecuadas las reivindicativas palabras de Francisco Candel:

Yo escribía de lo que me rodeaba, no era capaz de escribir de otras cosas. Yo no inventé el suburbio, y, sin embargo, yo leía novelas sociales y me sonaban a flojas, a que no eran verdaderas. Hacía novela social, pero no estoy en ninguna antología de novela social.⁶⁷⁸

— Realizado de la manera más objetiva posible, sin la intervención aparente del autor.

En esta obra, unos personajes llenos de vida nos van describiendo a su manera el universo degradado en el que viven: unos huyen de él; otros llegan; otros se adaptan; otros se marginan, etc. No vemos por parte del autor ningún tipo de tendenciosidad o

⁶⁷⁸ Entrevista de Juan Cruz a Francisco Candel, "El escritor del proletariado", *Op. cit.*

subjetividad. Simplemente, trata de reflejar una realidad desde múltiples puntos de vista.

En opinión de Enrique Sordo:

Si la denominación no se prestase a equívocos podríamos decir que esta *Batalla del Verdún* (gracioso juego de palabras este título), es una obra de rigurosa inspiración "behaviorista".⁶⁷⁹

— La obra literaria debe ser sensible al acontecer exterior, abierta a la vida diaria, antievasionista, preocupada y comprometida.

Aspectos relevantes que el autor en su estrategia escénica tiene presente al elegir un tema social de actualidad como es la emigración (entre 1961 y 1969, se trasladan de municipio más de tres millones de españoles); al situar la acción en un barrio concreto de Barcelona (ciudad donde se estrena la obra); y al hacer nuevamente protagonista de la pieza teatral al pueblo español.

⁶⁷⁹ Enrique Sordo, "Crítica teatral de Barcelona. *La batalla del Verdún*", *Op. cit.*, p. 18.

III.3.1.8. El vano ayer

1. DATOS

1.1. *Título:* El vano ayer (drama en tres actos)⁶⁸⁰

1.2. *Fecha de creación:* 1963

1.3. *Fecha de publicación:* Inédita

1.4. *Fecha del estreno:* 26/10/1966

1.5. *Lugar del estreno:* Teatro Lope de Vega. Valladolid

1.6. *Compañía:* Escuela-Teatro Ara

1.7. *Reparto:*

Fiorella Faltoyano.....	<i>Jesusa de Astarloa</i>
Encarna Macías.....	<i>Josefa</i>
Óscar Romero.....	<i>El Profesor</i>
Mercedes Gil Bertelli.....	<i>La Coronela</i>
Maribel Fanegas.....	<i>La Condesa</i>
José Marín.....	<i>El General Villacampa</i>
.....	<i>Josechu</i>
.....	<i>Espinosa</i>
.....	<i>Cabrera</i>
.....	<i>Don Antonio</i>
.....	<i>Don Augusto</i>
.....	<i>Cloti</i>

⁶⁸⁰ Para el estudio de esta obra utilizo una copia mecanografiada ya que por el momento se encuentra inédita. Reproduzco el texto íntegro en el capítulo final de la Tesis, *Apéndices*, apartado VII.1.2.

..... *Fifi*

..... *El General Astarloa*

José María Rodríguez Méndez..... Dirección

José Luis Ortega..... Regidor

Josep Guinovart Bertrán..... Escenografía y Figurines

1.8. Duración en cartel: 1 día en sesión única

1.9. Crítica:

La valoración tanto del texto como del montaje no fue especialmente positiva. Del texto se apuntó su desmedida rigidez ideológica en el deseo de mostrar la analogía existente entre la España del momento y la época restauradora:

Este es probablemente el mayor problema de *El vano ayer*: su obligado esquematismo como análisis del presente y la imposibilidad de conseguir una verdadera autonomía dramática en tanto que ha de supeditar sus elementos al deseado paralelismo esclarecedor. Digamos que el análisis político y la línea argumental —de un explicable romanticismo decimonónico— chocan o se rebajan entre sí.⁶⁸¹

Sobre la representación la crítica señaló lo siguiente:

Estaba deficientemente dirigida por el autor. La pieza requería un estudio de tiempos, una profundización y valoración del texto [...] La dirección del autor fue elemental y sumaria.

⁶⁸¹ José Monleón, “Teatro popular: la respuesta de Rodríguez Méndez” en José María Rodríguez Méndez, *Teatro: La tabernera...*, *Op. cit.*, pp. 49-50.

Sin embargo los actores del Teatro Escuela Ara dijeron la obra con calidad y nobleza. José Marín compuso, de manera excelente, el tipo del general Villacampa.⁶⁸²

En cambio, para la prensa local todo fueron elogios. Estábamos en la primera jornada de un Festival de Teatro, lo cual ya de por sí ofrecía un auténtico atractivo para los habitantes vallisoletanos. Ante eso, la prensa tenía en cierto modo ~~la~~ “obligación moral” de ensalzar el evento:

Resalta en la obra, para elogio del autor, su conocimiento teatral: el vigor de que dota a los personajes centrales, el aliento dramático de buen número de momentos y la precisión con que subraya escenas anecdóticas [...]

Queremos dejar constancia en estas líneas del mérito del cuadro interpretativo que dirige Ángeles Rubio Argüelles, con tan buen tacto y con exacto conocimiento de ~~lo~~ teatral”.

Fiorella Faltoyano —bello rostro bien conocido en TV— acertó a matizar con exactitud los diversos y difíciles momentos psicológicos a que obliga el personaje. Fue bien notable su actuación, como la de Mercedes Gil Bertelli [...]

José Guinovart ofrece una escenografía y figurines bien adecuados y con sentido exacto de la época. La luminotecnia de ~~—Riardo—~~ “logró los efectos propuestos.”⁶⁸³

2. ANÁLISIS INTERNO

2.1. *Resumen.*

En los años de la Restauración borbónica. En el salón de una casa situada en la cordillera pirenaica, Josefa y su sobrina Jesuya, la esposa del General Rafael

⁶⁸² Carlos Rodríguez Sanz, ~~—Festival Nacional de Teatro Nuevo. Por encima del nivel habitual—~~, *Primer Acto*, 80, 1966, p. 19.

⁶⁸³ Cerrillo, ~~—Atuación del Teatro-Escuela Ara—~~, *El Norte de Castilla*, 27-10-1966, p.12

Astarloa, esperan nerviosas el regreso de éste. Sin embargo, en su lugar llega El Profesor que informa a las mujeres que el General ha salido para Ginebra y que él está allí haciéndose pasar por un arquitecto francés que ha venido para dirigir las obras de una finca del General. Jesuya y el profesor conversan sobre la situación de España y manifiestan unas ideas dispares: ella está ansiosa por iniciar una revolución mientras él aconseja paciencia. Tras retirarse el nuevo huésped a su habitación entra Josefa, quien recela sobre las intenciones políticas de su sobrina, pero acepta las órdenes de ésta. Cuando Jesuya se queda sola, hace señales con el quinqué para que alguien acuda: por una puerta secreta aparecen dos jóvenes campesinos, Josechu y Espinosa, que tienen ideas revolucionarias y son partidarios de la República. Viven escondidos y protegidos por Jesuya. Está les dice que difundan el rumor de que el General ha regresado y que todo está a punto para el golpe revolucionario. Se marchan y vuelve la tía con una carta de la hermana de Jesuya donde manifiesta su alegría por vivir en Madrid. Otro personaje entra nuevamente el escena, se trata del Teniente Cabrera, ayudante del General Astarloa, al cual Jesuya miente diciéndole que el General sí ha regresado y que tiene la intención de volver a la Corte y renunciar a sus ideales revolucionarios. Con el sereno anunciando las once de la noche concluye es primer acto.

En el mismo salón, en una tarde soleada de invierno, se encuentran dos nuevos protagonistas: La condesa y la Coronela. Están esperando la llegada de otros personajes para iniciar la tertulia: don Antonio, don Augusto el canónigo, el Teniente Cabrera, las hijas de La Coronela Fifi y Cloti y la dueña de la casa. Hablan de literatura y sobre todo de la situación política del país: todos excepto La Coronela parecen tener ideas liberales. La reunión es interrumpida en varias ocasiones por el

ruido de disparos que suenan cada vez más cerca de la casa. Los tertulianos pasan miedo y todos a excepción de Jesuya reprochan la actitud de los revolucionarios a los que califican como ~~plebe~~”, ~~enemigos de España~~”, ~~malolientes gañanes~~”, etc. Jesuya, en cambio, cree que se sublevaran porque quieren conseguir libertad y no entiende la actitud de los otros supuestos liberales. Sale al balcón para arengar a los revolucionarios al grito de ~~Viva la libertad...~~ Viva la libertad... Viva España” (31).

Acto tercero. Por el diálogo entre Jesuya y el profesor inferimos que la revolución ha fracasado. El cabecilla de la revuelta, Vito de Jaca, ha muerto y su entierro pasará por delante de la casa. El profesor culpa a Jesuya de lo sucedido. Él y Josefa han mandado un telegrama al General Astarloa contándole lo sucedido. En el instante en el que féretro del revolucionario pasa por delante de la casa, el gobernador militar de la zona, General Villacampa, entra en el salón. Trata de convencer a Jesuya para que su marido se haga responsable de lo sucedido y colabore con el gobierno, que seguramente le premiará dándole un puesto de responsabilidad en Madrid. Ella no está de acuerdo. Llega el General Astarloa y Villacampa le dice que tiene que reconocer su participación ya que el profesor se hizo pasar por el correligionario suyo que venía a España para servir de enlace y provocar el levantamiento de las guerrillas, pero en realidad es un espía del gobierno. No le queda más remedio que aceptar las condiciones que le impone ~~el vencedor~~”. Los dos generales salen al balcón y se abrazan para intentar sofocar la ira de la gente. Mas como los allí congregados no se marchan, Villacampa ordena cargar contra ellos ~~a~~ sablazo limpio”.

En la escena final Villacampa quiere recompensar al profesor y éste le pide una cátedra: —Usted tendrá una cátedra, amigo” (46) concluye impudicamente el general.

2.2. Antecedentes.

Este texto encuentra su antecedente literario inmediato en una obra teatral del propio Rodríguez Méndez escrita tres años antes, *El círculo de tiza de Cartagena* (1960) y estrenada en Barcelona en el mismo año de creación de *El vano ayer*. En aquella se abordaba el tema de un fracasado golpe revolucionario situado en la época de I República, donde el pueblo vuelve a ser traicionado por los liberales.

Por otro lado, ambas obras van precedidas por sendos fragmentos de poemas de la obra de Antonio Machado, *Campos de Castilla*.

Del mismo modo, al igual que sucediera en *El Círculo...*, en *El vano ayer* el autor vuelve a advertir previamente que no es su propósito hacer una reconstrucción histórica de la época por lo que los acontecimientos que sustentan la anécdota narrativa son intencionadamente imprecisos.

2.3. Estructura formal:

2.3.1. Descripción.

De nuevo, el autor diseña una obra estructurada en los tradicionales tres actos, sin división interna en escenas, correspondientes con el planteamiento, desarrollo y desenlace de la anécdota narrativa. Con ello, el autor ha mantenido la estructura de la mayor parte de las obras de la primera etapa.

2.3.2. Personajes.

En la obra aparecen un total de catorce personajes que configuran, sin duda, una atmósfera compleja de engaños, falsos sentimientos, hipocresía y sueños rotos, propia del periodo histórico en el que se sitúa la acción dramática.

Hemos dividido los personajes en cuatro grupos de acuerdo a su función dentro de la obra: Los personajes centrales, Jesuya y El profesor; los revolucionarios, Josechu y Espinosa; los tertulianos, la Coronela, la Condesa, don Antonio y don Augusto; y por último los militares, el Teniente Cabrera, el General Villacampa y el General Astarloa.

Los personajes centrales son los causantes de los procesos de modificación más significativos de la anécdota narrativa.

Jesuya es el personaje más importante de la obra. Es la dueña de la casa donde se desarrolla la acción dramática y tiene relación con los otros tres grupos de personajes. El autor no la describe físicamente, pero sabemos que es una mujer de mediana edad, muy vitalista, fervorosa seguidora de los ideales republicanos y que actúa como núcleo de atracción con respecto al resto de personajes. Cree en el proyecto revolucionario y no duda en tomar la iniciativa cuando ve que su marido, el general Astarloa, exiliado en el extranjero, no regresa. Tras el fracasado golpe revolucionario asume plenamente su responsabilidad y trata infructuosamente de que no inculpen a su esposo. El resto de personajes la respetan por diferentes razones: unos por su posición social, otros por sus ideales liberales, otros por su cercanía con el pueblo y otros simplemente porque saben que es un personaje cargado de verdad y arrojo aunque no compartan sus ideales. Así, el General Villacampa la califica como “~~Marianita~~ Marianita Pineda rediviva” (38).

Su humanismo desgarrado sale a la luz en último acto cuando tiene noticia de la muerte del líder revolucionario, “~~tengo~~ tengo que ver ese ataúd. Es como si nos enterraran a todos” (33), y llena de ira le defiende delante de todos: “~~Ese~~ Ese hombre es uno de los

míos. Ellos... Ustedes nunca” (32). Se emociona al ver por el mirador que uno de los jóvenes revolucionarios con los que se había reunido sigue vivo. Mas cuando ve que han sido traicionados y todo se derrumba, estalla en sollozos. Pero aun así trata de evitar que su marido salga al balcón y el pueblo vea que se han rendido y les han traicionado también a ellos: “No, Rafael... No puedes... Han muerto muchos... Por nuestra culpa” (44), “No salgas, Rafael... No salgas...” (45). Con este gesto de su marido todo su mundo se ha venido abajo y ya no tiene fuerzas ni siquiera para andar, de ahí el patetismo de su salida de escena: *Sale arrastrando literalmente a su mujer que se halla rendida* (46).

Vive en casa con su tía Josefa, una mujer de mayor edad cansada ya de los devaneos políticos de su hija a la que aconseja que abandone esos ideales y se vaya a vivir tranquilamente a Madrid con su esposo como hizo su hermana Carolina. Pese a todo obedece a Jesuya y también colabora con la causa liberal. Al final, en complicidad con el profesor traiciona a su sobrina mandando un telegrama al General Astarloa contándole lo sucedido y pidiéndole que regrese.

El profesor es un enigmático personaje que aparece en la casa cuando en realidad al que esperaban es al General Astarloa. Miente a Jesuya contándole que es un colaborador de su marido en el exilio y que ha venido para preparar el golpe revolucionario. Para ello se hará pasar por Edgar de Gerald, un arquitecto francés que viene a ejecutar las obras de una finca de la familia Astarloa llamada “La Deseada”. Jesuya y su tía desconfían de él desde el principio. En la tertulia finge tener acento francés para que el resto no sospeche, aunque presa de los nervios comete varias

equivocaciones como olvidar el nombre de la finca en la que va a trabajar o hablar en español sin acento francés.

En el acto final se descubre su verdadera identidad: es un espía del gobierno ~~—~~profesor de Logia y doctorado en la universidad de Marburgo” que ha suplantado a cierto correligionario de Astarloa, eliminado en extrañas circunstancias, que trataba de entrar clandestinamente en España. Su miseria toca techo cuando por el ~~—~~trabajo” realizado le pide sin tapujos al General Villacampa que le consiga una cátedra: ~~—~~“Una cátedra? Está bien... Tendrá usted esa cátedra...” (46).

El segundo grupo lo forman Josechu y Espinosa, dos jóvenes revolucionarios con aspecto de campesinos que se reúnen con Jesuya para concretar aspectos sobre el golpe que piensan dar. Ésta les hace una señal con el quinqué a la que acuden solícitos entrando en el salón a través de una puerta secreta y sin que nadie les vea. Del diálogo inferimos que viven escondidos en el ~~—~~sobrado” de Troncoso, un hombre leal y que sirve de enlace con los revolucionarios que están en las montañas pero que les hace la vida imposible. En el escondite pasan mucho frío. Son jóvenes idealistas que están deseosos de pasar a la acción, especialmente Josechu, sin pensar en los riesgos que pueden correr. También ellos desconfían del supuesto profesor.

Por el testimonio de Jesuya, que le ve pasar desde el mirador, sabemos que Josechu ha sobrevivido al enfrentamiento con el ejército, aunque de Espinosa no tenemos ninguna noticia.

El siguiente grupo lo componen aquellos personajes que acuden a la tertulia de Jesuya. Tienen mucha confianza con la dueña de la casa porque van tomando asiento en el salón sin esperar la llegada de la anfitriona. En general muestran una postura muy hipócrita, alardean de ser liberales pero cuando ven que el pueblo se levanta profieren graves insultos contra ellos y no les apoyan. Representan a la burguesía y entre todos configuran una tipología tertuliana de la época con un miembro de la nobleza, otro de las letras, otro de la milicia y otro del clero. Son los siguientes:

La Condesa⁶⁸⁴ hace gala de saber hablar francés y le gusta la literatura y escribir poesía. Habla muy poco y permanece largo tiempo en “estado contemplativo”. Don Antonio le pide que lea su “Oda al libre albedrío”, de la que cínicamente dice no recordar ningún verso pero le “suena el rumor de ellos como algo volcánico y sobrecogedor” (19). Precisamente cuando comienza su lectura, se escuchan los primeros disparos de fusil en la calle.

La Coronela es la más sincera de este grupo. Ante todos denuncia el fracaso que significó la República, alaba los progresos que ha traído la Restauración monárquica y se muestra muy religiosa. Carece de la formación cultural de la que el resto presume. Escandalizada por lo que escucha, llega incluso a abandonar la reunión. Tiene dos hijas, Fifi y Cloti que acuden a la tertulia del brazo del Teniente Cabrera. La Coronela idolatra al falso arquitecto y aconseja a sus hijas: “~~He~~ aquí un hombre de porvenir, arquitecto, profesor, riquísimo y además soltero. De modo que si tuviera la

⁶⁸⁴ Curiosamente, la directora y empresaria del Teatro-Escuela Ara era la condesa de Berlanga, doña Ángeles Rubio-Argüelles, esposa del escritor Edgar Neville y mecenas del arte escénico en Málaga desde los años treinta.

locura de preguntaros a alguna: ¿os queréis casar conmigo?, vosotras tenéis que decir en seguida: sí...” (24).

Don Antonio Molina es un publicista y profesor de literatura con casi sesenta años que todavía piropea a las jovencitas. Muy retórico en su discurso trata de ser especialmente refinado en el trato con las damas. Es muy bromista. Reconoce su ateísmo y que cada vez se siente más conservador.

Don Augusto es el canónigo, está preocupado por la situación del país y por la de la propia iglesia. Es liberal —pero tampoco soy de la Rerum Novarum.” (23).

El cuarto grupo de personajes es el de los militares, estamento siempre representado en la obras de Rodríguez Méndez. En este caso son tres:

El Teniente Cabrera, un joven —superficial y simpático” ayudante del General Astarloa, aunque ahora por cuestiones políticas está a las órdenes del General Villacampa, al que califica como —gorila con entorchados”. Tiene confianza con Jesuya, quien intenta engañarle diciéndole que Astarloa ha regresado y que le gustaría volver a Madrid. Sabemos que coquetea con varias chicas y en la tertulia recita coplillas de la época.

Como militar no tiene más remedio que acatar las órdenes del General Villacampa, aunque la descripción que hace de la muerte del líder guerrillero está teñida de humanismo y ternura, y sienta una enorme pena por la situación de Jesuya. La última orden que recibe será la más cruel y sanguinaria: cargar contra el pueblo indefenso a sablazo limpio.

El General Villacampa es el gobernador militar de la región. Es un militar ~~a~~ la antigua usanza” que ~~sin~~ más filosofía que las ordenanzas militares” impone una seria disciplina a los soldados. Se caracteriza por repetir continuamente la expresión ~~e~~uerno de Satanás”. Es muy arrogante y utiliza un lenguaje directo y agresivo. Ofrece dos alternativas a Astarloa: ~~El~~ Consejo Sumarísimo por auxilio a la rebelión o firmar una confesión de la parte que ha tenido en esta resulta... Espere usted... No se asuste. Esa confesión quedará de momento archivada. Luego será invitado a colaborar con el gobierno” (38). Él mismo, trata de influir en Jesuya para que su marido se autoinculpe y escoja la segunda opción.

Permite que el cortejo fúnebre de Vito de Jaca pase por delante de la casa de Jesuya porque sabe que la gente se detendrá ante la puerta para vengar la muerte del guerrillero. Tiene todo planeado de antemano incluso que saldrá al balcón y abrazará a Astarloa con lo que estallará la revuelta y tendrá motivos para cargar contra el pueblo.

Es evidente la condición rastrera y traidora de este personaje, que es capaz de garantizar la mejor salida posible a Astarloa y su esposa, asegurar una cátedra al profesor (otro traidor) y sin embargo, es especialmente sanguinario con los más humildes. Reconoce que siempre será ~~una~~ rata de cuartel” provinciano.

El General Astarloa cuyo nombre es Rafael es el esposo de Jesuya. Por sus ideas republicanas ha sido apartado del servicio militar activo y vive exiliado en diferentes ciudades europeas: Ginebra, París y Londres. Los revolucionarios esperan deseosos su regreso, es ~~el~~ general del pueblo” y sin embargo hasta el propio Cánovas le ha concedido el indulto y le escribe pidiéndole que regrese a Madrid. Su colega y

“rival” el General Villacampa le describe como “Un hombre al que todos admiramos, con una brillantísima página de servicios” (39).

Cuando regresa a casa, su mujer le pide que no ceda ante la felonía de Villacampa, pero tras la confesión del profesor no tiene más remedio que culparse a sí mismo de lo sucedido y ceder al chantaje, sabiendo además que el gobierno canovista le perdonará. El gesto traidor de salir al balcón abrazando al otro general provoca la ira de los asistentes.

Villacampa le augura un futuro prometedor en la corte, tal vez incluso le hagan ministro.

En lo concerniente a este personaje, existen dos interconexiones con la historia que es pertinente comentar:

En primer lugar, Villacampa (el gobernador militar que sofoca la insurrección en la obra) era el apellido del general que lideró un pronunciamiento militar republicano en Madrid en 1886. Y curiosamente hay varios detalles que relacionan a este histórico militar con el ficticio General Astarloa: Manuel Villacampa del Castillo gobernador militar de Castellón de la Plana en 1877 fue separado del ejército por sus ideas republicanas, siendo admitido de nuevo en 1882. Implicado en la conspiración organizada por Ruiz Zorrilla, se introdujo en el país desde el exilio y se alzó en Madrid con algunos regimientos (19 de septiembre de 1886). Tras el fracaso del levantamiento, fue condenado a muerte y posteriormente indultado por el propio Sagasta a instancias de la reina María Cristina, la cual era consciente de que no debía manchar con sangre los primeros años de la Regencia y así se lo comunicó al político liberal.

Por otro lado, el General Astarloa nada tiene que ver con aquel otro militar español —o tal vez sí, de acuerdo a las imprecisiones históricas apuntadas por el propio autor—, el capitán Fermín Galán, quien lideró el alzamiento militar y popular en Jaca (municipio oscense cercano a la casa donde discurre la acción dramática de *El vano ayer*) el 12 de diciembre de 1930 y tras su inmediato fracaso fue fusilado junto a su segundo en el mando, el capitán García Hernández. Ambos han sido considerados como «los primeros mártires de la república»⁶⁸⁵, una República que llegará tan solo cinco meses después de lo ocurrido en Jaca. Las imágenes de los dos militares se convertirán rápidamente en emblemas republicanos. En 1931, Rafael Alberti estrena *Fermín Galán*, una pieza sobre los sucesos acaecidos en Jaca el año anterior centrada en el propio militar que da nombre a la pieza.

En realidad, Galán era algo más que un simple militar republicano, creía que la rebelión sería el prelude de una gran revolución en la sociedad y en la cultura del país. Sus teorías revolucionarias fueron plasmadas en un manuscrito titulado *Nueva creación*. En 1930, tras toda una vida entregada al ejército, mostraba una actitud muy individualista y revolucionaria que ha sido calificada como «comunismo humanista» y que se sitúa muy lejos de la doctrina marxista.

2.3.3. Lenguaje.

a. En las acotaciones escénicas

Las acotaciones, no muy extensas ni abundantes, se caracterizan por un uso preciso del lenguaje. Se trata de meras aclaraciones prácticas para la futura representación del drama:

⁶⁸⁵ Stanley G. Payne, *Los militares y la política en la España contemporánea*, Madrid, Sarpe, 1986, p. 271.

Josechu ha bebido un trago sin decir nada. Los tres están de pie junto a la puerta secreta.

Lejano llega el redoble de tambores que toca —etreta” (10)

La Coronela se levanta muy airada y se dirige a la puerta (21)

Sale Cabrera y entra en Profesor. Villacampa sigue observando tras los cristales (46)

b. *De los personajes*

En lo relativo al registro lingüístico de los actantes, en esta pieza teatral el autor abandona en parte la línea evolutiva iniciada en anteriores obras: en *El vano ayer* los personajes no manifiestan un lenguaje violento y directo, sino que como miembros de clase social alta, utilizan un registro estándar de la lengua, con alardes, en algunos casos, de retoricismo.

Es interesante destacar algunas particularidades respecto a la utilización del francés como el uso de expresiones en señal de burla:

JESUYA.— Anda, ve a avisarle. Dile muy ceremoniosa, para que vea que aquí gastamos también ~~politesse~~”, dile: ~~Monsieur~~, le professeur, mi encantadora sobrina suplica se digne acompañarla en la mesa”, y haces un reverencia así (*Hace una reverencia ridícula*)

JOSEFA.— (*Riendo*) No sé si me saldrá. A ver: ~~Musíu~~, le profe... ¿Qué?

JESUYA.— ¿Qué? ¿Cómo vas a decir ~~msiu~~”? es ~~monsieur~~”, ~~monsieur~~” (*Lo pronuncia con un cuidado exagerado*)⁶⁸⁶

⁶⁸⁶ José María Rodríguez Méndez, *El vano ayer*, p. 16.

En otros casos, los tertulianos intercalan expresiones en francés para demostrar hipócritamente su cultura:

DON ANTONIO.— Ah...y también sabe preparar la —~~ris~~se en escéne” prodigiosamente (19)

DON AUGUSTO.— ¿Saben qué les digo? Que je m’en feu... (20)

CONDESA.— —Oh, monsieur, vous autres très innocent” (29)

El profesor utiliza el francés para hacerse pasar por Edgar de Gerald. Por ello, en sus intervenciones en la tertulia intercala el español con un francés fonético caracterizado por el uso de la vibrante múltiple ~~r~~” en lugar de la simple ~~r~~”, el alargamiento de sonidos vocálicos finales y otras características propias del acento de los hablantes franceses en su uso del español: —Europa enterra es un grrande vocán” (24); —Si he de segle francoo... no entiendo la politique y menos la española” (25); —Perro que va a hacerr... unos locos... con un gobierrno constituido” (29).

A propósito de este personaje, resulta muy cómica la situación que se produce cuando por miedo a lo que está sucediendo, se pone nervioso y comienza a hablar perfectamente en español delatando su verdadera condición:

PROFESOR.— (*Olvidando su acento francés*) Señora ¿qué está usted diciendo? ¿Se ha vuelto loca? (*Con el nerviosismo nadie ha reparado en el cambio de acento, excepto Cloti que no puede evitar un acceso de risa y se tapa la boca*)⁶⁸⁷.

⁶⁸⁷ Ídem., p. 30.

2.3.4. *Espacio.*

a. *Espacio real*

El espacio real en el que se desarrolla íntegramente la acción dramática de esta obra es el siguiente:

*Salón de casa señorial provinciana. Hay un gran mirador por el que llega a adivinarse los perfiles de una sierra pirenaica. Chimenea encendida. Una gran cuadro que representa un militar ataviado a la usanza de la época. Gran puerta a la izquierda. Puerta simulada junto a la chimenea.*⁶⁸⁸

Se trata de espacio donde los liberales urden su plan revolucionario y también su traición al pueblo. Nuevamente nos encontramos con un espacio cerrado y opresor.

No obstante y aunque no lo vemos, podemos hablar de un segundo espacio escénico: el exterior de la casa que los personajes ven a través del mirador y del que tenemos continuas referencias a lo largo de la obra. Realmente es fuera de la casa donde suceden los hechos más importantes que en cierto modo motivan la respuesta de los personajes que están en el interior. Es el espacio del pueblo, el que realmente muere y pide ayuda a los poderosos. Pero también es el lugar donde muchos personajes añoran estar —de ahí las continuas miradas contemplativas al exterior a través del mirador—, el lugar de los verdaderos protagonistas. Para Michael Thompson:

⁶⁸⁸ Ídem., p. 1.

Apart from the appearance of Josechu and Espinosa in the first act, the pueblo has been present only offstage, their exclusion from the stage symbolizing their exclusion from power.⁶⁸⁹

Por tanto podríamos hablar de un espacio real doble: el salón de la casa, definido como el lugar de la traición y el espacio exterior calificado como el lugar de la verdad.

b. Espacio hipotético

Al comienzo de la obra el autor advierte al lector:

Que los acontecimientos de tipo político y social que sirven de fondo al drama son intencionadamente imprecisos, por cuanto interesa más al autor dar conocimiento del estado anímico de unos personajes en una época precisa —la Restauración borbónica— que el reproducir exactamente la Historia.⁶⁹⁰

La acción dramática no se corresponde con ningún acontecimiento extraordinario del último cuarto del siglo XIX, lo importante es que sucede durante el periodo de la Restauración. Sólo por referencias textuales sabemos que la acción se desarrolla durante unos días de invierno en una casa señorial en el pirineo oscense cerca de Jaca⁶⁹¹, antes de 1895: fecha en la que estalla nuevamente la insurrección en Cuba

⁶⁸⁹ Michael Thompson, *Performing Spanishness. History, Cultural Identity and Censorship in the Theatre of José María Rodríguez Méndez*, *Op. cit.*, p. 94.

⁶⁹⁰ José María Rodríguez Méndez, *El vano ayer*, página inicial.

⁶⁹¹ Simbólicamente y continuando el juego de imprecisiones históricas pretendido por el autor, el 12 de diciembre de 1930 —recordemos que *El vano ayer* se desarrolla en “los primeros días del invierno”— el capitán Fermín Galán y la guarnición se alzaron en armas en Jaca apoyados por los republicanos locales. El pronunciamiento fue derrotado y el capitán Galán fusilado.

liderada por José Martí y Cánovas es nombrado primer ministro por última vez (desde marzo de 1895 hasta agosto de 1896).

En cualquier caso lo que se desea destacar es que los hechos ficticios se desarrollan durante la Restauración: un periodo de aparente calma después un largo periodo de agitación social y militar: *“ya está una harta de vivir en vilo con los dichosos pronunciamientos”*⁶⁹²(17), donde parece ser que ha llegado la estabilidad política y el progreso en forma de nuevos periódicos, nuevas líneas ferroviarias, alumbrado público, carreteras, etc. Pero también una *“época de ambigüedades propia para cometer cantidad de imposturas y mistificaciones”*⁶⁹³ en relación a los derechos elementales de los individuos. Incluso, el periodista y escritor regeneracionista, Macías Picavea llegó a decir que *“todos los males están reunidos en el sistema vigente desde 1874”*⁶⁹⁴.

Por lo tanto, resulta comprensible el hecho de que los espectadores de mayor edad entendieran perfectamente las intenciones del autor al situar la acción en un momento histórico *“precedente del aprisionador período dictatorial franquista”*⁶⁹⁵. Es más discutible que los más jóvenes no comprendiesen el concepto espacial de la pieza condicionado por la visión de la realidad española de los años sesenta.

c. *Espacio imaginario*

⁶⁹² Con razón exclama su pesar La Coronela ya que desde 1818 hasta 1886 tienen lugar en territorio español cuarenta pronunciamientos militares. Siendo precisamente el de 1886 del general Villacampa en Madrid el último del siglo XIX.

⁶⁹³ María Pilar Pérez Stansfield, *“Entrevista con Rodríguez Méndez”* en *Direcciones del teatro español de posguerra*, Ediciones José Purrúa Turanzas, Madrid, 1983, p. 245

⁶⁹⁴ Manuel Tuñón de Lara, *España: la quiebra de 1898*, Madrid, Sarpe, 1986, p. 8.

⁶⁹⁵ María Pilar Pérez Stansfield, *“Entrevista con Rodríguez Méndez”*, *Op. cit.*, p. 245.

Rodríguez Méndez configura una estrategia escénica que persigue la correcta comunicación con el espectador. Por ello, plantea una escenografía naturalista dentro de un espacio real único e identificable sin ninguna complicación para el público. En la primera acotación del texto, el autor detalla los elementos escenográficos necesarios para el montaje, que de acuerdo con las características propias del drama, son más bien escasos y permanecen invariables en los tres actos.

Como sabemos, el propio autor es el encargado de la dirección escénica de la obra, mientras el pintor Josep Guinovart vuelve a colaborar en la creación del decorado. Ello nos hace pensar en la elaboración de una escenografía muy realista y evocadora de acuerdo con la estrategia escénica del dramaturgo. Pero la realidad no fue así y la crítica se apercibió rápidamente de esto: «El decorado de Guinovart fue poco convincente, sobre todo por sus veleidades expresivas»⁶⁹⁶.

2.3.5. *Tiempo*

a. *Tiempo real*

La duración total del espectáculo es aproximadamente una hora y treinta minutos.

b. *Tiempo hipotético*

El concepto temporal vigente en los años sesenta se relaciona con el planteado en la acción dramática de la obra que se desarrolla durante la Restauración, posiblemente y por las referencias entorno a 1895.

⁶⁹⁶ Carlos Rodríguez Sanz, «Festival Nacional de Teatro Nuevo. Por encima del nivel habitual», *Op. cit.*, p. 19.

La referencia más importante del pasado, tanto para los personajes del drama⁶⁹⁷ como para los espectadores, es la Guerra Civil (1876 para unos y 1936 para los otros). Guerras fratricidas que causaron numerosas víctimas en los dos bandos y condujeron a la creación de sistemas políticos basados en el engaño —La Restauración puso en marcha una política de apariencia liberal que resultaba fiel heredera del *despotismo ilustrado*, es decir, que preconizaba un Gobierno para el pueblo, aunque sin el pueblo⁶⁹⁸—, o en la anulación completa de los valores individuales —Dictadura de Franco—. Un difícil presente que obliga a muchas personas a entrar en el sistema o a renunciar de sus propios ideales. Algo que hace el General Astarloa, pero que no hará José María Rodríguez Méndez que después del estreno de esta obra es ya definitivamente marginado y apartado de los escenarios.

Es posible que esta categoría mental de tiempos analógicos (el de la acción dramática y el del espectador) no fuera asimilada por una parte del público que asistió al estreno de la obra, lo que propició, como señala Monleón (cf. el apartado de la crítica), la incomprensión de la misma. Se trata jóvenes, nacidos después de la contienda civil que no tienen este hecho como un referente del pasado que les pueda explicar el presente en el que desarrollan su actividad vital.

c. Tiempo imaginario

Como ocurre en la mayor parte de obras de esta primera etapa, el tiempo narrativo del drama es lineal en cuanto a los acontecimientos expuestos, si bien, aparecen dos saltos temporales coincidentes con el paso de un acto a otro.

⁶⁹⁷ Don Augusto le dice al supuesto arquitecto francés: —Arquitecto: nos va usted a conocer en nuestra propia salsa: la Guerra Civil? (José María Rodríguez Méndez, *El vano ayer*, p. 29)

⁶⁹⁸ José María Rodríguez Méndez, *Comentarios impertinentes sobre el teatro español*, *Op. cit.*, p. 16.

La obra se inicia a última hora del atardecer de un día de invierno cuando ya se hace necesario encender los quinqués para tener luz en el salón de la casa. Por este lugar desfilan numerosos personajes hasta que la acción concluye con la poética voz del sereno y las campanas anunciando las once de la noche: –Ave María Purísima... las once y sereno” (16). Han debido transcurrir aproximadamente cuatro horas desde el inicio de la acción.

El acto segundo transcurre unos días después en una tarde también invernal, pero ahora –Hena de sol y luz”, por lo que debemos imaginar que son aproximadamente las cuatro de la tarde. Pasan las horas a medida que se van incorporando nuevos tertulianos y así a media tarde la dueña de casa agasaja a los presentes con chocolate, picatostes y azucarillos. Estalla la rebelión y los insurgentes llegan a la casa de Jesuya con lo que concluye este acto. No hay referencias a la luz artificial por lo que aún debe ser de día y teniendo en cuenta que es invierno será antes de las siete. Por lo tanto, han debido transcurrir aproximadamente tres horas.

El último acto se inicia dos días después de la tarde en la que estalló la revuelta, –sofocada en menos de cuarenta y ocho horas” (42). El golpe revolucionario ha fracasado y su cabecilla ha muerto. La acción se desarrolla al igual que el primer acto al atardecer, por lo que los protagonistas encienden quinqués en el interior de la casa y el pueblo que acude al entierro porta antorchas encendidas. No tenemos referencias explícitas sobre la hora en la que concluye finalmente la acción dramática, pero debemos inferir por analogía a los anteriores actos que se trata de primeras horas de la noche.

2.3.6. Movimiento y progresión dramáticos.

a. En los personajes

Abordaremos el estudio de este apartado de acuerdo con la división anterior de los personajes en cuatro grupos:

En cuanto a los personajes centrales del drama debemos señalar que Jesuya es un personaje firme y fiel a sus principios desde el inicio hasta el final de la obra. En vista de que se marido no llega, es ella la que organiza el levantamiento. Es muy valiente y lo demuestra saliendo al balcón de su casa para apoyar a los insurgentes delante de todos los tertulianos. Lucha por la libertad y está dispuesta a llegar hasta donde sea, por eso no tiene miedo a declararse culpable para salvar a su marido. La decisión de su marido de aceptar las condiciones Villacampa hacen que se derrumbe, con ello ha traicionado y condenado a muerte al pueblo y se ha condenado a sí misma.

El profesor se mantiene también fiel a unos principios desde el inicio de la obra hasta el final, pero son totalmente opuestos a los del personaje anterior. Basa enteramente su "actuación" en el engaño y la traición: en el primer acto intenta engañar a Jesuya haciéndose pasar por colaborador de su marido; en el segundo suplanta la personalidad de un profesor y arquitecto francés que impresiona a los tertulianos y en el acto tercero reconoce que ha engañado a todos y en realidad es un colaborador del gobierno que ha espiado los movimientos en el extranjero de Astarloa. Finalmente su vil condición se hace patente con la petición de un cátedra por los servicios prestados.

En cuanto a los dos guerrilleros poco podemos decir porque únicamente aparecen en una escena. Son leales a la causa republicana y debieron participar en el alzamiento.

Josechu sobrevivió, pero sobre Espinosa no tenemos datos, bien por omisión involuntaria del autor o porque murió en la revuelta.

Entre los denominados tertulianos encontramos dos movimientos dispares: el de la Coronela por un lado y el del resto (La condesa, don Antonio y don Augusto) por el otro. La coronela mantiene una postura conservadora durante todo el acto, es el contrapunto del resto y por ello le recomiendan irse a la tertulia de Villacampa. Cuando estalla la rebelión, se siente muy insegura y nerviosa pensando en lo que ocurrirá con su marido y sus hijas.

El resto de personajes se muestra en teoría muy liberal y contrarios a la restauración monárquica, pero cuando se acercan los insurgentes profieren contra ellos insultos dejando a Jesuya sola en su apoyo: —¿No son ustedes liberales? Pues a luchar por la libertad... Don Antonio, Don Augusto...” (30).

En lo que respecta a los militares observamos que el Teniente Cabrera cuando aparece por primera vez en escena muestra más simpatía por el General Astarloa que por el General Villacampa y accede sin problemas a lo que Jesuya le pide. Pero cuando se rompen las hostilidades, acude con rapidez al cuartel para ponerse a las órdenes de Villacampa que cumplirá con sumisión aunque sean órdenes atroces. Si bien, una puerta a la esperanza se abre para este bondadoso militar cuando el General Villacampa le anticipa que volverá a ser ayudante de Astarloa en Madrid donde —puede que haga usted carrera” (46).

El General Villacampa únicamente aparece en escena en el tercer acto y se comporta de acuerdo a lo que otros personajes ya nos habían señalado. Como gobernador militar tiene en este caso dos misiones: sofocar la rebelión, acción que ejecuta rápido

y con contundencia, y prevenir que no haya más levantamientos para lo que pone los medios enviando a Madrid al militar más subversivo de la región.

El General Astarloa, por su parte, se encuentra ante una compleja situación y decide tomar el camino más “fácil” aunque con ello traicione a su mujer, al pueblo y a sus propios ideales.

El espectador hubiera esperado un comportamiento más épico de este personaje de acuerdo varios aspectos: a lo que ya se conocía de él antes de su aparición en escena; a los temores del propio Villacampa: “Yo no quiero que escoja la postura heroica” (39); y a los requerimientos de los republicanos que veía en él a su líder. Aunque en algún momento estos últimos duden de él: “Ya lo han cogido también. Lo han llevado por sus salones, le han invitado a sus saraos, le ha ofrecido cargos... Le han halagado y domesticado como a un gato montés... Y nosotros aquí, esperando siempre...”(7)

b. En la acción dramática

La progresión de la acción dramática en relación a la anécdota narrativa sufre un movimiento que es interesante explicar:

El primer acto coincide plenamente con el planteamiento del conflicto y la presentación de los personajes centrales. Pero el segundo no continúa con la acción dramática principal hasta el final del mismo. Lo que el autor hace es plantear un conflicto ideológico entre algunos supuestos liberales que a la hora de la verdad reniegan de ello y esta actitud coincide con un retorno a acción principal que ya se halla en el inicio de la revuelta. El momento culminante de la obra se produce justamente al final del acto con el estallido revolucionario y la catarsis emocional que experimenta Jesuya. El desenlace final de la acción principal y de la propia anécdota

narrativa sucede en el acto tercero. Un desenlace de traición y muerte no esperado por el público de acuerdo al desarrollo de la acción, pero anticipado si recordamos a los tertulianos liberales que en el momento oportuno no dan su apoyo al pueblo sublevado.

c. En la anécdota narrativa

El desarrollo de la anécdota narrativa, es decir, la gestación, ejecución y consecuencias de un golpe militar en la zona pirenaica, se va desgranando a través de los diálogos en el salón de una casa señorial. La acción real del levantamiento que el espectador no ve, sucede siempre en el exterior o hay que suponerla de acuerdo a un orden lógico y lineal de los acontecimientos.

En realidad, conocemos sólo una parte de la gestación de la sublevación que está dirigida desde su salón por la propia Jesuya. Sobre la ejecución sólo oímos los primeros disparos. Pero lo que el autor sí hace más explícito es mostrar en escena las consecuencias que el golpe revolucionario va a tener para algunos personajes y para el pueblo. Así, con esta estrategia el dramaturgo persigue principalmente dos propósitos: resaltar la traición de los liberales al pueblo y mostrar que realmente es el propio pueblo y no “las personas honorables” el que sufre las consecuencias de cualquier revuelta.

3. GÉNESIS DE LA OBRA TEATRAL

3.1. Motivos.

Rodríguez Méndez tiene muy claro los motivos que le llevan a la creación de *El vano ayer*:

- ¿Por qué escribes esta obra?
- Por el tema de España, *El vano ayer engendrará un mañana vacío y por ventura pasajero*. Para meterme con el franquismo y con la revolución burguesa⁶⁹⁹

De este escueta pero a la vez significativa respuesta se desprende la tensa situación en la que se encontraba nuestro autor en 1963 agredido por un entorno cada vez más hostil hacia él y por una burguesía —el público que en realidad llenaba los teatros— que rápidamente se da cuenta de la “gravedad” que encierran los dramas de los autores realistas y lo pernicioso que puede resultar para sus intereses. Es necesario, por tanto, apartar a estos autores de los escenarios aunque sea a costa de traer autores foráneos cuyo lenguaje teatral es, en algunos casos, difícil de entender para el público burgués. A este respecto, proponemos de nuevo por su relevancia, las siguientes palabras del autor ya citadas en esta Tesis:

Los conservadores comprendieron muy pronto que, frente a los productos de los autores realistas, había que oponer un dispositivo especial. Ni Mihura, ni Paso, ni Calvo Sotelo, ni Pemán podían ofrecer en el terreno literario una fuerza contraria a la de dichos autores [los de la tendencia reformista del desarrollo], pues los citados, incluso para la misma burguesía, habían perdido fuerza y capacidad creativas. Había que trasladar la batalla a otros terrenos. Y, por medio de lo que Sastre denominó “subcomisarios de la cultura”, se dio muy pronto

⁶⁹⁹ Entrevista concedida por José María Rodríguez Méndez al presente investigador el 2-5-2007.

con el eficaz enemigo: el vanguardismo, el absurdismo, el movimiento tecnológico. Con ello se ganaban dos bazas: por una parte, la burguesía, a través de sus ejércitos jóvenes y snobistas, introducía un teatro futurista y nuevo, acomodado al clisé europeo y mundial, por otra parte la juventud podía hacer su revolución sin que se rezasen los sagrados principios éticos; y al fin, mientras la juventud se distraía con semejantes experiencias, podían vivir anchurosamente en los escenarios españoles los Paso, los Mihura, los Alonso Millán y los banqueros-dramaturgos. [...] De ahí vino el feroz y último ataque, ataque mortal, que ha terminado prácticamente con lo que Monleón defendió como generación realista, de ahí vino la injusta y desgraciada acusación de arteriosclerosis de la generación realista, de ahí vino la aparición de unos cuantos críticos jóvenes que quizá más tarde hayan terminado por darse cuenta del juego sucio en el que se han visto envueltos, por pertenecer a la burguesía...⁷⁰⁰

La burguesía, por lo tanto, ha generado una *estrategia* que le va a permitir seguir ocupando cómodamente las plateas de los teatros sin ser amenazada desde el escenario. Como si de una estrategia militar se tratara, el dramaturgo madrileño manifiesta lo siguiente:

Todavía no se ha estudiado con el necesario detenimiento la estrategia que utiliza la burguesía para mantener sus privilegios por encima de los cambios de todo tipo; pero el hecho es que la burguesía sale indemne de todos los diluvios; la burguesía encuentra siempre el arca propicia para salvarse del diluvio y llegar felizmente a puerto (*El último minué*).

Una de las tácticas que la burguesía utiliza para mantener su papel rector de cualquier clase de actividad social es transferir al terreno de la estética las pérdidas de creatividad en los otros terrenos. En la estrategia militar ya sabemos que en los casos de apuro, un cambio del terreno, un repliegue o retiro oportuno, puede salvar la situación, aunque sólo sea de momento. Puede prolongarse la resistencia durante un tiempo determinado, tiempo que puede

⁷⁰⁰ José María Rodríguez Méndez —La tradición burguesa frente al realismo”, *Op. cit.*, p. 31.

utilizarse para el aprovisionamiento y la reorganización de los maltrechos efectivos diezmados en la batalla.⁷⁰¹

Continuando con el estudio de *motivos*, Monleón reconoce que el autor encuentra en el entorno que le rodea los motivos necesarios para, por herencia o analogía, situar la acción dramática de la obra en la Restauración:

Ni un solo personaje, ni una sola razón política, ni una sola de sus situaciones se agotan en sí mismas o en la referencia a la época. Hay una pervivencia o una supervivencia del pasado en el presente que, a fuerza de extremarse, incluso llega a ser ingenua. Todo lo que se debate en aquella tertulia — *El vano ayer*, que es, como *El círculo de tiza de Cartagena*, otra historia de un falso golpe revolucionario, podría definirse como “tertulia dramática”—, todo lo que entra en juego en la sofocada rebelión popular se prolonga o aspira a prolongarse hasta nuestros días.⁷⁰²

Entre esos motivos, expuestos en la obra y que a su vez conectan ambos periodos históricos (Restauración, año de 1895 aproximadamente — Dictadura de Franco, año 1963), destacamos:

— La instauración de los dos regímenes políticos tras sendas guerras civiles finalizadas en 1876 (Tercera Guerra Carlista) y 1939 (Guerra civil), que a sus vez, sucedieron a sistemas políticos republicanos (I y II República respectivamente).

⁷⁰¹ José María Rodríguez Méndez, —“La incultura teatral en España”, en Manuel Alvar (ed.), *El teatro y su crítica. Reunión de Málaga de 1973*, Málaga, Instituto de Cultura de la Diputación provincial de Málaga, 1975, p. 215.

⁷⁰² José Monleón, —“Teatro popular: la respuesta de Rodríguez Méndez” en José María Rodríguez Méndez, *Teatro: La tabernera...*, *Op. cit.*, p. 49.

— Una situación económica estable comienza a emerger en España desarrollista de los sesenta, como ocurriera en los primeros años de la Restauración: «La bonanza en la economía española estaba en función de la recuperación de fuerzas tras la terminación de la guerra carlista, de la estabilidad política y —en términos estrictamente económicos— de la fuerte demanda exterior de vinos y minerales»⁷⁰³.

— Una aparente estabilidad política que reprime con extrema violencia cualquier acto subversivo. Sin posibilidades reales de que haya un pronunciamiento militar, en los años sesenta las revueltas sociales son de otro tipo —aunque sofocadas con la misma contundencia que vemos en *El vano ayer*—: en 1963, huelga generalizada de la minería asturiana que es reprimida con contundencia por las fuerzas y cuerpos de seguridad; La ejecución de Julián Grimau el 20 de abril 1963 por presuntos delitos cometidos en el ejercicio de sus funciones durante la Guerra Civil conmovió a la opinión pública mundial y las manifestaciones y actos de protesta se sucedieron por toda Europa y América; entre 1962 y 1963 los artistas e intelectuales se unen y envían cartas de protesta por la represión; trabajadores y estudiantes comienzan a unirse.

— La religión católica como eje principal impuesto en la moralidad de los españoles está representada en la obra por la actitud de la mojigata Coronela. El *nacionalcatolicismo*⁷⁰⁴ emergió ya en época restauradora.

⁷⁰³ Carlos Dardé, *La Restauración 1875-1902. Alfonso XII y la regencia de María Cristina* (Historia de España, núm. 24), Madrid, Historia 16, 1996, p. 41.

⁷⁰⁴ Término entendido como:

Una ideología elástica en la que convivían dos componentes: lo consustancial entre lo nacional y lo religioso (entre España y el catolicismo) y la distinción entre el liberalismo político y económico. Mientras que el primero de estos componentes, unido a la crítica al

Por otro lado, en la obra hay referencias al espíritu liberal de la Iglesia Católica manifestado por el Papa León XIII en su Encíclica de 1891 titulada *Rerum Renovarum*. Un cambio de rumbo eclesiástico que desembocará en 1962-63 en el Concilio Vaticano II donde la Iglesia Católica apostó verdaderamente por la modernidad, lo que llevaba consigo un mayor compromiso ético y social con los ciudadanos y una mayor capacidad crítica. Como consecuencia inmediata de ese Concilio, el Papa Juan XXIII presenta su Encíclica, *Pacem in Terris* en 1963. —A partir de ese momento se abre una brecha entre la jerarquía comprometida espiritual, política y generacionalmente con el Régimen, y unas bases apoyadas desde Roma, que abogan por el respeto a la dignidad de las personas y de los derechos humanos, las cuales van a apostar por el fin de la dictadura”⁷⁰⁵.

— La decadente situación en la que se encontraba la educación universitaria en ambos periodos es otro tema abordado en esta piza. Al final de la misma, el profesor solicita una cátedra por su trabajo y el General Villacampa accede a su requerimiento, e incluso lo da por hecho refiriéndose a él ya como —señor catedrático”. Esta acción señala directamente a los graves problemas morales que tenía la universidad en los años cincuenta y sesenta. —Incluso el pago de ciertos servicios por la concesión de una cátedra universitaria parece aludir a determinados problemas de la universidad española”⁷⁰⁶. Esa crítica al sistema universitario está

liberalismo político, implicaba el apoyo a un sistema autoritario, la aceptación del liberalismo económico facilitó el cambio habido en la política económica a finales de los años cincuenta y el abandono del proyecto autárquico (Abdón Mateos y Álvaro Soto, *El final del franquismo, 1959-1975*, *Op. cit.*, p. 76).

⁷⁰⁵ Ídem., p. 77.

⁷⁰⁶ José Monleón, —Teatro popular: la respuesta de Rodríguez Méndez” en José María Rodríguez Méndez, *Teatro: La tabernera...*, *Op. cit.*, p. 49.

reflejada en *Los inocentes de la Moncloa* y viene determinada en gran medida por la propia experiencia del escritor que llegó incluso a ser expulsado en 1949 de la Facultad de Derecho de la *Universidad de Barcelona*, teniendo que finalizar su estudios en la *Universidad de Zaragoza*.

En este apartado, debemos señalar que hasta en el propio Festival de Teatro donde se estrenó *El vano ayer* se evidenció la crisis por la que pasaba el sistema universitario español a mediados de los sesenta:

El hundimiento casi total, y ya crónico del T.E.U. representado en Valladolid únicamente por dos grupos, no es sino un reflejo de la profunda crisis que atraviesa desde hace años, nuestra Universidad.⁷⁰⁷

Antes de pasar al siguiente apartado, me gustaría reproducir un fragmento del Pregón que pronunció Enrique de la Hoz, Subdirector General de Cultura Popular, en la sesión inaugural del Festival de Teatro Nuevo. De sus palabras, se desprende una visión de la realidad española completamente opuesta a la planteada por Rodríguez Méndez en su drama y que sin duda, hace más comprensible los motivos y la necesidad que tenía el autor de engendrar esta obra. Es la dialéctica del poder que en mítines panfletarios como éste, trata de esconder la verdadera situación del sometido pueblo español y elogiar el sistema dictatorial:

Los Festivales son o deberían ser testimonio viviente de una realidad cultural. Los problemas que tenemos en la hora presente los españoles no son más que dos esenciales: el económico y

⁷⁰⁷ Carlos Rodríguez Sanz, "Festival Nacional de Teatro Nuevo. Por encima del nivel habitual", *Op. cit.*, p. 18.

el cultural. Somos, quiéranlo o no los que desearían otra cosa, la España en paz, la España fecunda que cumple treinta años de una gesta clave en toda su historia.⁷⁰⁸

Ante esta manifestación, nos preguntamos si el señor de la Hoz entendió algo de la obra mendeciana. Tal vez, aunque pensemos lo contrario, sí lo hizo y el autor pagó posteriormente las consecuencias.

3.2. *Estrategias.*

Como ya hemos comentado en alguna ocasión, la presentación de este texto en el Primer Festival de Teatro Nuevo de Valladolid, independientemente de las críticas que recibió el montaje, generó una ardua polémica debido a la estrategia escénica desarrollada por el autor. El uso del paradigma estético naturalista con el nítido propósito ideológico de mostrar la realidad española actual análoga y heredera de aquel “vano ayer” que supuso la Restauración, fue considerado insuficiente por aquellos que en 1966 exigían al teatro unos nuevos resortes expresivos de acuerdo con las nuevas tendencias teatrales que se imponían en Europa y Estados Unidos.

Ese fue, sin duda, el “pecado” de Rodríguez Méndez, el uso de una estrategia con claros fines ilustrativos y políticos que los más jóvenes no supieron o no quisieron entender. Permítaseme a continuación reproducir las palabras de un testigo de excepción de aquellos hechos, José Monleón, que nos resume muy claramente lo ocurrido:

Vi la obra en el Festival de Teatro Nuevo de Valladolid, y recuerdo aún la escisión entre quienes considerábamos que el paralelismo era demasiado claro y, en cierto modo,

⁷⁰⁸ — Brillante inauguración de los Festivales de España-Teatro Nuevo. Pronunció el pregón, el subdirector general de Cultura Popular don Enrique de la Hoz”, *El Norte de Castilla*, 27-10-1966, p. 12.

esquemizador, y los más jóvenes que proclamaron no haber entendido la obra en absoluto. Esto sucedía en 1966 y daba fe de la llegada de un nuevo público, extraño a la indisimulada simbología política de la obra, a las meditaciones del autor sobre la sociedad española. Más allá de los valores o carencias dramáticas apuntados por sus críticos, lo significativo fue que mientras que unos, los mayores, analizaban —analizábamos— fundamentalmente el discurso dramático y político, los más jóvenes partían de una exigencia de “teatro-espectáculo” de “la expresión corporal del actor” o de la capacidad creadora de “la puesta en escena”, de la que era responsable el propio Rodríguez Méndez.

La polémica marcaba el punto de ambigüedad, de castración de la memoria, de un sector del nuevo público, de la nueva sociedad, de nuestro país. Y si —y en esos términos nos pronunciamos entonces— parecía positiva su exigencia de “teatralidad”, su ponderación del lenguaje escénico, no dejaba de ser inquietante su absentismo ideológico.

El proceso de la sociedad finisecular, el derrumbe de la memoria, la sustitución del juicio crítico por el placer lúdico, de la idea por la sensación, estaba en marcha. Estábamos en el futuro vacío, engendrado por el vano ayer. Quedaba la esperanza de ese machadiano “pr Ventura pasajero”. En ella vivía y escribía Rodríguez Méndez.⁷⁰⁹

A propósito de Antonio Machado, debemos decir que su poética visión de España vuelve a estar presente en la estrategia de Rodríguez Méndez cuando éste sitúa la acción dramática de su obra en la Restauración: lo hizo en *El círculo de tiza de Cartagena* y lo vuelve a hacer en *El vano ayer*. Con esta simbólica elección de dos fragmentos extraídos de *Campos de Castilla*, el dramaturgo quiere mostrar poéticamente que la situación actual del pueblo español abocado a una cruenta Guerra Civil y sometido posteriormente a un sistema dictatorial, es herencia de la

⁷⁰⁹ José Monleón, “Rodríguez Méndez, el pájaro solitario”, *Op. cit.*, 131.

situación política y moral de la España del último tercio del siglo XIX. Un hecho que el poeta sevillano supo reflejar magníficamente en sus poemas insertos en *Campos de Castilla* (1912 y ampliado 1917).

Si unimos los versos elegidos por Rodríguez Méndez para ambas obras, el grito de lamento y advertencia es feroz: aquella España que muere y bosteza, dejó un vano ayer que dará lugar a un mañana vacío y efímero pero bañado en la sangre de una de las dos Españas.

Debemos señalar, no obstante, que ni aquellos poemas de Machado, ni estos dramas de Rodríguez Méndez están dentro de una tendencia rupturista que muestre una conciencia marginal de los dos autores. Ellos no se niegan a dialogar con el sistema, sino que reflejan artísticamente su visión de la realidad española. Por lo tanto, *El vano ayer*:

No es una arenga revolucionaria sino más bien un lamento amargo. Está, por eso, cerca en su espíritu de la serena y honda causticidad, llena de amargura, a la que algunos llamarán resentimiento de Antonio Machado.⁷¹⁰

En este sentido, el autor recoge de la tradición naturalista varios elementos esenciales para la configuración del drama:

— La escena representa exactamente el entorno de los personajes.

En este caso, se trata de un espacio escénico claramente situado con acotaciones muy evidentes al respecto que evoca el salón de una casa señorial donde se reúnen la

⁷¹⁰ Carlos Rodríguez Sanz, "Festival Nacional de Teatro Nuevo. Por encima del nivel habitual", *Op. cit.*, p. 19.

burguesía y los militares, con un mirador desde donde se pueden ver las montañas pirenaicas y el devenir del pueblo.

— La condición didáctica propia del lenguaje naturalista se pone de manifiesto en *El vano ayer* y se une a los intereses éticos del realismo social.

El autor trata de situar al espectador en una época histórica determinada —la Restauración— con informaciones anecdóticas sobre este periodo y sobre todo con estrategias emocionales que desprenden un verdadero olor a humanidad. Sus personajes y las circunstancias en que evolucionan proponen ante todo una textualidad vital, en la que acciones y emociones se constituyen en una estrategia escénica perfectamente eficaz a la hora de transmitir los objetivos del autor.

Esta estrategia escénica aquí apuntada, es aclarada explícitamente por el propio Rodríguez Méndez al inicio de la obra:

El autor advierte que los acontecimientos de tipo político y social, que sirven de fondo al drama son intencionadamente imprecisos, por cuanto interesa más al autor dar conocimiento del estado anímico de unos personajes en una época precisa —la Restauración borbónica— que el reproducir exactamente la Historia.⁷¹¹

Esta advertencia es vista con suspicacia por uno de los censores —la obra fue autorizada sin muchas supresiones— que ve en ella un juego de intenciones.

—Excusatio non petita, accusatio manifesta” debió pensar el señor de la Torre:

De no existir esta advertencia, podría examinarse la obra con natural objetividad; pero después del aviso queda la duda de si realmente el autor habrá tratado de operar con clave. Y

⁷¹¹ José María Rodríguez Méndez, *El vano ayer*, página inicial.

ya se hace un tanto sospecho el juego de los exiliados, de los generales del pueblo, de las rebeldías, de los generales gobernantes, de los futuros, etc..., aunque todo ello se sitúa en tiempos de la restauración borbónica... Es lo malo de los avisos previos, que te ponen en guardia sobre intenciones que a lo mejor no existen siquiera. De todas formas, y por el camino recto del enjuiciamiento, la obra creo que puede aprobarse con alguna supresión y situándola exactamente en la época que trata de reflejar, para que con el distanciamiento se evite el posible peligro de la confusión en el espectador.⁷¹²

Continuando con este punto, hay que señalar el carácter didáctico de la obra para ilustrar una interpretación política de la realidad, pero buscado éste desde la identificación clara por parte del espectador de lo que está viendo en escena y no a través de elementos distanciadores como propugnaba el realismo épico —lenguaje escénico que en esta ocasión, aún tratándose de teatro histórico y político, no acepta Rodríguez Méndez ni como autor ni como director escénico—.

Para Rodríguez Sanz:

Rodríguez Méndez utiliza en su obra una técnica descriptiva que podríamos denominar sin riesgo como naturalismo costumbrista. La fuerte carga política de la pieza queda así disminuida al renunciar a las formas de comunicación con el público más inmediatas que facilitan otras técnicas.⁷¹³

⁷¹² Informe de Sebastián Bautista de la Torre reproducido por Berta Muñoz Cáliz, *Expedientes de la censura teatral franquista*, vol. I, *Op. cit.* p. 377.

⁷¹³ Carlos Rodríguez Sanz, “Festival Nacional de Teatro Nuevo. Por encima del nivel habitual”, *Op. cit.*, p. 19.

— La óptica crítica del entorno que surge del drama naturalista acoge la idea del conflicto existente entre el dramaturgo y el espacio social que le sirve de marco, entre el ideal de sus personajes y el universo degradado en el que evolucionan.

Aspecto esencial en la creación dramática de Rodríguez Méndez, en esta pieza se evidencia la crítica del autor hacia el asfixiante entorno que le rodea y que le cierra incluso las puertas de los teatros. Es lo mismo que le ocurre a la idealista Jesuya y al pueblo, víctimas una vez más de la tiranía de los poderosos.

Por ello, Rodríguez Méndez escribe esta obra para “meterse con el franquismo y con la revolución burguesa”.

— La actualidad ofrece un número infinito de temas que han servido de base para la estrategia escénica concebida por Rodríguez Méndez. En efecto, como hemos demostrado en el apartado de *motivos*, la realidad española de los años sesenta inserta en una sistema dictatorial y con los conflictos que de ello se derivan, sirve de base para que el autor se plantee por qué se ha llegado a esa situación y trate de mostrar su génesis que para él se encuentra en periodo restauracionista. Con esta estrategia también logra salvar los problemas lógicos de la censura que no hubiera permitido un ataque directo al régimen.

— Al igual que ocurre en la vida real, la obra naturalista desarrolla una acción dramática no exenta de sorpresas y problemas sin solución.

El vano ayer se configura sobre una serie de conspiraciones y secretos en torno a la revuelta popular. Del mismo modo, la verdadera identidad del profesor francés no es desvelada hasta el final de la pieza. Un desenlace muy sorprendente para el espectador donde todo el idealizado mundo con el que había soñado Jesuya se derrumba y se pone de manifiesto el triunfo de la fuerza y de la traición.

La vida y la acción dramática pueden deparar muchas sorpresas, pero al final el que pierde es el pueblo. Este es el mensaje que nos ha querido transmitir el dramaturgo madrileño.

— El autor se decide por la opción naturalista construyendo personajes que son individuos completos, con su aspecto físico, su habla, sus valores, su historia, etc. Unos personajes no tan logrados como lo serán los de sus obras posteriores, pero que nos revelan el método de elaboración de la estrategia escénica del autor:

El proceso es bastante sencillo. Lo primero es tener un personaje, una persona, alguien que me inspira. Este puede ser una persona que conozco, alguien que he visto en la calle y que me interesa o un personaje de la historia. Luego pienso mucho en el ambiente de ese personaje, lo social, lo económico, hasta lo filosófico, etc. Es decir, la inspiración viene del individuo o de individuos y su realidad diaria. Fundamentalmente es eso. A partir de eso, pienso en la estructura de la obra, cómo va a evolucionar la acción, en qué consistirá el conflicto principal, etc. Voy añadiendo los datos necesarios y, por fin, me pongo a escribir.⁷¹⁴

Y a veces me gustaría que terminase bien y termina mal, o sea que es una fuerza extraña. Nunca jamás he escrito con guión. Tengo un personaje, una idea...es muy costoso escribir, se sufre físicamente. A veces, para escribir una escena parece que hay que levantar un muro de ladrillo. Nunca he tenido una idea clara de lo que iba a salir, y unas veces ha salido y otras no.⁷¹⁵

De estas dos manifestaciones se desprende que el autor primeramente se identifica con un personaje (que le atrae) y al que cede la palabra para que cree su propia

⁷¹⁴ José María Rodríguez Méndez en John P. Gabriele, "Diálogo con José María Rodríguez Méndez, cronista teatral", *Iberoamericana*, 21, 1997, p. 80.

⁷¹⁵ Entrevista concedida por José María Rodríguez Méndez al presente investigador el 26-02-03.

historia, una historia que ya se le escapa al propio autor/demiurgo. Es un viaje liberador del dramaturgo para escapar, de la mano de sus personajes, del opresivo entorno que le rodea, aunque a veces como en este caso no termine bien.

III.3.1.9. En las esquinas, banderas

1. DATOS

1.1. *Título:* En las esquinas, banderas (Comedia trágica, en dos partes y un epílogo)⁷¹⁶

1.2. *Fecha de creación:* 1964

1.3. *Fecha de publicación:* Inédita

1.4. *Fecha del estreno:* No estrenada

2. ANÁLISIS INTERNO

2.1. *Resumen.*

Al atardecer del día 17 de julio de 1936 en una casa situada en la provincia de Salamanca, tres prostitutas se arreglan para recibir a los “clientes”: Reyes es la jefa y la de mayor edad, las otras dos se llaman Verónica y Sole. Reciben la visita de dos hombres: el Palmero y Vargas. El primero es muy conocido por las chicas, a Vargas en cambio lo conocen, pero es hijo de la dueña de la casa e incluso nació allí mismo. Reyes trata de organizar todo para que los hombres se sientan a gusto. Beben, ríen, hablan de política... Desean pasarlo bien. Palmero coquetea con Sole y Vargas lo hace con Verónica. Estos últimos son unos “idealistas” que creen en el socialismo para conseguir la libertad.

⁷¹⁶ Para el estudio de la presente obra manejo una copia mecanografiada debido a que se encuentra inédita. Reproduzco el texto completo de la obra en el apartado VII.1.3.

Al día siguiente, también al atardecer, las mujeres esperan compañía. Verónica se ha enamorado de Vargas y espera su llegada, en cambio el que llega es Palmero que dice no saber nada de su compañero. Verónica y Reyes discuten y llegan a forcejear, la judía, es decir Reyes, no consiente que la otra mujer porte un lazo rojo como distintivo político. Sole recrimina a Palmero que no quiera trabajar, si lo hiciera, ella estaría dispuesta a marcharse con él.

Aparecen en la casa nuevos clientes: tres ganaderos muy arrogantes que quieren pasárselo bien. Ponen la radio escuchan una noticia extraordinaria: se ha producido un levantamiento militar en Ceuta y Melilla aunque el gobierno tiene la situación controlada. Sin más explicaciones, suena la música y los tres ganaderos bailan con las mujeres ante la mirada avergonzada de Palmero.

Cuatro meses después en la misma casa hay ya nuevas pupilas: Alfonsa y Micaela. Cosen sábanas para la falange mientras esperan noticias de la guerra. Aparece Reyes con una carta que Palmero desde el frente envía a Sole, que no está allí porque ahora trabaja de enfermera en un hospital. Es una carta de amor tierna y entrañable por la que además sabemos que las tropas nacionales, donde combate Palmero, están cerca de la capital.

Del diálogo de las tres mujeres se infiere que Reyes denunció a Verónica cuando ésta ya había escapado hacia la frontera de Portugal. Ponen la radio para escuchar el parte de guerra que anuncia que las tropas nacionales han tomado Griñón y ya tienen Madrid a la vista, por lo que se espera un pronto desenlace de la contienda. Alfonsa y Reyes se muestran muy alegres, pero Micaela no tanto.

Llegan dos requetés con boinas rojas. Son dos de los tres ganaderos que aparecieron en el acto anterior. Vienen de las montañas y tienen mucho frío. Reyes se muestra

muy solícita con ellos, mientras Micaela no les hace caso. Siguen con la misma arrogancia con la que aparecieron anteriormente y presumen de haber cogido prisionera a Verónica en Badajoz. A partir de aquí los acontecimientos se precipitan: los requetés traen a Verónica con la intención de hacerla bailar la carioca, cortarla el pelo y fusilarla al amanecer. Micaela profiere insultos contra ellos. Mientras, Verónica parece estar muy tranquila y asumir su trágico final. Los requetés para divertirse dan a las mujeres aceite de ricino, pero Micaela se niega a tomarlo y se quema el rostro con la ceniza. Los requetés sacan de la casa a Verónica y Micaela, se oyen tres descargas. Reyes y Alfonsa quedan llorando y lamentándose en el interior.

2.3. Estructura formal:

2.3.1. Descripción.

La obra se divide en dos partes (primera parte y segunda parte), si bien, la primera parte se divide en dos momentos (Momento primero y Momento segundo). Esta descripción planteada por el autor se corresponde con los tradicionales tres actos, estructura interna habitual de las piezas mendecianas de esta primera etapa. De tal forma que el Momento primero se corresponde con el primer acto; el Momento segundo con el segundo acto; y la segunda parte con el tercer acto.

2.3.2. Personajes.

En la obra aparecen diez personajes a los cuales sus características personales podemos dividir en dos grupos: las prostitutas y los clientes.

Obviamente, el primer grupo lo componen únicamente mujeres. Ellas son en realidad las protagonistas de la comedia. Cargados de humanidad, estos personajes marginales nos hacen descubrir la amargura de su trabajo, sacando a la luz sus

sentimientos —nobles y generosos, en su mayor parte— y tomando partido por una determinada opción ideológica.

Reyes es la propietaria del negocio. Descrita por el autor como ~~una~~ mujer hermosa pero un tanto ajada ya, de aspecto frío y macizo, de suaves y estudiados movimientos, que infunde un extraño respeto y terror a la vez. Clásica matrona autoritaria e hipócrita” (1). Tiene treinta años y se considera vieja. En realidad, su nombre es Raquel, es judía y nació en Fez —lugar del que guarda un espléndido recuerdo y del que se arrepiente constantemente de haberlo abandonado—, aunque posteriormente fue bautizada en la religión católica en Sevilla con el nombre de Reyes. Trata siempre de estar complacer a los hombres y decirles lo que estos quieren escuchar, aunque muestra predilección por un tipo concreto de clientes, ~~los~~ socialistas pal gato. Déjate de cuentos. Tú, a los ganaderos, a la gente con posibles. Pelanas, no...” (5). Intenta tener en todo momento el control de la situación, aunque al final la crueldad de los requetés la supera. Influye ideológicamente y de manera muy persuasiva en el resto de mujeres, lo que da lugar sendos conflictos con Verónica en la Primera parte y con Micaela en la Segunda. Denuncia a Vargas, al cual matan, y a Verónica ~~cuando~~ ya no había remedio” (33), es decir, cuando está enterada del trágico suceso de su amante y ya había huido hacia la frontera.

Aunque es muy lista y sabe salir airosa de las situaciones, la mayor parte de los personajes, incluidos los de su misma ideología, sospechan de ella: ~~Unos~~ dicen de ti una cosa, otros, otra. La gente no te quiere, Reyes.” (33) e incluso le amenazan con volver a por ella cuando se llevan a Verónica y Micaela al triste desenlace: ~~Terminemos~~ con los lobos, que luego vendremos a llevarnos las ovejas” (39).

Verónica aparenta 22 años. Es una joven encerrada en sí misma —no quiere ver la luz del día— que trata de olvidarse del trabajo que ejerce, de la tiranía de Reyes y de la sociedad tradicional y conservadora en la que vive. Las disputas dialécticas e incluso físicas con Reyes son habituales. Calificada a sí misma como socialista, admira a líderes republicanos como Largo Caballero, Azaña y La Pasionaria, de los cuales guarda una fotografía en la habitación y a las que le gustaría unir la de Vargas. Este personaje representa para ella la libertad, el compromiso político y un rayo de luz a la esperanza de poder perder de vista a Reyes y todo lo que ésta representa.

Cuando estalla la guerra y se entera de que han matado a Vargas —la entró la locura. Se lanzó a la calle el primer día y cruzó la raya de la frontera” (33). Su compromiso con el ejército republicano es evidente. Sirve de enlace entre la frontera de Portugal y el frente de Badajoz, donde los requetés la cogen prisionera, para de nuevo traerla —pálida y totalmente destruida” (36) a casa de Reyes, donde la fusilan.

Soledad es una joven de 19 años que únicamente aparece en la primera parte. Al igual que las otras chicas, trabaja en el negocio de Reyes, a la cual respeta y obedece sumisamente. Todos la llaman Sole. Sabe que el Palmero está enamorado de ella — aunque la confianza que parecen tener en el momento segundo es desproporcionada y no se corresponde con la relación entre ambos descrita en el momento primero— pero quiere que él trabaje para poder pensar en un proyecto en común: —una temporaita de siega; reúnes unos durejos, te vistes como es debido y entonces, vaya usted a saber, a lo mejor me daba una locura y me iba a vivir contigo” (16).

Con el estallido de la guerra, entra a trabajar de enfermera en un hospital y abandona el burdel, donde aún llegan las cartas de amor de Palmero desde el frente.

Micaela es una nueva “pupila” de Reyes que entra en escena en la segunda parte (tercer acto). Por el diálogo sabemos que nació en la zona de Guadalajara. Trabaja muy eficientemente cosiendo sábanas para la Falange. Muestra una actitud sumisa y una ideología de apoyo al ejército nacional mediatizada por la propaganda de la ideología franquista en la zona de Salamanca y por el intransigente carácter de Reyes. Pero todo cambia cuando descubre los macabros planes que los requetés tienen pensados para Verónica; entonces, influida por el ejemplo de ésta se rebela contra el poder de estos pseudomilitares y saca a la luz un carácter valiente y decidido que la lleva incluso a quemarse la cara con cenizas para que no la puedan besar. Este acto de insumisión, desencadena su rápida ejecución en el exterior de la casa junto a Verónica.

Alfonsa al igual que Micaela aparece en la segunda parte. También trabaja cosiendo sábanas para la Falange. Su forma de pensar y ver la vida es semejante a la de Sole. Coaccionada por el ambiente en el que se encuentra, está a favor de los Nacionales y ensalza todo lo que puede sus victorias militares en el frente. Obedece a Reyes y a los requetés y se va un rincón a llorar sola cuando se desencadena la tragedia.

El segundo grupo lo forman aquellos personajes masculinos que acuden a la casa regentada por Reyes para “pasárselo bien”. Son un muestrario de las diferentes opciones político-militares que emergieron al comienzo de la Guerra Civil española.

El Palmero, de nombre Paco Ramírez, es un joven ingenuo y bondadoso, de esos que pueblan habitualmente las piezas teatrales de Rodríguez Méndez. Acude junto a Vargas a casa de Reyes en busca de los “servicios” de Sole, de la cual, según declara

en el momento segundo, está enamorado. Por la reprimenda de Sole, podemos deducir que no le gusta mucho trabajar, es joven y prefiere disfrutar de la vida. Pese a que quiere a Sole, no se atreve a decir nada a los ganaderos cuando estos llegan a la casa y la tocan y bailan con ella. Con el advenimiento de la Guerra Civil, el ejército rebelde le reclama al encontrarse en “zona Nacional”. Posiblemente vaya a la contienda obligado y no por defender unos ideales. La carta que envía a Sole desde el frente nos muestra a un joven entrañable, educado, bondadoso y enamorado de joven, que desea saber qué tal están ella y las otras mujeres. En cambio, aunque le han ascendido a cabo, no tiene mucho interés en la guerra y sólo desea que termine pronto y que gane el ejército de Franco.

Vargas es un oscuro personaje que únicamente aparece en una escena. Tiene veinticinco años y es hijo de la dueña de la casa que regenta Reyes, la cual cuando se entera de esto, se deshace en halagos con el joven, preocupada por si en realidad hubiera venido a echarlas de allí. Pero él no ha venido a nada de eso, “~~he~~ venio y ustedes me perdonen, porque aquí me habló que había tres mujeres” (7). Descrito por su amigo Palmero como un idealista y un soñador que habla constantemente de “~~la~~ revolución y de los pobres y to eso” (6-7). Se dedica al contrabando y participó en la rebelión de los mineros asturianos —octubre de 1934—. Verónica se enamora prendidamente de él nada más conocerle, pero él se mantiene frío y distante como si sólo quisiera de ella disfrutar sexualmente, que en realidad es el motivo por el que ha ido a la casa. Aunque promete a chica que “~~te~~ llevaré conmigo. Seremos libres. Lucharemos. Acuérdate de lo que te digo. Te doy mi palabra de hombre. Palabra de castellano...” (13), al día siguiente abandona la casa y no regresa. Por referencias del diálogo, sabemos que Reyes lo denuncia y los Nacionales lo matan en la sierra.

Los ganaderos-requetés son tres y llegan a la casa en el momento segundo, “visten de pana y llevan gruesos cinturones y botas enterizas” (18). No sabemos sus nombres, no importa, los tres responden a una tipología de comportamiento semejante y comparten la misma ideología católica y conservadora. Son muy arrogantes, hablan de su trabajo, desprecian a los peones y quieren divertirse con las chicas.

Dos de estos tres ganaderos aparecen de nuevo en la parte final de la obra. Han tomado partido en la guerra como requetés y vienen con prisioneros desde Badajoz. Su carácter despótico e inhumano sale a luz en la última escena. Ellos tienen el poder y por eso son capaces de humillar y maltratar a las mujeres y de ajusticiar a los insurrectos antes de entregarlos en la comandancia. Así, Micaela en un tono desgarrador exclama: “Matarme con ella... porque con vosotros no quiero vivir. No quiero vivir con criminales...” (37).

2.3.3. Lenguaje.

a. *En las acotaciones escénicas*

En las acotaciones vuelve a mostrar el autor un lenguaje sencillo y preciso. Se trata de orientaciones prácticas sobre la distribución escénica y el movimiento de los personajes.

b. *De los personajes*

El estudio del registro lingüístico de los personajes señala que todos ellos utilizan un nivel coloquial de la lengua salpicado con numerosos vulgarismos. Debemos decir que no hay entre los personajes diferencias reseñables en cuanto al uso del lenguaje: todos tienen un bajo nivel cultural e incurrir en vulgarismos generalizados en la

mayor parte del territorio español, incluida Reyes, la cual no muestra rasgos del habla judeo-española de Marruecos.

Los vulgarismos más utilizados por los personajes son:

- Utilización del artículo determinado delante de nombres propios, tanto por los personajes como por el propio autor en las acotaciones. Si bien es un rasgo que no se repite durante toda la obra sino en determinados momentos aleatorios y sin causa justificada:

ALFONSA.— Ya están allí la Micaela y el otro... (32)

El Ganadero 3º coge a la Sole, y el Ganadero 2º a la Verónica (22)

- Uso de *Pa* en lugar de *para*; *na* en lugar de *nada*; *to* en lugar de *todo* y *ca* en lugar de *cada*. Pérdida de la sílaba átona

VARGAS.— No he venío pa na de eso (7)

SOLEDAD.— Una no tiene corazón pa eso (2)

VERÓNICA.— To el día igual (2)

PALMERO.— Ca cual vive como puede... (15)

- Pérdida de la *-d* intervocálica en los participios terminados en *-ado*. Es una alteración lingüística muy utilizada por todos los personajes que no puede considerarse como vulgarismo: *-dao* (3); *-apiolao* (9); *-quedao* (10); *helao* (31): etc., y que incluso también aparece en los participios terminados en *-ido*:

VARGAS.— ¿Es que se cree que he venío pa molestarlas? (7)

SOLE.— Ahora s'ha metío a retratista (9)

- Pérdida de la *-d* intervocálica:

SOLE.— Está colaíta (9)

SOLE.— Una temporaita de siega (16)

REYES.— Tenéis ganas de broma toavía... (38)

REQUETÉ I.— Toas en pie (38)

— Prótesis de sonidos:

GANADERO 1º.— y con amenazas entoavía... (19)

GANADERO 1º.— Ea, asentarse aquí (19)

— Alteración por analogía en las formas verbales:

PALMERO.— Nos habemos quedao sin vino (10)

— Utilización del pronombre *-se*'' en lugar del correspondiente *-es*'' para la segunda persona del plural:

REYES.— Divertirse, divertirse (11)

REYES.— Callarse un momento... Callarse... (21)

— Pérdida de la *-d*'' final:

PALMERO.— Mira tú la casualidá (6)

SOLEDAD.— ¿Y es verdá que has nacido aquí, muchacho? (6)

— Pérdida de sonidos en el interior de la palabra:

VERÓNICA.— El Facista quería entrar por encima de todo (10)

GANADERO 1º.— Anonde caerse muerto (19)

REYES.— Pus ábrela... (24)

— Pérdida de sonidos y fusión de vocales homólogas. Rechazo de hiato:

VARGAS.— No tié remedio (6)

SOLE.— Ahora s'ha metío a retratista (9)

PALMERO.— También pue ser que un día le traigan los civiles (17)

— Pérdida de sonidos vocálicos finales:

VARGAS.— Cuando se tien ya veinticinco años (7)

— Alteración de sonido por disimilación:

PALMERO.— Lo dice por el ministro (9)

— Neutralización l/r (vulgarismo típico andaluz)

PALMERO.— Por mi curpa, curpita, yo tengo... (10)

Por otro lado, las expresiones coloquiales son también muy abundantes en el texto:

VERÓNICA.— Huy que asco (2)

VERÓNICA.— Ay, que pesada eres, mujer (4)

REYES.— Los socialistas pal gato (5)

VARGAS.— Bueno, cambia el disco... (7)

SOLE.— A ver si te enteras, gorrión... (8)

VERÓNICA.— Estás fetén (9)

SOLE.— Andá... (9)

SOLE.— So desgraciao (10)

REYES. — Y te cruzo la cara, desgraciada, imbécil (14)

SOLE.— Nanay de la China (16)

PALMERO.— No te fastidias, hombre... (17)

GANADERO 1º.— Con la planta que tie la gachí... (20)

REYES.— Menuda paliza se está llevando esos rojillos (28)

REQUETÉ I.— Que idea tan buena, chaval... (38)

2.3.4. *Espacio.*

a. *Espacio real*

Nuevamente un espacio cerrado y opresor vuelve a ser el lugar donde el autor sitúa íntegramente la acción dramática de la pieza. Si en otras piezas fueron, conventos, vagones, pensiones, almacenes o casas señoriales, ahora se trata del salón de una modesta casa de pueblo donde varias mujeres ejercen legalmente —al menos eso creemos— la prostitución.

Saloncillo de estar en una casa pueblerina con pretensiones señoriales. Muebles antiguos: consolas, brasero de copa, mesa camilla con bordadas faldas, butacas cubiertas por fundas, lámparas de flecos modernistas, fanales con santos y flores artificiales, caracolas y —recuerdos” diversos, vitrina con abanicos y mantillas. Ambiente recargado y un tanto extraño sobre el que pesa el influjo femenino del siglo XIX. Lejano toque andaluz en los detalles.⁷¹⁷

b. *Espacio hipotético*

Al comienzo de la obra, Rodríguez Méndez nos indica el espacio en el que sucede la acción dramática: en un pueblo de la provincia de Salamanca el día que se produce el levantamiento militar (18 de julio de 1936) y en el mismo lugar cuatro meses después (noviembre de 1936). Con esta aclaración su estrategia está clara: no quiere evadirse ni evocar tiempos análogos que obliguen al lector a establecer semejanzas, ha escrito una comedia trágica sobre la Guerra Civil española y es consciente de las consecuencias que ello tendría.

⁷¹⁷ José María Rodríguez Méndez, *En las esquinas, banderas*, *Op. cit.*, p. 1.

El alzamiento militar el 17 de julio de 1936 coge por sorpresa al gobierno republicano y a los oficiales leales. A las cinco de la tarde del viernes se produce en Marruecos el pronunciamiento liderado por el General Francisco Franco, para ser seguido en las siguientes veinticuatro horas por las guarniciones más importantes de la península. La tarde del sábado día 18 la radio informa de lo ocurrido y el joven Rodríguez Méndez escucha en directo la información. También a través de E.A.J. 1 Unión Radio Madrid⁷¹⁸, lo escuchan en el prostíbulo salmantino donde el autor sitúa la acción dramática de la pieza. Ese mismo día, se produce con éxito el alzamiento militar en la guarnición de Salamanca, caracterizado ya desde su inicio por una brutal represión:

En Salamanca, en la mañana del domingo, los militares instalaron ametralladoras en el centro de la Plaza Mayor y proclamaron el estado de guerra en presencia de los centenares de salmantinos que estaban paseando bajo las arcadas. Alguien gritó —“¡Viva la República!”—, ante lo cual se ordenó a los soldados que hicieran fuego; resultaron una media docena de personas muertas y un número no precisado de heridos. La plaza fue desalojada inmediatamente y la ciudad cayó rápidamente bajo el control militar.⁷¹⁹

⁷¹⁸ Emisora pionera en España. Las siglas E.A.J. 1 hacen referencia a los códigos radioaficionados. E por España; AJ designa a la telefonía sin hilos, y 1 por ser la primera.

En aquellos momentos, cuando el índice de analfabetismo era muy elevado en el medio rural español, la radio supuso un importante cambio sociocultural llegando, aunque con dificultad, a todos los rincones del país y cumpliendo la doble función de informar y de entretener: este hecho está muy bien reflejado en la obra donde después de dar la información del alzamiento militar ponen la música de —“El continental”—, un baile de la época puesto de moda por Fred Astire y Ginger Rogers. En realidad, lo que buscaban los personajes era una emisora musical para bailar y pasárselo bien.

⁷¹⁹ Gabriel Jackson, *La República española y la Guerra Civil 1931-1939*, Editorial Crítica, Barcelona, 1976, p. 216.

El 7 noviembre de 1936, como escuchan los protagonistas en el *parte de guerra*⁷²⁰, el ejército nacional está a las puertas de Madrid y en la zona nacional se hacen preparativos para festejar la inminente entrada en Madrid —Reyes y sus «pupilas» también tratan, sin éxito, de festejarlo—. Son días de grandes combates en la capital y el 14 de noviembre la batalla por Madrid queda estabilizada en torno a la Ciudad Universitaria gracias al refuerzo de las Brigadas Internacionales.

Precisamente, ese mismo día 7 de noviembre se produce la matanza en Paracuellos del Jarama (municipio situado al nordeste de la capital) de más de 1.000 presos nacionales que permanecían retenidos en la cárcel Modelo Y unos días más tarde, el 20 de noviembre, es fusilado en la prisión de Alicante José Antonio Primo de Rivera, fundador de Falange Española.⁷²¹

⁷²⁰ Con el estallido de la Guerra Civil, la radio tiene un función muy importante para cada uno de los bandos, especialmente para el sublevado:

Al principio, los alzados, por medio de la radio, trataban de engrandecer sus victorias, entonces aún exiguas. Por su parte, la República trató de minimizar lo que calificaba de intento criminal.

Es indudable que la radio fue el arma de información y propaganda más importante con que contaron los que se levantaron contra el Gobierno. A pesar de que iniciaron la contienda con menos medios radiofónicos, pronto dieron un giro a la situación.

Hasta el nacimiento de Radio Nacional [creada precisamente en Salamanca en enero de 1937], los sublevados coordinaban las emisoras a través de Radio Castilla de Burgos y, para superar esa escasez de medios, la España franquista se sirvió en principio de emisoras que, en su mayoría eran de onda corta. (Javier Cervera Gil, «La radio: un arma más de la Guerra Civil en Madrid», *Historia y Comunicación Social*, 1998, 3, p. 272)

Del mismo modo, a través de las ondas se arengaba a los combatientes y a la población civil con comentarios y discursos de personas ilustres como ocurre en este caso con José María Pemán. (Cf. José María Rodríguez Méndez, *En las esquinas, banderas*, *Op. cit.*, p. 28)

⁷²¹ Estos hechos, entre otros, justifican, en cierto modo la violencia desmedida con que Rodríguez Méndez nos describe a los requetés en la obra. En realidad, aquellas mujeres, sufren en sus carnes las consecuencias de una guerra cruel donde las muertes en uno y otro bando, e incluso en la población civil, son trágicamente habituales.

Gabriel Jackson, (*La República española y la Guerra Civil 1931-1939*, *Op. cit.*, p. 462) considera de acuerdo con sus investigaciones que en los seis primeros meses de guerra hay en la provincia de Salamanca 4.000 ejecuciones políticas.

En cuanto a la participación de requetés, no tenemos constancia de que participaran organizados en la ayuda del avance del ejército de África desde Sevilla hasta Toledo —en la obra los requetés vienen del frente de Badajoz donde cogieron prisionera a Verónica—. Pero sí sabemos que hubo una reorganización del *Tercio El Alcázar* que se organizó siguiendo la procedencia de los requetés en tres compañías y una de ellas estaba compuesta por 142 requetés procedentes de la región de Salamanca. Entre éstos, podríamos encontrar a los dos personajes de ficción creados por Rodríguez Méndez.

En cualquier caso, el autor recrea la situación de las trabajadoras y de los clientes de una casa de citas situada en un pequeño municipio salmantino de retaguardia donde inmediatamente triunfó el alzamiento y que según se desprende del diálogo estaba lejos del frente (quizá el más cercano fuera el de Badajoz donde acuden Verónica y los ganaderos-requetés):

En estos lugares [los pueblos salmantinos situados en la retaguardia] el rápido control por parte de los golpistas, la inmediata depuración de desafectos y el restablecimiento de la vida cotidiana generó una aparente sensación de orden y normalidad.⁷²²

c. *Espacio imaginario*

El autor plantea un espacio narrativo bastante sencillo y fácilmente identificable para un hipotético espectador: el salón de una casa de pueblo castellano con numerosos detalles anacrónicos que intentan dar un ambiente señorial a la casa y, en cierto modo, disimular la actividad que allí se realiza. Debido a que la acción dramática

⁷²² Juan Miguel Esteban, *Sanchotello en la Historia*, Madrid, Edición Personal, 2006, pp. 127-128.

transcurre siempre en el mismo espacio escénico, el director —si lo hubiera— debería afrontar sin grandes complicaciones estas escasas indicaciones escénicas para lograr el espacio real deseado por el dramaturgo.

2.3.5. Tiempo.

a. Tiempo real

La duración aproximada del espectáculo sería de una hora y treinta minutos, teniendo en cuenta un necesario intermedio entre la Primera y la Segunda parte.

b. Tiempo hipotético

El recuerdo de la Guerra Civil y el inicio de un sistema político totalitario es el referente fundamental del pasado para aquellos que en 1964 tenían más de treinta años. Debido a su trascendencia, todo lo ocurrido esos días de julio de 1936 es recordado al detalle por aquellos españoles: unos fueron a luchar y otros a refugiarse con sus familias —caso de Rodríguez Méndez—.

Como muy bien demuestran los personajes de esta comedia trágica, el presente y el futuro durante los primeros días de la guerra son una incógnita, nadie sabe qué va a ocurrir. En cambio, transcurridos unos meses, todos piensan en el futuro, un deseado futuro que algunos creen inmediato, que traerá el ansiado final de la guerra y un tiempo de paz.

En una situación análoga se encontraban la mayor parte de los españoles en 1964, cuando el presente y futuro del régimen franquista eran muy confusos y en el corazón de la mayor parte de los españoles latía un deseo de libertad y de finalización de la dictadura.

c. Tiempo imaginario

El tiempo narrativo de la obra es lineal en cuanto a los acontecimientos expuestos, desarrollados éstos en tres momentos.

La acción se inicia al atardecer —los tres momentos se desarrollan al atardecer— el 17 de julio de 1936. Es la hora de merendar. En un momento determinado las campanas indican las siete y con la llegada de los clientes se hace de noche y tienen que encender el —fexo que había sobre la mesa camilla” (10).

El momento segundo transcurre también al atardecer del día siguiente, 18 de julio, extendiéndose también hasta primeras horas de la noche.

En el tercer momento —segunda parte— se ha producido un importante salto temporal. Han pasado casi cuatro meses y la acción se inicia el día 7 de noviembre a última hora del atardecer, a las cinco de la tarde, prolongándose, al igual que sucede en los anteriores momentos, hasta bien entrada la noche —momento propicio para los fusilamientos—.

Por lo tanto, el autor sitúa la acción dramática en tres determinados momentos —días 17 y 18 de julio y 7 de noviembre de 1936—, desarrollándose la acción en todos ellos desde el atardecer hasta la noche.

2.3.6. Movimiento y progresión dramáticos.

a. En los personajes

Comenzamos este apartado con el análisis del movimiento y progresión dramáticos en los personajes que integran el grupo de las prostitutas:

Reyes se muestra durante toda la obra autoritaria con sus “pupilas” e hipócrita con los clientes. Únicamente cuando habla de Fez, su lugar de nacimiento, demuestra ternura y sensibilidad. Al final siente miedo y temor ante lo que le pueda suceder a

Verónica y pide a los requetés que se la lleven y “que la juzgue quien tenga que juzgarla” (37) porque ella es enemiga de la crueldad. Sus peticiones y lamentos son en vano y se refugia en Alfonsa para compartir su dolor. Es un rasgo de humanidad en un personaje que se había caracterizado por su materialismo y frialdad.

Verónica es tal vez el personaje que sufre una evolución más compleja: en el inicio de la obra se muestra triste y sombría, pero la llegada de Vargas la cambia radicalmente, él es sin duda su salvación. En el segundo momento de la primera parte, se muestra muy optimista y esperanzada ante la llegada de su amante, pero éste no llega y Reyes le obliga a quitarse un distintivo político —un lazo rojo—. Sin lazo y sin amor, su idealizado mundo se desvanece de nuevo. La llegada de los ganaderos, le hace sentirse más impotente ante las injusticias. En la segunda parte tenemos muchas referencias de ella por parte principalmente de Reyes que antes de la llegada de los requetés la califica como una mujer valiente y se deshace en elogios hacia ella, mientras que después habla de ella como si de un ser despreciable y traidor se tratara. En cualquier caso, en su reaparición al final de la obra se muestra muy firme en su postura ideológica y desafiante ante los requetés. Acepta la muerte como una liberación personal y manteniendo una heroica firmeza será fusilada en el exterior de la casa.

Soledad y Alfonsa son dos personajes semejantes, en realidad se podría decir que Alfonsa, en la segunda parte, continúa la evolución dramática dejada por Sole. Son dos mujeres jóvenes, ingenuas y bondadosas que aceptan su situación a las órdenes de Reyes en el interior de la casa, y que se dejan influenciar por la ideología franquista que domina la zona salmantina donde viven.

Cuando Micaela aparece en escena (segunda parte) se muestra a favor del bando nacional e incluso profiere insultos contra los republicanos: “Y los muy canallas siguen en sus trece...!” (25). Pero cuando descubre la crueldad de los requetés cambia completamente y saca a la luz un fuerte carácter humano y solidario que la lleva a rebelarse contra la atrocidad que quieren perpetrar. Un acto de heroísmo que pagará con su vida.

En cuanto a los clientes señalamos lo siguiente:

El Palmero aparece como un joven ingenuo con ganas de disfrutar de la vida y no tener excesivas responsabilidades. Con la llegada de la guerra tiene que ir a luchar al frente en el ejército Nacional. En tan sólo cuatro meses, parece haber adquirido la madurez necesaria para decirle a Sole que la quiere y que va cambiar. La guerra no le importa y solo desea que acabe pronto.

Vargas es en palabras de Palmero “un idealista y un soñador”, pero en la única escena en la que aparece se muestra como un personaje despreocupado que únicamente desea pasárselo bien con Sole.

Los ganaderos-requetés aparecen en el momento segundo caracterizados como arrogantes ganaderos con ganas de disfrutar de las mujeres. En el tercer momento, transcurridos cuatro meses desde el inicio de la Guerra Civil, descubrimos que dos de ellos han tomado partido en la contienda como requetés y se caracterizan por su violencia y crueldad.

b. En la acción dramática

La progresión en la acción dramática de esta pieza está estructurada en torno al estallido de la Guerra Civil (final del momento segundo). El momento primero y la mayor parte del momento segundo nos han servido para conocer a los personajes, su

función en la obra y su posición ideológica con respecto al inminente conflicto civil. La segunda parte, o momento tercero, es la parte más compleja de la pieza. La acción avanza siempre con el referente de fondo de la guerra y los personajes, algunos incluso nuevos, toman partido por uno de los dos bandos. Un trágico final no esperado muestra el triunfo de la fuerza física y la crueldad de los primeros vencedores pertenecientes al partido monárquico-tradicionalista.

Por su parte, en la nota que precede a la obra, el autor aclara que la acción dramática se desarrolla en dos momentos:

La primera parte, transcurre el 18 de julio de 1936.

La segunda parte, transcurre el 7 de noviembre de 1936.⁷²³

Si bien, en realidad, como ya hemos indicado, la acción transcurre en tres momentos:

La primera parte los días 17 y 18 de julio (Momentos primero y segundo respectivamente) y la segunda parte el día 7 de noviembre.

c. En la anécdota narrativa

Como ocurre en otras obras de este primer periodo, el dramaturgo elabora una estrategia escénica donde la acción no se basa en los importantes hechos históricos que suceden en el exterior del espacio escénico real, en este caso el salón de una casa, sino en la repercusión que los acontecimientos tienen en los personajes y cómo estos acontecimientos les posicionan ideológicamente.

El interior de la casa es un microcosmos análogo de lo que sucede en el exterior. La tensión y la violencia existentes entre las prostitutas y los clientes, y entre las mismas

⁷²³ José María Rodríguez Méndez, *En las esquinas, banderas*, página inicial.

meretrices, nos revela el ambiente que debía imperar en España durante los días previos al estallido de la contienda bélica y en los primeros meses de ésta.

El desarrollo de la anécdota narrativa se va clarificando por los diálogos entre las prostitutas y los clientes y por la información radiofónica, que tiene un papel muy importante en la obra al informar a los personajes del inicio y desarrollo de la guerra. Junto al conflicto principal, en la obra aparecen otros conflictos secundarios que estructuran dramáticamente la anécdota narrativa: el conflicto entre Reyes y Verónica (Primera Parte) metafóricamente reflejado en la oposición entre el día y la noche; la tensa confrontación ideológica entre Micaela y los requetés (Segunda Parte) se resuelve por el camino de la violencia; las relaciones sexuales-amorosas entre Palmero y Sole y Vargas y Verónica. La primera pareja podrá plantearse un proyecto común una vez finalizada la guerra, en cambio Vargas y Verónica mueren los dos en la contienda; por último, es muy significativo el conflicto interior de Reyes al cuestionarse constantemente las diferencias entre el lugar donde nació y el lugar donde vive.

3. GÉNESIS DE LA OBRA TEATRAL

3.1. Motivos.

Sin duda alguna, el recuerdo de la Guerra Civil española está latente en las primeras obras de nuestro autor. Como se desprende del análisis de las piezas teatrales hasta aquí estudiadas, un gran número de personajes mendecianos construye su presente

teniendo como referente del pasado la Guerra Civil. Tanto para los personajes como para el autor, es como una sombra de la que no se pueden desprender.

Cuando escribe *En las esquinas, banderas* han pasado ya once años desde que escribió su primer drama e importantes cambios socio-culturales se han producido en el país, y por fin Rodríguez Méndez se decide a hablar sin tapujos sobre el conflicto que cambió el rumbo del siglo XX para los españoles. Es una reacción instintiva, más que intelectual, de un autor atormentado por una experiencia del pasado y asfixiado por un entorno que ha decidido marginarle como dramaturgo y como persona. Así las cosas, la Guerra Civil, ya de por sí trágica, ha sido el desencadenante del aplastante presente en el que vive el autor.

Por otro lado, la Guerra Civil es el resultado de las posturas irreconciliables de las dos Españas de las que tanto hemos hablado a propósito de anteriores obras mendecianas. En este punto bélico converge la trágica herencia de la Restauración y en la conciencia del dramaturgo está presente este hecho. Cuarenta años antes del estallido de la Guerra Civil, en pleno periodo restauracionista, Blasco Ibáñez ya adelantaba lo que podía ocurrir:

Existen dos Españas: una que permanece aún en el siglo XVI y la otra que vive por adelantado en el siglo XX [...] No somos una nación. Somos la aglomeración forzada de gentes que vivimos en distintas épocas y que nos odiamos con sobrado motivo, estorbándonos mutuamente [...] ¿Qué destinos puede cumplir una nación que en su interior se halla desgarrada tan profundamente? ¿Cómo ha de atender a sus intereses comunes y levantarse de la postración histórica un pueblo que sólo se compone de dos campamentos

enemigos y de una gran masa de indiferentes que esperan sin moverse el momento del choque para irse al fin con el que venza?⁷²⁴

El inicio de contienda civil es recordado perfectamente por el autor, que sonrío tristemente cuando piensa que el gobierno republicano informó radiofónicamente sobre el pronunciamiento militar sin darle excesiva importancia y a continuación puso una pieza musical⁷²⁵:

- *En las esquinas, banderas ¿cómo surge?*

- Es sobre el inicio de la guerra en el bando nacional. Basada en la copla *esta noche mando yo, mañana mande quien quiera, esta noche voy a poner en las esquinas, banderas*. Están bien contruidos los personajes. Yo me acuerdo del día que empezó la Guerra Civil, estaba oyendo la radio y a las cuatro o así dicen: «comunican desde Marruecos que ha habido un levantamiento del ejército contra el gobierno español, pero el gobierno domina la situación. Pondremos a continuación música de baile».

- Eso lo escuchaste tú en directo estando en Cercedilla

⁷²⁴ Vicente Blasco Ibáñez, «Las dos Españas», *El Pueblo*, 20-08-1897. Reproducido en Paul Smith (Comp.), *Contra la Restauración. Periodismo Político 1895-1904*, Madrid, Nuestra Cultura, 1978, pp. 155-160.

⁷²⁵ En la obra, el autor juega metafóricamente con la música al identificar ésta con las actuaciones propias de una guerra: disparos, persecuciones, bombardeos, etc. Por ello, los ganaderos-requetés muestran doble alegría al recibir la noticia:

VOZ POR LA RADIO.— —Aquí E.A.J.1. Unión Radio Madrid. Noticias extraordinarias. Atención. Atención. El gobierno comunica que según las últimas noticias recibidas, se ha producido un levantamiento militar en las guarniciones de Ceuta, Melilla y otras plazas del Protectorado marroquí. Sin embargo, el gobierno republicano es totalmente dueño de la situación. Esperamos informarles más detalladamente en próximas emisiones... Escuchen a continuación música de baile...

GANADERO 1º.— Por fin... ya tenemos música...

GANADERO 2º.— Venga, alegrarse... (José María Rodríguez Méndez, *En las esquinas, banderas*, pp. 21-22)

- Sí, y al día siguiente se produce el asalto al cuartel de la montaña aquí. Y ya fue el caos, los odios y esas cosas. Claro yo quería hablar del bando que gana, el que pierde bastante tenía ya.⁷²⁶

Por lo tanto, el recuerdo de aquel trágico verano de 1936 quedará ya grabado para siempre en la retina del dramaturgo madrileño:

Para mí los veranos son cruciales ¿tal vez porque conservo el recuerdo de aquel verano de 1936 que cambió mi vida, nuestra vida? Para mí los veranos son periodos de reconsideración y de nostalgia, como para otros lo es el fin de año.⁷²⁷

3.2. Estrategias.

Simbólicamente, el autor titula la pieza *En las esquinas, banderas*, un verso extraído de un alboreá gitana muy de moda entre los cantaores flamencos en los años treinta:

Esta noche mando yo
mañana mande quien quiera,
esta noche voy a poner
por las esquinas, banderas.
Anda salero
cómo ha llovido
la calabaza
ya ha florecido.⁷²⁸

⁷²⁶ Entrevista concedida por José María Rodríguez Méndez al presente investigador el 02-05-07.

⁷²⁷ José María Rodríguez Méndez, “Conmigo mismo”, *Op. cit.*, p. 14.

⁷²⁸ Federico García Lorca utilizó estos versos en su versión de *El burlador de Sevilla* para La Barraca.

El hecho de escoger la atmósfera de la Guerra Civil y además mostrar elementos adversos al régimen como el republicanismo de algunos personajes o la brutalidad de los requetés con los primeros vencidos, constituían sin duda, razones evidentes para saber que la obra no sería publicada, ni estrenada. Rodríguez Méndez era consciente de ello, y sin embargo produjo esta obra. Esta opinión, junto a otras consideraciones, es compartida por el hispanista Michael Thompson:

The topic of the civil war was virtually taboo throughout the dictatorship unless approached from an unequivocally pro-Nationalist angle, and it is inconceivable that Verónica's fervent republicanism, its effect on Micaela and the brutality of the *requetés* would have been tolerated. Most censors would also have found the topic of prostitution itself and the elements of violence unacceptable.⁷²⁹

Con esta reacción artística, el autor estaba iniciando un cambio estratégico conducente a su segunda etapa: ya no le importaba tanto estrenar, ni mantener una comunicación efectiva con el público como ocurría en obras anteriores. Llegado a este punto, emerge el YO individual del autor en forma de reacción ante el sistema franquista con el que ha tratado de dialogar, pero le ha sido imposible. A partir de aquí, el autor se olvidará de estrenos, publicaciones, censura..., y sólo pensará en escribir con total libertad.

Además en el trágico "Romance de la Guardia Civil española" incluido en *Romancero Gitano* aparecen los siguientes versos: "¡Oh ciudad de los gitanos! / En las esquinas banderas. / La luna y la calabaza." (Federico García Lorca, *Romancero gitano*, Madrid, Alianza, 1995, p. 87).

⁷²⁹ Michael Thompson, *Performing Spanishness. History, Cultural Identity and Censorship in the Theatre of José María Rodríguez Méndez*, *Op. cit.*, p. 87.

Tres años después de escribir *En las esquinas, banderas*, en el otoño-invierno de 1967, se estrenan en Madrid dos obras que se centran en las consecuencias de la Guerra Civil española: *El tragaluz*⁷³⁰ de Buero Vallejo y *Noviembre y un poco de yerba*⁷³¹ de Antonio Gala. La primera obtiene un gran éxito de crítica y público, mientras la segunda es denostada por una parte importante de la crítica —si bien contó con el apoyo entusiasta de Pedro Laín Entralgo (*Gaceta Ilustrada*), José Monleón (*Primer Acto*) y José María Rodríguez Méndez (*El Noticiero Universal*)— y sentenciada por el público burgués. Las razones de este hecho son muy bien explicadas por José María Rodríguez Méndez en un artículo aparecido en *El Noticiero Universal* que sin duda alguna es una auto-confesión de la estrategia utilizada por él mismo para la creación de *En las esquinas, banderas*, más cercana, sin duda alguna, al drama de Antonio Gala, aunque sin llegar al lenguaje vanguardista de éste. Reproduzco, por su importancia, varios fragmentos de dicho artículo:

La Guerra Civil española, en estas dos obras [*El tragaluz* y *Noviembre y un poco de yerba*], aparece como algo histórico, distanciado, susceptible de puro raciocinio mental, sin adhesión emotiva de ninguna especie. Limpio de compromiso [...] Las acciones en ambas obras transcurren subterráneamente [...] Coincidencia en cierto modo muy reveladora: los recuerdos de la Guerra Civil aparecen envueltos en un clima de confusión, entenebrecido y misterioso.

Ambas obras también insisten en un punto fundamental: la enajenación. La guerra nuestra, como todas las guerras, ha sido un motivo de alienación, de desarraigo y de confusión [...]

⁷³⁰ Estrenada el 7 de octubre de 1967 en el Teatro Bellas Artes bajo la dirección de José Osuna.

⁷³¹ Estrenada el 14 de diciembre de 1967 en el Teatro Arlequín por la Compañía Teatral de Amelia de la Torre y dirigida por Enrique Diosdado.

Lo extraordinario es que los tratamientos hayan dado lugar a caminos tan diversos. Buero opera sobre el sentido de «comprensión piadosa» de los resultados de la guerra. [...] Todo, hasta lo más horrendo e incomprensible, se justifica en Buero atendiendo a la eterna flaqueza del corazón humano. [...] En el drama de Gala, [...] tragedia poética —el estilo de tragedia poética que se puede y se debe hacer en estos tiempos— nada se justifica, ni se comprende, porque hay errores que no admiten justificación alguna. [...] En Gala la acusación adquiere un tono mucho más elevado y franco, muy propio de estas nuevas generaciones que se han encontrado con el problemas sin estar ligados, de una manera directa, a ellos. [...]

Lo que en Buero va a ser comprensible y explicable, en Gala es solamente —y nada menos— que terror punzante de la vieja tragedia. [...] Por eso, mientras la obra de Buero ha alcanzado un gran éxito, la de Gala ha resultado desairada por el público burgués, susceptible de entrar en un problema por duro que sea, cuando se le ayuda con muletas de comprensión; pero negado totalmente a recoger la más leve acusación desnuda.

El drama de Gala, *Noviembre y un poco de yerba*, es la más hermosa tragedia que sobre nuestra Guerra Civil se haya podido escribir. Por su gravedad acusatoria, su lenguaje doloroso —por florido y elocuente—, por la llaga abierta que muestra en las nuevas generaciones de españoles.⁷³²

Para la configuración de *En las esquinas, banderas*, el autor recoge varios elementos esenciales del paradigma estético naturalista que es interesante destacar:

— La escena representa exactamente el entorno de los personajes.

En la esta pieza aparece un espacio escénico claramente situado con acotaciones muy evidentes al respecto que trata de evocar el salón de una casa señorial castellana, pero que en realidad es una mancebía donde se reúnen prostitutas y clientes.

⁷³² José María Rodríguez Méndez, «Nuevos temas para el teatro. La revisión de la guerra», *El Noticiero Universal*, 30-11-1967. Reproducido en *Primer Acto*, 94, 1968, pp. 16-18.

— El espacio escénico determina el comportamiento de los personajes.

La llegada de los clientes a la casa regentada por Reyes, siempre al atardecer y cuando la luz natural se va difuminando, nos indica el carácter semi-clandestino de las citas. El espacio propicia una fluida comunicación verbal entre los protagonistas, que adoptan una determinada postura ideológica en torno a Guerra Civil. En esta atmósfera, los clientes buscarán únicamente diversión sin tener en cuenta los sentimientos de las mujeres—a excepción de Palmero—. Para los clientes es un espacio de libertad donde tratan de divertirse y olvidar los importantes problemas sociales que están teniendo lugar en el exterior. Por ello, ni Vargas ni los ganaderos-requetés (muy implicados todos en la contienda civil aunque en bandos opuestos) hacen apología política cuando están con las mujeres; en cambio, las meretrices sienten angustia y opresión por no poder salir de la casa y encontrarse sometidas a la tiranía de Reyes. Por esta razón tratan de evadirse poniendo la radio. Curiosamente, aquellas mujeres que en el interior de la casa se rebelan ante Reyes y ante los propios clientes, mueren a manos de estos últimos.

— El carácter didáctico de la obra.

Aspecto que subyace en toda obra historicista del autor. El grave problema humano que supuso el estallido de la guerra, unido a las secuelas que ésta dejó en los españoles ha sido el motivo contra el que el autor ha reaccionado y le ha llevado a construir una estrategia escénica que permita al público extraer sus propias conclusiones sobre si ha valido la pena pasar por una Guerra Civil para imponer un sistema político dictatorial. En este punto se puede apreciar la estrecha relación con el teatro épico de Bertolt Brecht y también con el —teatro social—.

El autor trata de situar al espectador en una época histórica determinada —el inicio de la Guerra Civil— con informaciones anecdóticas sobre este periodo y sobre todo con estrategias emocionales que desprenden un verdadero olor a humanidad. Sus personajes y las circunstancias en que evolucionan proponen ante todo una textualidad vital, en la que acciones y emociones se constituyen en una estrategia escénica perfectamente eficaz a la hora de transmitir los objetivos del autor.

— Vemos a los personajes evolucionar a lo largo de la obra tanto por sus actitudes, como por sus emociones.

El autor construye una pieza teatral que se desarrolla íntegramente en un degradado espacio escénico donde los personajes evolucionan y se comprenden por la expresión de sus emociones y donde apenas existe acción.

— Zola que afirma que una obra dramática es un “fragmento de la naturaleza vista a través de un temperamento”.

En efecto, en este texto José María Rodríguez Méndez proyecta una estrategia escénica donde combina la anécdota (con claras reminiscencias a un hecho que marcó la infancia del autor y que es recordado constantemente en su producción artística) con los variados y eficaces temperamentos de sus personajes con el propósito de ofrecernos una visión crítica del acontecimiento más importante de la historia reciente de España y su repercusión en la situación actual del país.

— La óptica crítica del entorno que surge del drama naturalista acoge la idea del conflicto existente entre el dramaturgo y el espacio social que le sirve de marco, entre el ideal de sus personajes y el universo degradado en el que evolucionan.

Como hemos comentado anteriormente, Rodríguez Méndez escribe esta pieza teatral producto de una reacción crítica e instintiva ante un entorno que trata de silenciarle.

Él sabe que hablar de la Guerra Civil aún sigue siendo tabú treinta años después, y más si en escena se muestra la extrema violencia de los vencedores, por ello es consciente que la obra ocupará un lugar en el cajón de los textos olvidados. Del mismo modo, en el degradado ambiente de una casa de prostitución los personajes van a vivir el estallido de la guerra. Ante este hecho, y después de cuatro meses de contienda, los personajes cargados de humanidad van a desear que termine lo antes posible, mientras los más fanáticos van a abusar de su situación ventajosa a para cometer actos atroces e impunes incluso con la población civil.

En una situación parecida se encuentran los españoles que tras casi tres décadas sometidos a la dictadura franquista, desean fervientemente el final de ésta. Un final que tardará aún en llegar y donde la represión continúa siendo muy dura y algunos presos todavía veintisiete años después del inicio del inicio de la Guerra Civil siguen siendo ejecutados por actos cometidos en aquellos momentos (caso Julián Grimau en 1963).

El hecho de escoger como protagonistas del drama a un grupo de prostitutas obedece al deseo del autor de identificar a estos personajes marginales —por su trabajo y las repercusiones morales del mismo en una sociedad tradicional y conservadora— con su propia situación marginal dentro del entorno social que le rodea en los años sesenta, tanto como individuo, como en su condición de dramaturgo.

— Al igual que ocurre en la vida real, la obra naturalista desarrolla una acción dramática no exenta de sorpresas y problemas sin solución.

El Naturalismo de *En las esquinas, banderas* se hace aquí evidente, la anécdota termina con un trágico final que de acuerdo a la evolución de la acción dramática, el lector no esperaba, pero que evoca el ambiente de irracional y fanático de aquel

momento. El autor deja en el aire el futuro de todos los protagonistas, salvo lógicamente, el de los que mueren. Muerte y tristeza tiñen el salón de un lugar dedicado a disfrutar alegremente de la vida.

III.3.1.10. El “ghetto” o la irresistible ascensión de Manuel Contreras

1. DATOS

1.1. *Título:* El “ghetto” o la irresistible ascensión de Manuel Contreras⁷³³

1.2. *Fecha de creación:* 1964

1.3. *Fecha de publicación:* Inédita

1.4. *Fecha del estreno:* 15/12/1966

1.5. *Lugar del estreno:* Instituto Francés. Barcelona

1.6. *Compañía:* La Pipironda

1.7. *Reparto:*

María Luisa Pérez..... *Marisa*

Ángel Carmona..... *Manuel*

Ovidio Monllor..... *Paco*

José María Rodríguez Méndez..... *Venancio*

..... *Tere*

..... *Juliana*

..... *Antonio*

..... *Un muchacho*

Ángel Carmona..... *Dirección*

Josep Guinovart Bertrán..... *Escenografía*

1.8. *Duración en cartel:* 1 día en sesión única

⁷³³ Para el estudio de esta obra manejo una copia mecanografiada ya que por el momento se encuentra inédita. El texto se encuentra reproducido en el apartado VII.1.4. de esta Tesis.

1.9. Crítica:

El estreno de la obra pasa desapercibido para la crítica. Ni siquiera en *La Vanguardia Española* o en *El Noticiero Universal*, diarios en los que colaboran habitualmente Ángel Carmona y José María Rodríguez Méndez, aparece algún comentario sobre el montaje de *La Pipironda*. Con razón José Monleón señala que el estreno se produce “medio a escondidas”⁷³⁴.

1.10. Otras producciones:

Únicamente tenemos constancia de que el Equipo de Teatro de la Parroquia de Nuestra Señora de la Salud de Barcelona, solicita la guía de la censura en septiembre de 1972, pero la Junta dictaminó que la obra debía ser prohibida (24-10-1972).

2. ANÁLISIS INTERNO

2.1. Resumen.

En una pequeña “vivienda moderna” —en cuyo salón se desarrolla íntegramente la obra— situada en uno de los nuevos barrios de la ciudad de Madrid, vive el matrimonio compuesto por Manuel y Marisa. Él trabaja en una empresa anónima que está junto al piso y que es la propietaria de todo el barrio: pisos, tiendas, peluquería, botica, cine, etc. La acción comienza una mañana de domingo, Manuel no trabaja y está intentando arreglar la estufa, no lo consigue y se marcha a la cooperativa a charlar con los vecinos-compañeros. A la casa llega Tere, una vecina que se dirige a participar en la misa, pero que se queda chismorreando un rato con Marisa sobre lo mal que está el barrio. Regresa Manuel muy contento porque ha oído que le van a

⁷³⁴ José Monleón, *Cuatro autores críticos*, *Op. cit.*, p.13

hacer “jurado de empresa”. Llegan como invitados para comer Paco y Juliana, son novios. Él hizo el servicio militar con Manuel en Sidi Ifni y está esperando la oportunidad de que Manuel le “meta” en la empresa para poder tener casa y contraer matrimonio. Hablando de las bondades de la barriada concluye el primer acto.

Se reinicia la acción en la misma estancia donde se han producido algunas mejoras. Han pasado algunos días, tal vez meses, y Manuel ya es “jefe”. Llegó un muchacho para decir a Marisa que su esposo tardará en volver de la empresa porque tiene una reunión. Inmediatamente después viene Juliana para preguntar a Marisa si sabe algo de “lo de mi Paco”, es decir, para saber si le van a admitir en la empresa. Tiene miedo de que se marche a Alemania si no tiene un trabajo fijo. Posteriormente, junto a Manuel, llegan Venancio y Antonio, dos compañeros que también tienen cargos sindicales en la empresa. Discuten sobre el expediente de expulsión que deben abrir a dos trabajadores porque así lo desea la dirección, aunque Manuel es su jefe de cadena y afirma que tienen una buena conducta laboral. Beben y se alteran, saben que lo que van a hacer es moralmente deplorable. Manuel, muy presionado por el asunto y por la bebida, se vuelve violento por lo que tienen que llevarle obligado a su cuarto. Marisa se queda muy preocupada por lo que pueda pasar, aunque Venancio procura tranquilizarla.

El acto tercero se inicia con los protagonistas comiendo. Hace un día espléndido. Marisa mira con tristeza como unos vecinos se llevan sus muebles. Se trata de uno de los dos trabajadores a los que hicieron el expediente de expulsión y como consecuencia de ello ha perdido su trabajo y por lo tanto también su casa. Marisa tiene miedo de que en el barrio les hagan “el vacío” o tomen alguna represalia contra ellos. Ni siquiera Tere, que pasa en esos momentos por la calle, les saluda. Aparecen

Juliana y Paco; le han admitido en la empresa y van a ocupar el piso que deja vacío uno de los operarios que han expulsado. Manuel se marcha con los recién llegados para ayudarles a instalarse mientras Venancio trae a Marisa un encargo de ropa interior de contrabando. Tiene intención de regalárselo, pero ella se niega. Llegan a besarse, pero Marisa le ~~para~~ "para los pies" y le dice que se busque a otra ~~en~~ "en el barrio donde hay tanta moral" (43). Manuel va a buscar a su mujer para ir a ayudar a Paco y Juliana y de ese modo finaliza la pieza.

2.2. Antecedentes.

Nuevamente el tema de la emigración cobra protagonismo en la obra como así lo hiciera en *La vendimia de Francia* o en *La batalla del Verdún*. Indudablemente, este fenómeno sociológico, junto a la adaptación de esos inmigrantes a la emergente sociedad del bienestar, preocupa notablemente a Rodríguez Méndez que en tan solo tres años (1961 las primeras y 1964 esta última) ha producido tres piezas teatrales basadas en la emigración de las clases bajas en busca de un futuro más prometedor.

2.3. Estructura formal:

2.3.1. Descripción.

En *El "ghetto" o la irresistible ascensión de Manuel Contreras*, el autor diseña una obra estructurada en los tradicionales tres actos, sin división interna en escenas, correspondientes con el planteamiento, desarrollo y desenlace de la anécdota narrativa. Con ello, el autor ha mantenido la estructura de la mayor parte de las obras de la primera etapa.

2.3.2. Personajes.

En la obra aparecen ocho personajes. Si bien podemos establecer una estimable diferenciación entre los personajes principales: Manuel y Marisa y los personajes secundarios: Tere, Paco, Juliana, Venancio y Antonio. Además, aparece fugazmente un muchacho para dar un recado a Marisa. Todos ellos son personajes jóvenes, nacidos después de la Guerra Civil y que por lo tanto no tienen el recuerdo de aquel trágico enfrentamiento bélico.

Manuel es un honesto trabajador de una “modélica” empresa situada en uno de los nuevos barrios de la periferia madrileña. Aparece por primera vez en escena “en mangas de camisa y con las zapatillas en chancas” (1) tratando de arreglar un electrodoméstico. Muestra un sometimiento total hacia la nueva sociedad. Se preocupa mucho de su trabajo y de la conducta social que tanto su mujer como él deben tener dentro del barrio. Como tantos otros, emigró del pueblo (donde ni siquiera fue a la escuela) a Madrid en los años del desarrollo y después de un periodo indeterminado de tiempo encontró empleo en una Compañía Internacional de Manufacturación: “hace nada más que tres años estaba “lampando” por este Madrid, sin nada seguro y hoy una chapuza aquí, mañana otra allá. Y en tres años aquí me tienes: trabajando en una empresa, como especialista, jefe de cadena, bien considerado y hasta a punto de que me den un mando político” (9). Precisamente el hecho de que le hagan Enlace Sindical (“estatus” laboral del que le gusta presumir) originará el conflicto más importante de la obra: el Director le encarga abrir un expediente de expulsión a dos trabajadores porque son unos “indeseables”. Él conoce perfectamente a estos dos operarios y es consciente de que su actitud es ejemplar por lo que no encuentra motivos para abrir dicho expediente. Ante esta situación, se emborracha y se muestra machista y violento. Su ingenuidad y su falta de

personalidad le hacen dejarse llevar por Venancio, que es el que en realidad inventa los cargos contra los dos compañeros. No se preocupa de las represalias que los compañeros puedan tomar contra él y está ingenuamente feliz porque el jefe le ha llamado para felicitarle. Inocentemente, quiere ir incluso a despedirse de uno de los expulsados que vive enfrente de su casa.

Por otro lado, ayuda a entrar en la empresa a un compañero que tuvo en la mili. Y precisamente lo hará en sustitución de uno de los expulsados, ocupando también el piso que deja vacío.

Marisa es la esposa de Manuel. Más inteligente y algo más maliciosa que su esposo es consciente del precio que tienen que pagar por la prosperidad y el progreso, si bien le gusta hacer ostentación de las cosas materiales que tiene. En ella se reflejan algunos de los cambios sociales que experimenta la mujer de clase media en los años sesenta como usar lencería “fina”, ir a las peluquerías de moda, beber bebidas alcohólicas, fumar o llevar pantalones.

Se arrepiente constantemente de haber emigrado de su pueblo a la gran ciudad y llevar una vida donde todo el mundo vigila lo que hace durante todas las horas del día, lo que relaciona a este personaje con el tópico renacentista de *menosprecio de corte y alabanza de aldea*, referencia clásica de quienes celebraban las virtudes sencillas de la vida campesina y denostaban la turbulenta vida en la corte: “en qué hora se nos ocurrió venirnos del pueblo” (2); “Pa eso me quedaba en mi pueblo de Ávila y no venía aquí” (4).

Cuando su marido le da la noticia de que le van a hacer “jurado de empresa”, ella se da cuenta que eso no traerá nada más que problemas y ningún beneficio económico:

—Me parece que te toman el pelo a ti [...] Otro que no fuera tú, puede que supiera sacar tajada de eso. Pero tú eres tan... demasiao honrao y de demasiao mirao y... eso... que en estas empresas hay que tener mucho *quinqué* como dicen aquí y que siendo honraos, como los somos nosotros, pues eso...” (9). Es evidente que aunque tenga televisión y ropa interior de seda no es feliz, pero tampoco quiere caer en brazos del primer chulo que se cruza en su camino. Culpa directamente a su marido del despido de los dos compañeros y se preocupa por las consecuencias que ese hecho puede ocasionar: —Nadie va a querer nada con nosotros, porque has tenido la culpa de que despidan a esos...” (35). Se deja seducir por Venancio, al cual compra ropa interior de contrabando y le pide ayuda por el —asunto” de su marido. Pero a la hora de la verdad le deja las cosas muy claras: —Y vuelvo a repetirte, si yo me hubiera enamorado de ti, no hacía falta ninguna trampa, que yo misma me iba contigo, que las mujeres somos así, no creas que quiero pasar por un virgen. Pero como no, pues no” (44).

Tere es una vecina de la barriada que aún está soltera. Va a misa todos los domingos y aparenta ser muy decente con Casi, su prometido, aunque según Marisa, —La niña... que ha tenido más novios” (35). Desearía que su novio entrase a trabajar en la empresa, donde suponemos que trabaja el padre de Tere.

Paco llega a casa de Marisa junto a su novia Juliana, —tienen el clásico aspecto de los lugareños arrastrados a la ciudad por la marea industrial. Visten muy aparatosos. El Paco lleva incluso una sortija con una piedra negra” (10). Hizo el servicio militar en Sidi Ifni con Manuel. Desde que llegó a Madrid ha tenido muchos empleos, —ahora estoy en un almacén de frutas, en Beata Ana, y luego voy a hacer horas a una fábrica

de armaduras metálicas que hay en Delicias” (13). Le gustaría entrar a trabajar en la empresa donde trabaja Manuel, si no, está pensando en irse a Alemania porque “aquí no hay na que hacer” (13). Es la misma actitud que observamos en Lola, la protagonista de *La camisa*. Tanto Paco como Lola se plantean la emigración al extranjero como una solución de urgencia a la que se ven abocados después de años de lucha. Pero a diferencia de ésta, Paco no tiene necesidad de emigrar al extranjero porque consigue un puesto en la empresa donde trabaja Manuel. Por ello, promete compensarle en todo lo que pueda y lo primero que hace es llevarle un par de pollos y tabaco, aunque no sabía que Marisa fumaba rubio y compungido se arrepiente de no haber comprado: “Hombre, no sabía ¡Mecachis! ¿Dónde puedo ir a comprarlo?” (39).

Juliana es la novia de Paco, es de Logroño y “muy guapetona”. Trabaja de sirvienta en una casa. Es consciente de que si su novio es admitido en la empresa de Manuel sus problemas se solucionarán: se podrán casar y Paco no se irá a Alemania. Ella no quiere que él emigre, desea que trabaje en “algo seguro” pero sin salir de España. Su concepción de este asunto coincide con la de Juan, protagonista de *La camisa*, aunque Juliana no se base, como hace frecuentemente Juan, en la situación del trabajador con respecto al *Fuero de los españoles*, Carta Magna elaborada por el sistema franquista que reconocía el derecho al trabajo de todos los españoles. Según Juliana: “¿Te crees tú que por ahí atan los perros con longaniza? Los pobres sobramos en todas partes...” (18). Se sorprende de que Marisa lleve pantalones y tampoco fuma, por lo que ésta le reprocha que siga tan “atrasá” como cuando estaba en el pueblo. Cuando le dan el trabajo a Paco, llega a casa de Manuel muy contenta e incluso se emociona. Su sueño se va a hacer realidad.

Venancio es el chófer del jefe y también es un cargo sindical. Personaje de pocos principios y de dudosa moralidad. Antes de aparecer en escena ya sabíamos que traía ropa interior de Portugal y se la vendía, entre otras, a Marisa a la cual trata incluso de seducir. —El jefe está siempre con: Venancio, llévame a Badajoz, Venancio llévame a Almendralejo. Todas las queridas las tiene en Extremadura. Y Venancio sin dormir pa Badajoz, pa Almendralejo. Pero Venancio que no tié un pelo de tonto, trae su contrabandito, nilon, tabaco, café y se gana unos duritos, pa sus hijos” (25).

Él es el que busca las pruebas falsas contra los dos trabajadores que despiden para que de este modo Manuel quede bien ante los jefes y Marisa esté en deuda con él. Aunque al final ésta le rechaza: —Lo que pasa es que me has tomao el número cambio, Venancio. Y como labia no te falta y buen humor, aquí, en un barrio donde todos parecen de la funeraria, pues eso, que te sabes hacer el simpático. Y simpático me has caído y no lo niego. Una broma es una broma. Y una tontería, de vez en cuando, bueno. Pero que te presentes a mí con esa cara de mosquita muerta, con el regalito, en busca de —alpiste” pal canario, que no, que eso la hija de su madre no lo hace” (43).

El propio autor, que interpretó a este personaje lo define como el —ehulo de barrio en la obra. Un don Juan de vía estrecha que seduce a la mujer del *jurado de empresa* con baratijas femeninas”⁷³⁵.

Antonio es también un cargo sindical de la empresa. Es muy moderado, responsable y trata en todo momento de ayudar a Manuel. —Yo soy un hombre que me gusta hacer las cosas bien y con justicia. Y cuando veo que hay por medio mala fe en alguien, me

⁷³⁵ José María Rodríguez Méndez, —Mis estrenos en La Pipironda” en José María Rodríguez Méndez, *Teatro: La tabernera...*, *Op. cit.*, p. 72.

sublevo [...] Manuel es un compañero y está en un apuro y hay que ayudarle” (23). Aunque según se infiere del diálogo también ha participado en algún despido un tanto injusto.

2.3.3. Lenguaje.

a. *En las acotaciones escénicas*

Nuevamente, la estrategia del autor en lo concerniente al lenguaje es la misma que en las obras anteriores: acotaciones prácticas con un uso estándar de la lengua, mientras que los personajes utilizan un registro coloquial con numerosos vulgarismos —en líneas generales, los mismos que aparecían en *La vendimia de Francia*, *La batalla del Verdún* o *En las esquinas, banderas*— y expresiones coloquiales.

b. *De los personajes*

Destacamos a continuación, algunos de los vulgarismos más utilizados por los personajes y que denotan su bajo nivel socio-cultural:

- Utilización del artículo determinado delante de nombres propios, tanto por los personajes como por el propio autor en las acotaciones. Si bien es un rasgo que no se repite durante toda la obra, sino en determinados momentos aleatorios y sin causa justificada:

MARISA.— Si lo sé no invito a la Juliana (1)

MANUEL.— Tengo del Farina, del Valderrama, de La Paquera... (11)

Entra Manuel con otros dos, el Venancio y el Antonio (19)

- Posposición del pronombre “se” en secuencias con acumulación de formas pronominales átonas: *me se / te se*

MANUEL.— ~~Te~~ se metió a ti en la chola (2)

MARISA.— ¡En qué hora ~~ta~~ se ocurrió invitarles! (2)

— Uso de *Pa* en lugar de *para*; *na* en lugar de *nada*. Pérdida de la sílaba átona

VENANCIO.— Y Venancio sin dormir pa Badajoz, pa Almendralejo. (25)

PACO.— Si aquí no hay na que hacer (13)

— Pérdida de la ~~e~~ intervocálica en los participios terminados en -ado. Es una alteración lingüística muy utilizada por todos los personajes que no puede considerarse como vulgarismo: ~~to~~cao” (3); ~~eo~~mpraos” (4); ~~ho~~nraos” (9); *solucionao* (27); etc., y que incluso también aparece en los participios terminados en -ido:

PACO.— Eso tú que has ~~te~~nío” tanta suerte... (14)

JULIANA.— Y uno me ha metío el codo aquí (18)

— Pérdida de la ~~e~~ intervocálica:

MANUEL.— Vamos a dejar lo de la cooperativa a un lao (2)

MARISA.— Y me deja ahí too por medio (3)

MARISA.— Oye, que estáis gritando demasiaio (22)

— Prótesis de sonidos y pérdida de la *d* intervocálica:

VENANCIO.— Que ~~en~~ toavía” (24)

— Alteración por analogía de la vocal temática *a* por la *e* en la primera persona del plural del pretérito indefinido de los verbos de la primera conjugación:

TERE.— Nos ~~en~~fademos” y todo (6)

— Utilización del pronombre ~~se~~” en lugar del correspondiente ~~es~~” para la segunda persona del plural:

MARISA.— Bueno, quitarse lo abrigos... (10)

MARISA.— Ponerse el azúcar que queráis (22)

— Uso del infinitivo en lugar de la forma correspondiente de imperativo:

VENANCIO.— Ustedes ~~seguir~~ hablando (20)

— Empleo del pronombre *ustedes* conjugado con la 2ª persona del plural:

VENANCIO.— No hay que poner cara de juez, como ponéis ustedes (21)

— Pérdida de la ~~z~~ final:

MANUEL.— esto de ocupar puestos de responsabilidad (27)

— Pérdida de sonidos y fusión de vocales homólogas. Rechazo de hiato:

MANUEL.— Si aquí, sabiendo un poco, se ~~pue~~ uno situar... (13-14)

MANUEL.— porque si no... te dan la ~~patá~~ y a la calle... (15)

JULIANA.— pues me voy a ir p'allá (17)

MARISA.— Sigues tan ~~atrasá~~ como cuando estabas en el pueblo... (18)

VENANCIO.— Venancio no tié un pelo de tonto (25)

VENANCIO.— Tienes un marido demasiao echao p'alante (27)

MARISA.— en busca de ~~alviste~~ pal canario (43)

— Epéntesis de un sonido final, *taxis*:

JULIANA.— El taxis nos ha dejao donde Cristo dio las tres voces (37)

— Alteración de sonidos vocálicos por disimilación:

MANUEL.— La cuestión ~~prencipal~~ (20)

VENANCIO.— Me voy a enterar de lo que pasa en su ~~eirebro~~ (22)

Como ejemplos de expresiones coloquiales podemos citar las siguientes:

MARISA.— Hombre, claro, menuda lata (2)

MANUEL.— Quien te entienda que te compre (2)

MARISA.— Anda, no seas ~~eenizo~~”, guapa... (4)

TERE.— ¡Anda la osa...! (5)

MARISA.— Too Dios quiere meter las narices aquí... (6)

MANUEL.— Menda empieza a cortar el bacalao (8)

PACO.— De eso hace una ~~porra~~” de tiempo (13)

VENANCIO.— Y que ese Fernández es muy ~~malage~~” (19)

ANTONIO.— Pues vaya papeleta, tú... (21)

VENANCIO.— Y sanseacabó y aquí paz y después gloria (21)

VENANCIO.— Llevas encima too el pelo de la dehesa (24)

MARISA.— ¡Válgame Dios! (29)

MANUEL.— Es muy castizo, ese tío... (31)

JULIANA.— Está como gallina en corral ajeno (39)

MARISA.— Están como un chiquillo con zapatos nuevos (41)

2.3.4. *Espacio.*

a. *Espacio real*

El salón de una casa vuelve a ser el lugar elegido para situar íntegramente la acción dramática de esta pieza. Se trata de un pequeño piso que la empresa proporciona a los protagonistas, los cuales en él se sienten oprimidos —por sus escasas dimensiones— y completamente alienados —por su dependencia ~~neo~~-feudal con respecto a la empresa—.

El autor nos describe así la estancia en la didascalía inicial:

El pequeño apartamento está al nivel de la calle y a través del ventanal de fondo se pueden ver las paredes de las casas de enfrente donde se vislumbra algún letrero publicitario, una farola estilizada, etc. Aparece la habitación principal de la casa, que sirve de comedor, —living”, etc. Se adivina que las demás dependencias son mínimas y están en función de esta

*estancia. Racional distribución de puertas dependientes todas de la habitación principal [...] En la habitación hay muebles escasos y de un gusto presuntuoso y falso, con abundancia de espejos y cristales, No debe faltar el tocadiscos y el transistor.*⁷³⁶

En el segundo acto, el espectador es consciente de que a Manuel le han nombrado Enlace Sindical porque “en la estancia se han introducido algunas mejoras. Por ejemplo: un televisor” (16).

b. *Espacio hipotético*

El autor vuelve a abordar el tema de la emigración a un barrio de la periferia de una gran ciudad “en plena época de desarrollo”. Si en *La batalla del Verdún* fue Barcelona, ahora le toca el turno a Madrid (segunda ciudad española más importante en cuanto a recepción de inmigrantes en los años sesenta). Aunque el autor señala explícitamente que la acción se desarrolla en un barrio de obreros de “una gran ciudad —Madrid o Barcelona—” (1), en el texto aparecen varias referencias a lugares emblemáticos de la ciudad de Madrid: “Aquella callejuela que hay detrás del Capitol” (4); “yo no me meto en un baile de Legazpi... sin decirnos ni pío por el Retiro” (6); “ahora estoy en un almacén de frutas, en Beata Ana, y luego voy a hacer horas a una fábrica de armaduras metálicas que hay en Delicias” (13); “Yo nunca voy a Madrid” (14); “Me lo he hecho en una peluquería que está pegada a la Gran Vía” (17). Por tanto, resulta evidente esta filiación capitalina.

La batalla del Verdún evidenció que el suburbio barcelonés se poblaba de inmigrantes procedentes del sur de España, mientras *El “ghetto” o la irresistible ascensión de Manuel Contreras*, nos muestra una barriada habitada por inmigrantes

⁷³⁶ José María Rodríguez Méndez, *En las esquinas, banderas*, *Op. cit.*, p. 1.

de Castilla. Tal vez por ello, el ~~ghetto~~”, ~~un~~ barrio donde todos parecen de la funeraria” (43), carece de la alegría del barrio de Verdún. Pero no es sólo por esa razón: la barriada madrileña es ficticia, es como un decorado teatral donde los moradores tienen que actuar las veinticuatro horas del día. Allí todo pertenece a la empresa a la cual están todos subordinados y ni siquiera en la calle tienen libertad. Esta situación hace que Marisa se plantee si no era más libre en su pueblo. En el Verdún al menos podías elegir libremente el bar donde tomarte un carajillo, aquí ni siquiera eso porque tienes que ir al bar de la cooperativa, sino te ~~fiscalizan~~”. En algo sí se parecen estas dos barriadas; en el hecho de que debían estar sin asfaltar y se formaban en las calles grandes barrizales que impedían a los taxis adentrarse en su interior. Este hecho obligaba a los nuevos inquilinos a transportar al hombro sus pesadas pertenencias. Pese a todo, vivir en ese barrio tan ~~moderno~~” es el sueño de muchos inmigrantes que malviven en pensiones del centro o en otras barriadas marginales de la periferia y que no tienen un trabajo estable.

Para Martha T. Halsey:

En ese ghetto gris, cuyos habitantes se entregan a la televisión para olvidar y enajenarse, faltan la vitalidad y la alegría del Verdún, la cual viene de la lucha dura pero honesta de sus pobres.⁷³⁷

Posiblemente la empresa y la idea de este barrio ~~modélico~~” pertenezcan a una orden religiosa⁷³⁸, aunque el autor lo deja en el anonimato. Esta afirmación se justifica por

⁷³⁷ Martha T. Halsey, ~~Prólogo~~” a José María Rodríguez Méndez, *Los inocentes de la Moncloa*, Salamanca, Ediciones Almar, 1980, p. 30.

la importancia que dan sus moradores a la misa dominical, “Manuel siempre anda preocupado con eso” (5); por la censura cinematográfica en el cine del barrio; por la prohibición del párroco de abrir la sala de bailes; y en general, por la “recta” conducta social y moral que deben llevar sus habitantes, los cuales incluso pueden denunciar a sus vecinos si descubren algo “extraño”. Se trata, en definitiva, de un espacio “neofeudal” donde “no solo hay que tener buena conducta laboral, sino también buena conducta social” (32). Por tanto, los residentes tenían la obligación de cumplir unos preceptos socio-morales a cambio de un puesto de trabajo y de una vivienda (una situación ideal para muchas familias con pocos recursos económicos que llegan a Madrid en los años cincuenta y sesenta).

En este ambiente de “zozobra” y opresión vivían muchos “afortunados” españoles que encontraron en estos núcleos urbanos de reciente creación la vía de escape para no tener que emigrar al extranjero. Aunque para ello tuvieron que vivir en un mundo ficticio de hipocresía y sometimiento.

c. *Espacio imaginario*

En esta pieza teatral, Rodríguez Méndez continúa creando una estrategia escénica que persigue la correcta comunicación con el espectador. Por ello, plantea una escenografía naturalista dentro de un espacio real único, e identificable sin ninguna complicación para el público.

⁷³⁸ Es muy posible que se trate del *Opus Dei*, institución perteneciente a la Iglesia Católica, que durante estos años ejerció una importante labor social en los suburbios madrileños del este, en especial en Vallecas y Moratalaz (lugares que curiosamente frecuentó en estos años nuestro dramaturgo). Allí creo parroquias, cooperativas sociales de viviendas, centros de enseñanza, etc. donde pronto comienzan a acudir los habitantes de estos andurriales, muchos de ellos inmigrantes llegados a Madrid que vivían en chabolas por ellos construidas.

En la primera acotación del texto, el autor detalla los elementos escenográficos necesarios para el montaje, que de acuerdo con las características propias del drama, son más bien escasos y permanecen invariables en los tres actos. Si bien, queda a criterio del director escénico la inclusión de más elementos que doten al drama del realismo necesario para su perfecta comprensión.

2.3.5. *Tiempo.*

a. *Tiempo real*

El espectáculo tendría una duración aproximada de una hora y treinta minutos, teniendo en cuenta que sería necesario, al menos, un intermedio entre el primer y segundo acto para situar en escena los nuevos elementos decorativos.

b. *Tiempo hipotético*

El concepto temporal vigente en la época en la que el autor concibe el drama se corresponde plenamente con el de los propios personajes. Por tanto, la identificación espectador (realidad)-drama (ficción) es absoluta.

La ubicación temporal en este periodo desarrollista abre la puerta a un futuro muy esperanzador para los españoles, pero para lograr ese objetivo hay que pasar por un presente difícil que obliga a los españoles a cambiar su forma de vida e incluso su lugar de residencia. En este caso, el referente del pasado de los personajes no será la Guerra Civil, ya que como apuntábamos anteriormente, todos ellos son jóvenes nacidos con posterioridad a la contienda. Por esta razón, los personajes no hacen continuas referencias a la Guerra Civil como ocurría con aquellos inmigrantes que se marcharon a Francia (*La vendimia de Francia*). Para estos actantes, el pasado es el pueblo castellano que dejaron para emigrar a Madrid en busca de un futuro mejor. El

recuerdo del pueblo está siempre presente en todos ellos, saben que ya no volverán y que si tienen que irse de la gran ciudad lo harán para buscar trabajo en el extranjero. El presente para ellos comienza cuando llegan a Madrid, una realidad aplicable a la ciudad de Barcelona que los espectadores que asistían a los montajes de *La Pipironda* conocían perfectamente:

El público aquel, obrero en su integridad, colaboró con nosotros de una manera fulminante. No se le escapó nada y aun entrevió más de lo que había en la obra. Cada un de mis frases [Rodríguez Méndez interpretó a Venancio] fue subrayada con una gran carcajada y corrí el peligro, en aquella ocasión, de creerme buen actor. Hasta ahí llega el influjo de un público bien dispuesto.⁷³⁹

c. *Tiempo imaginario*

La acción dramática de la obra se inicia una mañana invernal de domingo. Por el diálogo podemos deducir que cuando Manuel y Marisa aparecen en escena son aproximadamente las diez y media, porque a continuación aparece Tere que va a asistir a misa de once, pero como se queda charlando con Marisa tendrá que ir a la siguiente eucaristía, a las doce. Posteriormente llega la visita de Paco y Juliana, y el acto concluye con los preparativos para el almuerzo.

La acción se reinicia en el mismo lugar. Ahora es por la noche, son las siete. Han pasado unos días, tal vez un mes, pero sigue siendo invierno. Cuando llegan los “cargos sindicales” toman café y coñac por lo que suponemos que ya han cenado. La velada se prolonga hasta que “ya es hora de irse a la cama” (28).

⁷³⁹ José María Rodríguez Méndez, “Mis estrenos en *La Pipironda*” en José María Rodríguez Méndez, *Teatro: La tabernera...*, *Op. cit.*, p. 72.

El tercer acto se inicia al mediodía, en el preciso instante en el que los protagonistas están almorzando. Ha llegado el buen tiempo, debe ser primavera y ha debido transcurrir aproximadamente un mes desde la “borrachera” de Manuel. La acción se prolonga hasta antes de las cinco que es cuando Manuel entra a trabajar.

El autor nos muestra tres instantáneas que representan aproximadamente un trimestre dentro de tan peculiar barrio. Por otro lado, escoge tres momentos diferentes del día (mañana, tarde-noche y mediodía) para mostrarnos la vida del barrio a todas las horas y dar de esta forma la razón a la aserción de Marisa cuando dice “que te están fiscalizando todas las horas del día y de la noche...” (6).

2.3.6. *Movimiento y progresión dramáticos.*

a. *En los personajes*

En esta pieza, el autor no ha creado grandes caracteres con movimientos dramáticos significativos. Son más bien tipos estáticos con los que el dramaturgo trata de mostrar una realidad del momento a través de una cotidiana anécdota narrativa.

Más que el propio Manuel Contreras, el cual se define en todo momento por su ingenuidad y bondad, el personaje que más destaca es Marisa.

Marisa se comporta de forma diferente a lo largo de la obra dependiendo de sus interlocutores: al comienzo de la obra muestra un carácter autoritario con su marido y del diálogo con Tere se desprende que no le gusta nada el barrio, “esto es como el infierno” (6). Con la llegada de Paco y Juliana [visita que no es de su agrado, “En qué hora me” se ocurrió invitarles...!” (2)] disimula esta animadversión a la barriada y no duda en elogiarla para no desilusionar a los futuros vecinos: “aquí en el barrio tenéis de todo sin necesidad de salir” (14). Delante de los tres “cargos sindicales” cambia totalmente la relación con su marido: se muestra sumisa y

servicial ante sus mandatos machistas y no duda en pedir ayuda para él a Venancio. En el tercer acto muestra un profundo malestar por el despido de los dos trabajadores, pero en realidad lo que le atormenta es que puedan tomar represalias contra ellos y en el barrio les hagan *“el vacío”*. Muy *“compungida”* convence a su marido para que vaya a despedirse de unos de los expulsados *“porque evidentemente no le hacía gracia ir a ella”* (36). En la escena final, cuando se queda a solas con Venancio, nos vuelve a sorprender: si durante toda la obra ha dado muestras de frivolidad, materialismo, soledad e insatisfacción sexual, Venancio, con su gracia, sus baratijas y el favor que ha hecho a Manuel, parecía el personaje ideal para consolarla. Pero tras dejarse besar, descubrimos una mujer valiente y decidida que se niega a aceptar regalos y a tener relaciones sexuales con alguien de quien no está enamorada: *“y una es libre como el aire pa darse el gusto que quiera y el gustó está por donde está”* (44).

b. En la acción dramática

Como sucede en la mayor parte de la producción dramática de la primera etapa, la progresión en la acción dramática está ligada a la clásica división de la obra en tres actos: el primero funciona como presentador de los personajes y el mundo en el que viven; en el segundo se desarrolla el conflicto principal y nuevamente al final del acto se produce el clímax dramático cuando Manuel, nervioso y atormentado por las circunstancias, es incapaz de tomar una decisión sobre el asunto que el jefe le ha encargado; el acto final nos muestra las consecuencias derivadas del expediente de expulsión que realizó Manuel ayudado por sus colegas: uno de los vecinos de los protagonistas es despedido y tiene que abandonar el piso. Vivienda que, por otro lado, ocupará un amigo de Manuel que éste *“ha metido”* en la empresa.

En este punto, no observamos ninguna relación con la progresión dramática característica del teatro épico donde cada escena es independiente, acumulando nuevas informaciones sobre el personaje y el mundo en el que vive.

c. En la anécdota narrativa

El autor vuelve de nuevo a sentir la necesidad de hablar sobre los desarraigados emigrantes llegados a un barrio periférico de una gran ciudad. En este caso la anécdota principal gira en torno a la angustiosa existencia de un matrimonio castellano, Manuel y Marisa, que residen en un angosto piso propiedad de la empresa donde él trabaja. Llevado por la ignorancia y la ambición, Manuel desea ser un “jefe” de la empresa. Pero lo que en realidad consigue es ser un Enlace Sindical, al cual los verdaderos jefes ponen a prueba mandándole abrir un expediente de expulsión a dos buenos, pero “indeseables” trabajadores. Ayudado por otros, Manuel inventará pruebas falsas y se ejecutará el despido y el consiguiente abandono del piso.

En torno a esta ignominiosa anécdota se entrecruzan otras historias que configuran la trama argumental de la pieza: la infelicidad de Marisa por vivir en esas condiciones de total falta de libertad; los problemas de otros inmigrantes como Paco y Juliana para los que trabajar en aquella empresa sería su mayor sueño. Hecho que al final consiguen con la ayuda de Manuel; y por último, la falta de principios morales de Venancio que hace lo que quiere en el barrio respaldado por su privilegiada situación.

El “ghetto” o la irresistible ascensión de Manuel Contreras es, en definitiva, una crónica testimonial de un barrio de la periferia madrileña durante los años del

Desarrollo, donde sus pobladores viven alienados completamente por la empresa para la que trabajan.

3. GÉNESIS DE LA OBRA TEATRAL

3.1. *Motivos.*

El motivo principal que lleva al autor a producir *El "ghetto" o la irresistible ascensión de Manuel Contreras* se encuentra en su propia experiencia vital.

Conoce y patea los suburbios madrileños creados a finales de los años cincuenta con el fin de conocer más a fondo a sus moradores en cuanto a su mentalidad, habla, formas de vida, etc.⁷⁴⁰

En esa barriada, el dramaturgo descubre a unos individuos en apariencia felices con un trabajo estable y un buen sueldo que viven en pequeños, pero cómodos pisos. Insertos dentro la sociedad de consumo tienen novedosos electrodomésticos, un automóvil y veranean en la Costa de Sol. Es la feliz clase media de los años sesenta. Pero a Rodríguez Méndez no sólo le interesa este aspecto, sino "la otra cara de la moneda": el precio que hay que pagar para conseguir la felicidad y el progreso crea individuos deshumanizados, capaces de pasar por encima de cualquier cosa para conseguir su propósito, verdaderos esclavos de empresas que les vigilan no sólo en el trabajo sino fuera de él. Les dicen cómo comportarse, dónde comprar, qué películas pueden ver e incluso qué pensar. Ganan dinero y compran objetos materiales, pero como seres humanos libres lo han perdido todo.

⁷⁴⁰ Estas andanzas le llevan a escribir, entre otros, *Ciudadanos de tercera o Los quinquis de Madrid*, tomando como referencia el barrio de Palomeras Altas.

El autor necesita reaccionar ante este revés sociológico de la sociedad española. Por ello escribe esta obra y por ello esta obra no ha tenido éxito. Él, al menos, es feliz porque ha escrito libremente un nuevo “episodio social” del pueblo español del siglo XX.

3.2. Estrategias.

Empezaremos este apartado haciendo referencia a la relación de esta obra con el teatro épico y más concretamente con el drama brechtiano, *La resistible ascensión de Arturo Ui*⁷⁴¹. Algunos críticos⁷⁴² han visto en *El “ghetto” o la irresistible ascensión de Manuel Contreras*, una nueva versión de la pieza del autor alemán utilizando los elementos propios del teatro épico, tal como anteriormente hizo Rodríguez Méndez

⁷⁴¹ En palabras del propio dramaturgo alemán:

La resistible ascensión de Arturo Ui, escrita en Finlandia en 1941, es un intento de explicar al mundo capitalista la ascensión de Hitler al poder, trasladando la acción a un medio que le es familiar. Se ha escogido el verso como una medida del carácter heroico de los personajes. (Bertolt Brecht, *Escritos sobre teatro*, vol. II, *Op. cit.* p. 69).

Brecht no vería esta obra estrenada, ya que hasta 1959 la pieza no sube a los escenarios de la mano del Berliner Ensemble. Al año siguiente, en junio de 1960, el grupo teatral alemán se desplaza a París donde vuelve a realizar el montaje de la pieza dentro del *Teatro de las Naciones*. José Monleón que asiste a aquella representación expresa así su admiración:

Confieso que nunca he visto una representación tan formidable. Ni en España ni en mis cuatro etapas de espectador del Teatro de las Naciones (*Primer Acto*, 17, 1960, p. 18).

Su primera publicación en español se produce en Bertolt Brecht, *Teatro Completo*, Vol. VI, Nueva Visión, Buenos Aires, 1965. El estreno de la obra en España se produce en 1975 en el Teatro Lara de Madrid, con versión de Camilo José Cela y dirección de Peter Fitz y José Luis Gómez. La noche del 25 de octubre varios reventadores ultraderechistas entraron en el teatro y trataron de impedir el normal desarrollo de la función al grito de: ¡Viva Calderón de la Barca!, ¡Viva Lope de Vega!, ¡Fuera Bertolt Brecht!, ¡Rojos, fuera del teatro!, etc. La policía tuvo que intervenir para que el espectáculo pudiese continuar.

⁷⁴² César Oliva considera que tanto *El círculo de tiza de Cartagena* como *El “ghetto” o la irresistible ascensión de Manuel Contreras* constituyen un homenaje a Brecht. Rodríguez Méndez “a tiene prejuicios en parafrasear dos de los títulos del maestro alemán, en dos historias que siguen con bastante exactitud el *gestus* de sus casi homónimas brechtianas”. Y añade que: “mezcla similar de influencias de Brecht y Valle, con una marcada derivación populista al esperpento, encontraremos *El “ghetto” o la irresistible ascensión de Manuel Contreras*.” (César Oliva, *El teatro desde 1936*, *Op. cit.*, p. 288).

en *El círculo de tiza de Cartagena*. Cuando analizamos aquella obra quedó demostrada la influencia del teatro épico, pero en nuestra opinión, nada de eso ocurre en la presente pieza teatral: ahora no podemos hablar del influjo de estrategias brechtinas más allá de la relación paronomástica del título y del compromiso y crítica sociales que caracterizan las obras de ambos dramaturgos.

En ningún caso se recogen en *El "ghetto" o la irresistible ascensión de Manuel Contreras* elementos esenciales de la teatralidad épica como el carácter narrativo de la presentación de los hechos; el desarrollo de la acción en múltiples estampas; el desarrollo curvilíneo y no lineal de la acción dramática; la exhibición de elementos visuales independientes (proyecciones); el hecho de no ambientar la escena en una atmósfera determinada; el distanciamiento necesario para la correcta comprensión del drama; la utilización del verso para resaltar el carácter heroico de los personajes, etc. Incluso tomando como referencia las indicaciones que da Bertolt Brecht para su hipotética puesta en escena, vemos que difieren notablemente de la propuesta escénica de *La Pipironda*:

Para que los sucesos adquieran toda la importancia que desgraciadamente tienen, esta obra debe ser representada en *gran estilo*. Lo ideal es presentarla con claras reminiscencias de teatro isabelino; es decir, con cortinados y tablados de diferentes niveles. Se puede actuar, por ejemplo, con un fondo de cortinados de arpillera encalada, con salpicaduras de un rojo sangre. Ocasionalmente pueden emplearse telones de fondo con motivos panorámicos y también son admisibles los efectos de órganos, trompetas y tambores. Pero se debe evitar el tono de parodia pura y la atmósfera de horror no debe caer en ningún instante en lo grotesco.⁷⁴³

⁷⁴³ Bertolt Brecht, *Escritos sobre teatro*, vol. II, *Op. cit.*, p. 73

Rodríguez Méndez plantea una estrategia en el plano de la creación teatral para la configuración de *El -ghetto” o la irresistible ascensión de Manuel Contreras* en la línea de anteriores dramas. Volverá a crear una obra realista perfectamente comprensible para el espectador, donde los personajes sean identificables sin dificultad, la acción trascurra en un espacio y un tiempo cercano al espectador, el decorado sea naturalista y se cree un conflicto extrapolable al mundo real. En escena vuelve a situar unos personajes que son en realidad víctimas del importante cambio social producido en España en los sesenta, no en vano es el tercer drama en el que se toma como punto de partida la emigración (a Francia, a Barcelona y ahora a Madrid) durante el periodo desarrollista.

Se trata sin duda de un nuevo acercamiento, de un nuevo grito, del dramaturgo al pueblo español al que la emergente sociedad de consumo, auspiciada por los jóvenes tecnócratas del régimen de Franco, hará perder una parte importante de su tradicional humanismo y de su característica rebeldía.

El escritor madrileño sigue fiel a una estrategia escénica que extrae de paradigma estético naturalista los aspectos esenciales para la configuración del drama. De la tradición naturalista se recogen en *El -ghetto” o la irresistible ascensión de Manuel Contreras* los siguientes elementos:

— El espacio escénico determina los movimientos de los personajes, y no lo contrario. La escena debe representar exactamente el entorno de los personajes.

El espacio escénico reproduce con fidelidad naturalista la habitación principal de una angosta vivienda donde vive el matrimonio compuesto por Manuel y Marisa. En esta

estancia —que sirve de comedor, *living*, etc.” se desarrollan todas las escenas de la obra. El resto de la casa se adivina muy reducido: tiene una cocina donde solo cabe una persona, un cuarto de aseo con ducha y una alcoba; —muy pequeñito todo...” (11). Este asfixiante espacio interior donde vemos a los personajes representa simbólicamente el entorno exterior de la barriada donde habitan. Un barrio —que es pequeño” (10) y que tiene a disposición de los vecinos todos los servicios básicos necesarios, —sin necesidad de salir” (14). Un lugar donde los propios habitantes controlan todos los movimientos de sus vecinos [—eso pasa en los pueblos” (14)] con el propósito de mantener una correcta conducta social.

De acuerdo con estas características, podríamos relacionar al barrio con una cárcel y a la habitación del piso donde se transcurre la acción con una celda. Celda, por otro, donde siempre está Marisa y adonde acuden otros personajes (unos también presos y otros del exterior) a visitarla.

— El carácter didáctico, implícito en el proyecto naturalista, emana del carácter predominante que el dramaturgo otorga a la —hirviente y múltiple vida” que le rodea. En este sentido, la génesis de *El —ghetto” o la irresistible ascensión de Manuel Contreras* está determinada por la propia experiencia vital del autor y por la necesidad de mostrar nuevamente en escena el problema humano del pueblo español. Por ello, ha construido una estrategia escénica que permite al público extraer sus propias conclusiones y que, en este sentido, relaciona la obra con el teatro épico y el realismo social.

— La óptica crítica del entorno que surge del drama naturalista acoge la idea del conflicto existente entre el dramaturgo y el espacio social que le sirve de marco, entre el ideal de sus personajes y el universo degradado en el que evolucionan.

En este apartado, debemos señalar que tanto el autor como los propios personajes están rodeados por un mismo entorno degradado que les hace difícil la posibilidad de salir de esa marginalidad. Para los personajes, abandonar aquella barriada significaría empezar de nuevo una descarnada lucha por ~~un~~ “empleo estable”, por lo tanto ~~no~~ “Dios quiere meter las narices aquí” (6). En este sentido, tal vez, tengan una posición social ~~solucionada~~”, pero aunque ellos no lo sepan o no quieran saberlo —Marisa es, posiblemente, la única consciente de ello—, son verdaderos marginados morales carentes de libertad y sometidos en todo y para todo a la dirección de la empresa.

Rodríguez Méndez no quiso ni ha querido nunca ~~ser un habitante de ese barrio~~”, es decir, renunciar a su libertad y a su humanidad como individuo y como creador a cambio de una posición social más cómoda:

Por eso empecé a escribir con esa libertad y ese libertinaje y la censura me trató de tal manera, tan enormemente canalla. Pero no sólo la censura, sino otros autores (la gente del teatro es tan mala también) y yo vi que me querían destruir y yo dije a mí no me destruye nadie, es eso lo que tenéis que hacer vosotros, en vuestra profesión, en lo que sea, que no os destruyan. Aquí estoy y no me han destruido, aunque sólo ha faltado el atentado personal. Esa ha sido la razón y el fundamento de haber hecho una obra.⁷⁴⁴

— La actualidad ofrece un número infinito de temas que pueden servir de base a la escritura dramática.

⁷⁴⁴ Entrevista pública concedida por el autor al presente investigador, Madrid, Tufts University and Skidmore College, 30-11-2005.

El motivo principal de la obra está tomado del entorno social que rodea al creador.

El dramaturgo planea una estrategia escénica donde combina su particular visión de los habitantes de esta barriada madrileña, con los variados y eficaces temperamentos de sus personajes, con el propósito de mostrar la situación a la que está siendo sometido una parte del pueblo español.

Este aspecto, interrelaciona la estética naturalista con el realismo social, con el propósito de mostrar ante el espectador o lector la problemática diaria de los sectores sociales más desfavorecidos.

— El registro lingüístico siguiendo los postulados de la *estética naturalista* reproduce fielmente los diferentes usos de la lengua, los dialectos y las formas de hablar propias de cada clase social.

En esta obra, el autor ha vuelto a poner en boca de sus personajes un nivel coloquial de la lengua salpicado de numerosos vulgarismos. Es el mismo registro lingüístico utilizado desde *La vendimia de Francia* con el propósito de reproducir fielmente la forma del pueblo español. Aunque, repito, compartan unos mismos rasgos lingüísticos los personajes de *En las esquinas, banderas* cuya acción se desarrolla en Salamanca en 1936, que los personajes de *El "ghetto" o la irresistible ascensión de Manuel Contreras*, situados en los años sesenta.

— Identificación del espectador con la situación y los actores. Hay que dar la impresión de vida. El espectador no debe sentirse engañado.

Este punto separa la obra de la corriente del realismo épico. Resulta evidente que el espectador que acudió al Instituto Francés o al Hogar "Nia Nesto" de la barriada barcelonesa de La Magoria, se identificó plenamente con los personajes y lo que sucedía en la escena. Nuevamente, las palabras del autor ilustran este apartado:

El público aquel, obrero en su integridad, colaboró con nosotros de una manera fulminante. No se le escapó nada y aun entrevió más de lo que había en la obra. Cada un de mis frases [Rodríguez Méndez interpretó a Venancio] fue subrayada con una gran carcajada y corrí el peligro, en aquella ocasión, de creerme buen actor. Hasta ahí llega el influjo de un público bien dispuesto.⁷⁴⁵

Además de esta relación principal con el Naturalismo, Rodríguez Méndez asume el compromiso social que caracteriza la literatura española de los años cincuenta y principios de los sesenta y se adhiere a la corriente del realismo social. Destacamos a continuación algunos elementos de esta estética, esenciales para la comprensión del drama:

— Considerar la literatura, en primer lugar, como medio de comunicación, y no como fin en sí misma, esforzándose en desvelar y revelar —a través de ella— la realidad viva y actual del país.

El “ghetto” o la irresistible ascensión de Manuel Contreras es la respuesta de Rodríguez Méndez a una sociedad en pleno proceso de cambio socio-económico. Una crónica testimonial sobre la situación por la que tenían que pasar aquellos emigrantes que llegaban a una gran ciudad y que en el “mejor” de los casos encontraban empleo en una de esas empresas —no-feudales”.

— Realizado de la manera más objetiva posible, sin la intervención aparente del autor.

⁷⁴⁵ José María Rodríguez Méndez, “Mis estrenos en La Pipironda” en José María Rodríguez Méndez, *Teatro: La tabernera...*, *Op. cit.*, p. 72.

Los variados personajes de esta obra nos describen de acuerdo a su carácter el universo degradado en el que viven: unos son honestos y tratan de ayudar al prójimo; otros, cercanos al poder, carecen de escrúpulos; otros reniegan de la vida tiranizada que llevan; para otros esta vida es un sueño; otros se plantean irse al extranjero; etc. En cualquier caso, no vemos por parte del autor ningún tipo de tendenciosidad o subjetividad. Simplemente, trata de reflejar una realidad desde múltiples puntos de vista.

— La obra literaria debe ser sensible al acontecer exterior, abierta a la vida diaria, antievasionista, preocupada y comprometida.

Aspectos relevantes que el autor en su estrategia escénica tiene presente al elegir un tema social de actualidad como es la emigración (entre 1961 y 1969, se trasladan de municipio más de tres millones de españoles); al situar la acción en un barrio concreto de Madrid y al hacer nuevamente protagonista de la pieza teatral al pueblo español.

III.3.1.11. La mano negra

1. DATOS

1.1. *Título:* La mano negra⁷⁴⁶

1.2. *Fecha de creación:* 1965

1.3. *Fecha de publicación:* 2005

1.4. *Fecha del estreno:* No estrenada

2. ANÁLISIS INTERNO

2.1. *Resumen.*

En un *–amaranchón destartado anejo a las cuadras contiguas*” (1) perteneciente al cortijo Venegas se desarrollará toda la obra. Allí, *–el Cojo*” está enseñando a leer a dos mozos mientras las mujeres (Sole y la Vieja) preparan la cena para todos los gañanes que aún faltan por venir. El Tobalo es el primero en llegar y tras él llegan todos los demás. El chispa, uno de los gañanes, da al Cojo (el único de los allí presentes que sabe leer y escribir) un recorte de periódico para que les lea en voz alta la información taurina. La entrada de don Mariano, el capataz, interrumpe la animosa lectura. Viene buscando al Lebrija porque el amo, don José María, le reclama. Antes de irse les recuerda a todos que deben de rezar el rosario. Una vez que se han ido, comienzan todos el rezo del rosario dirigido por Sole, si bien, el grupo formado por el Cojo, el Tobalo, el Chispa, el Pablo y el León, ponen muy poco interés en la

⁷⁴⁶ Para el análisis de la obra utilizo la siguiente edición: José María Rodríguez Méndez, *La mano negra*, en *Teatro escogido*, I, Madrid, AAT, 2005, pp. 343-408.

oración y hablan, entre otras cosas, de toros y de una organización anarquista llamada la Mano Negra. Una vez finalizado el rezo se disponen a cenar, momento en el que Sole y Tobalo discuten. Aparece Micaela, la novia de Lebrija, que pregunta por él. Éste regresa muy abatido. Según se puede inferir del texto, es el amante obligado del amo que abusa de él a su antojo. Besa amargamente a su novia y son separados por Sole. Cuando todos se han ido a dormir a la planta de arriba, llega el capataz (o aperador) para mantener relaciones con Sole. Concluye el primer acto.

Al día siguiente, el Cojo se despide de Sole porque se va al pueblo a hacer unos ~~mandaos~~”, pero antes de su partida, llega una pareja de la Guardia Civil que interroga a ambos. El Cojo se va con la pareja que lo acompañará durante un tramo. El capataz llega y Sole le prepara un succulento desayuno, ha despedido del cortijo al Tobalo. Precisamente entonces aparece el Lebrija diciendo que se marcha porque no puede aguantar más. Tras él llega su novia que le recrimina que sea un ~~maricón~~” y presa de los nervios sufre un ataque por lo que entre el capataz y Sole la atan y la llevan a la cuadra. El aperador sale en busca de ayuda y Sole queda sola en escena. Muy temerosa trata de alargar los diálogos con la Vieja y con dos mozos que han ido a por la comida para los demás. Nuevamente se queda sola y entra el Lebrija que la da muerte de cuatro puñaladas.

El tercer acto se inicia ese mismo día por la noche. La estancia está llena de guardias civiles. El sargento repasa la declaración con don Mariano, de ella se desprende que alguien, muy posiblemente el Lebrija, después de matar a Sole soltó a Micaela y huyeron juntos en el caballo del señorito. El sargento cree que detrás se esconde un motivo político y que los autores del crimen pertenecen a la Mano Negra, aserción que corrobora el capataz. Cuando éste se marcha a consolar al señorito, interrogan a

los peones. El sargento les pregunta por las razones que podría tener Lebrija para cometer el asesinato: el Chispa insinúa la relación con el amo, pero el sargento no le deja continuar y le prohíbe que se mezcle al amo con el asunto. El sargento manda torturar a dos muchachos. Ante tal manifestación de violencia y antes de que los maten, Tobalo, en actitud heroica se declara culpable. El sargento le obliga a confesar que pertenece a la Mano Negra, que mató a Sole aunque en realidad al que quería matar era a su amante, y que después tenían intención de quemar el cortijo. Tras la “falsa” confesión se llevan detenidos a Tobalo, León, Pablo y el Chispa. Los personajes restantes se quedan curando las heridas de los muchachos torturados y cenando. Finalmente, el capataz les dice que pueden quedarse trabajando en el cortijo, únicamente Antón dice que se marcha en busca del Lebrija. Termina la obra con los personajes allí presentes rezando el rosario por el alma de la difunta.

2.2. Antecedentes.

El antecedente impreso más importante de esta obra lo encontramos en la novela de Vicente Blasco Ibáñez, *La bodega*⁷⁴⁷. En esta pieza narrativa de influencia naturalista el autor aborda el mismo tema que José María Rodríguez Méndez: las revueltas en los cortijos andaluces y la justificación de una dura represión contra los campesinos acusados de pertenecer a una supuesta —que no real— organización anarquista: la Mano Negra. La acción de la novela se desarrolla en una de las bodegas más importantes de Jerez de la Frontera (Dupont hermanos) entre 1880 y 1892, en pleno periodo de huelgas y revueltas sangrientas, y con la Guardia Civil como elemento represor de los analfabetos campesinos que por otra parte eran sometidos a un férreo

⁷⁴⁷ Escrita entre diciembre 1904 y febrero 1905 es publicada por primera vez ese mismo año (Valencia, F. Sempere, 1905).

adoctrinamiento religioso. Algunos personajes —Fermín, Rafael y María de la Luz— logran abandonar aquel ambiente y consiguen liberarse de su «esclavitud». Otros, pese a todo, prefieren seguir trabajando las tierras del señorito:

Eran los esclavos más infelices de la historia: ellos mismos trenzaban el látigo que les tenía sometidos; ellos forjaban la cadena que les mantenía amarrados, hambrientos, con el hambre prolongada de una alimentación engañosa, falsamente alegres con la alegría enfermiza de la embriaguez.⁷⁴⁸

Como vemos, en definitiva, son muchos los puntos en común de esta novela con respecto a la pieza teatral que estamos analizando.

Entre los antecedentes también se encuentra de nuevo una obra de Ramón J. Sender: *Viaje a la aldea del crimen (Documental de Casas Viejas)*⁷⁴⁹, la cual reproduce a modo de crónica periodística cómo fue la matanza de Casa Viejas (10, 11 y 12 de enero de 1933). A su vez hace un estudio sociológico de las causas y las consecuencias de aquel trágico suceso. Para documentarse de primera mano, el propio autor visita el pueblo tres días después de producirse los hechos y transcribe los testimonios reales de algunos testigos.

Sin centrarse en la temática anarquista debemos señalar el que para Rodríguez Méndez constituye el drama rural por excelencia del teatro español del siglo XX, *La Malquerida*⁷⁵⁰ de Jacinto Benavente.

⁷⁴⁸ Vicente Blasco Ibáñez, *La bodega*, Valencia, Prometeo, 1919, p. 362.

⁷⁴⁹ Madrid, Juan de Pueyo, 1934.

⁷⁵⁰ Estrenada en el Teatro de la Princesa el 12 de diciembre de 1913 y publicada ese mismo año en dos ediciones: una de la Sociedad de Autores Españoles y otra de Velasco Imp.

El Premio Nobel a Benavente es muy merecido. Demostró que en España sí se puede hacer tragedia. *La Malquerida* es estupenda, es *Fedra* llevada a la realidad y bajada de los dioses, porque el teatro griego nunca lo he entendido, entre otras cosas porque la religión griega no la entiendo.⁷⁵¹

El ambiente rural teñido de tragedia; las pasiones incontenidas de los personajes; los rasgos lingüísticos utilizados para dar la impresión de un lenguaje rural; o la personalidad de algunos personajes como el Rubio, son sin duda, características que incorpora Rodríguez Méndez para la creación de *La Mano Negra*.

2.3. Estructura formal:

2.3.1. Descripción.

Continuando con la estrategia escénica de la mayor parte de las piezas teatrales de la primera etapa, el autor diseña una obra estructurada en los tradicionales tres actos, sin división interna en escenas.

2.3.2. Personajes.

El *dramatis personae* de la obra está formado por un capataz, dieciséis peones y varios guardias civiles. Este gran número de personajes anticipa otra de las características de las obras de la segunda etapa: la aparición en escena de numerosos personajes (en *Bodas...* intervienen más de treinta personajes; en *Los quinquis de Madriz* más de veinticinco; en *Historia de unos cuantos*, veintisiete; y en *Flor de Otoño* la cifra sobrepasa los cuarenta).

⁷⁵¹ Entrevista concedida por José María Rodríguez Méndez al presente investigador el 26-03-2003.

Esbozaremos a continuación las características más importantes de los personajes principales de la obra:

Sole es la mujer que se encarga de preparar la comida para los gañanes. Se caracteriza por su fuerte carácter. Le gusta rezar todas las noches e impide que Micaela y el Lebrija se besen en el interior de la casa: —¿Es que no tenéis vergüenza ni temor de Dios? Vamos... aquí delante de mí, delante de esos... Si queréis hacer garrerías os vais lejos” (367), aunque paradójicamente ella por la noche mantiene encuentros furtivos con el capataz. Muere acuchilla a manos del Lebrija mientras sus agónicos gritos no son escuchados por nadie. Posteriormente, Tobalo llega a decir de ella que —era una mala mujer” (397).

Cristóbal de la Fuente Hermigio, más conocido por Tobalo, es al parecer el que más mando tiene entre los gañanes: —Aquí dentro mando yo. Afuera manda ése. El aperaó, que se meta en lo suyo; aquí el chulo, yo. Mismamente como en la prisión. El celador de rastrillo pa ajuera, el matón pa adentro” (350). Da permiso a los mozos para que vuelvan antes del campo y aprendan a leer. El mismo día del asesinato, y tras discutir la noche anterior con Sole, el capataz le comunica que va a ser despedido. Su actitud heroica declarándose culpable del crimen para que los dos muchachos no sufrieran más le sitúa dentro de los clásicos personajes mendecianos caracterizados por su inocencia y su humanidad:

TOBALO.— Basta... basta...

EL SARGENTO.— Habla...

TOBALO.— (*Lleno de rabia*) Pégueme usté a mí... Pégueme usté a mí... Suelte a los chavales, que no tien culpa de na...

EL SARGENTO.— Luego, confiesas canalla...

TOBALO.— Digo que me pegue usté a mí...

EL LEÓN.— Y a mí...

PABLO.— Y a mí...⁷⁵²

El Lebrija, es otro típico personaje de los pueblan las obras de Rodríguez Méndez. Es *“un hombre treintañero muy apuesto, de gran belleza varonil”* (355). Por las características insinuadas por el autor y por lo que se infiere del diálogo, es el protagonista de la obra, si bien su escasa presencia en la escena le hace ser mucho más superficial de lo que hubiéramos deseado. Vive atormentado por tener que ser, sin voluntad propia, el amante de don José María y no poderse casar con su novia Micaela. Su obligada relación homosexual con el amo es *vox populi*, por lo que incluso Sole aconseja a Micaela que se olvide de él: *“Mía por dónde el amo se ha ido a encaprichar con el tuyo. Ni que tuviás la negra. Pos ya sabes lo que te toca: buscar otro. Hombres no faltan...”* (366). Ante esta situación quiere irse y abandonarlo todo, pero tiene miedo y no se decide a hacerlo, por ello recurre insistentemente al capataz que le insta a que se lo diga al amo personalmente. Al final todo estalla: Micaela presa de los nervios sufre un ataque de histeria e insulta a Lebrija [*“Cobarde!... ¡Eres un cobarde!... ¡Un cobarde y un maricón...! ¡Maricón!”* (378)], el cual en un principio se da media vuelta y se va. Pero vuelve lleno de ira en busca de su novia y no duda en asestar cuatro puñaladas a Sole, que en esos momentos estaba

⁷⁵² José María Rodríguez Méndez, *La Mano Negra*, *Op. cit.*, p. 400.

vigilándola. Su huida tiene tintes lorquianos: roban de la cuadra el caballo pío del señorito, y montados a lomos de “Saltero” se marchan en libertad por entre los olivares andaluces.

Martín Recuerda destaca de él que “es un producto de rebelión causada por el caciquismo de Andalucía. Su anarquismo —debido al peso de ese sometimiento caciquil— lo libera. El personaje, después de haberlo convertido la sociedad en asesino y anarquista, triunfa y encuentra la libertad por encima de todo. En esta obra tenebrosa y naturalista, triunfa el sentido de la libertad del héroe.”⁷⁵³

Creemos, en definitiva, que es un personaje del que el autor podría haber sacado mucho más partido.

El Cojo, cuyo nombre en realidad es Santos Fernández López, es ya un hombre de cincuenta y dos años, aunque “*más que viejo, está aviejado*” (345). Es el único que sabe leer y escribir y por ello enseña a leer a varios jóvenes, lee en voz alta los recortes de prensa y escribe las cartas de amor los mozos. No puede trabajar porque un carro le aplastó la pierna hace veinte años y desde entonces ha estado en numerosos cortijos de la zona. Debido a su invalidez “no sirve pa trabajar en los suyos, es decir, en lo que debe trabajar un hombre, u séase, en el campo..., pos aquí me tienen ustés, arrecogió como el que dice..., y pa no ser una carga, pos hago algunos mandaos” (373). Los guardias civiles le relacionan con la Mano Negra, aunque lo cierto es que él no da ningún indicio de pertenecer a esta organización. Todos los trabajadores del cortijo le quieren y le respetan: “este señor Santos es como su nombre: un santo. Pregunte, pregunte al personal. No hallarán ustés

⁷⁵³ José Martín Recuerda, *La tragedia...*, *Op.cit.*, pp. 219-220.

malquerencia, no...” (373). Si bien, es la propia Sole la que en un momento de acaloramiento le recuerda que está allí por caridad. Cuando se encamina al pueblo para hacer unos encargos, un guardia civil le dice que antes de nada se pasa por el cuartel para hablar con el sargento. Es el último momento en el que aparece en escena, aunque por la información del sargento sabemos que le han detenido y posiblemente “obligado a declarar” que él y otros peones son miembros de la Mano Negra: “¿Es que no te habías enterado que el Cojo cantó ayer?... Too lo había dicho el Cojo” (402).

El Chispa, “un treintañero flaco, nervioso, de ojos brillantes” (351) es un personaje ingenuo y bondadoso que con sus actos provoca indistintamente la risa y la tristeza en el espectador. Su tartamudeo provoca la carcajada de aquellos que como el Sargento se creen superiores: “¿qué te pasa muchacho? ¿Ties diarrea en la lengua?” (395). Su ignorancia le lleva a atreverse a insinuar ante los guardias civiles la especial relación entre el señorito y el Lebrija: “El... Le...brija... e... era... no... no... vio... de la Micaela... Y... [...] Pe... pe... pero el señorito... [...] No sé... Amos..., el se... seño...rito... no... no... [...] No que... quería... que...” (397-398). La última escena en la que interviene es altamente dramática y hace sentir al lector un sentimiento de lástima e impotencia cuando el autoritario e insensible sargento se lo lleva preso:

EL CHISPA.— (Con voz gimoteante) Un ser... ser... vi... vi... dor... no... no...EL
SARGENTO.— Ya te explicarás en el cuartel, hombre... Vas a ver cómo allí aprendes a hablar derecho.⁷⁵⁴

⁷⁵⁴ José María Rodríguez Méndez, *La mano negra*, *Op. cit.*, p. 403.

Los mozos (Mozo 1 y Mozo 2) son dos *“jóvenes gañanes de unos diecisiete años”* (345) cargados de inocencia, humanidad y ganas de vivir. Regresan antes del trabajo para que el Cojo les enseñe a leer, aunque el cansancio puede más que sus ansias por aprender. Pese a todo son los únicos que muestran interés por salir de su analfabetismo, actitud que es incluso cuestionada por otros personajes: *“¡A SOLE.— Es lo que yo digo. Ahora les da por aprender la letra. Pa lo que les va a servir”* (347). Son los encargados de ir a la casa a por la comida para sus compañeros que están el campo, pero el día que muere Sole, ésta aún no había preparado la comida por lo que les ofrece para que se lleven pan con aceite, no sin antes darles de comer a ellos dos muy amablemente. Los jóvenes aceptan pesarosos porque saben que los demás les esperan: *“¡Si se enteran de que habemos comío tan bien y que ellos sólo tien un ~~h~~oyo” pa too el día...!”* (384).

Don Mariano, *“E Aperador”*, es el capataz o aperador del cortijo. Es *“un hombre cincuentaño, serio, cumplidor; en suma, el clásico hombre de confianza de los cortijeros que ya no tiene voluntad y sigue su función sin pensar en ella”* (354). Se caracteriza por sus malos modales y su despotismo con la gañanía. Además de cuidar las tierras del señorito, vela por las almas de los peones y todas las noches reza el rosario con ellos. Una severa conducta moral que se resquebraja con la especial relación pecaminosa que mantiene con Sole. Todos tienen hacia él un trato muy distante y educado y se refieren él con las fórmulas de tratamiento *“usted”* o *“señor”*, aunque en el fondo le detestan: *“¡Fie una sangre mu negra el don Mariano”* (357).

César Oliva relaciona a este personaje de características tan negativas —con todos los referentes que se pueden encontrar en la literatura dramática española desde el tremendo Rubio de *La Malquerida*”⁷⁵⁵.

El Sargento de la Guardia Civil de Santa Cruz es un tipo autoritario y violento que trata con desprecio a los peones y con especial esmero a los señoritos. Empeñado en relacionar con el crimen a Tobalo y la Mano Negra, no duda en mandar torturar a dos muchachos que él sabe que son inocentes. Del diálogo se infiere que semejantes artes debió utilizar con el Cojo para que éste confesara que pertenecía a la organización anarquista. Sin hacer caso de otros indicios, relaciona lo sucedido con los movimientos obreros: —Esto es cosa política. La Mano Negra” (392). Representa a la típica autoridad odiada por el pueblo pero querida por los poderosos.

César Oliva destaca como característica general de todos los personajes su condición de seres inacabados, carentes de una definida individualización:

Los personajes masculinos, a excepción del Lebrija, están cortados todos por el mismo patrón. Destaca un tanto el Cojo, y quizá el Tobalo, que al final asume su condición de héroe. Pero la mayoría de ellos carece de entidad definida. Son como bocetos sin terminar. Esta condición se advierte de manera absoluta en el que hubiera podido ser el protagonista, el Lebrija, que pasa por la escena sin profundidad alguna. Es mucho más importante lo que se dice de él que lo que trasmite. Igual se podía afirmar del Tobalo, a punto de ser esa conciencia colectiva que necesita todo grupo humano. Don Mariano, el capataz, queda algo más definido, debido a su carácter negativo. [...] En el caso de los personajes femeninos

⁷⁵⁵ César Oliva, —Introducción” a José María Rodríguez Méndez, *La mano negra*, en *Teatro escogido*, I, Madrid, AAT, 2005, p. 340.

tampoco encontramos perfiles que los definan de manera eficaz. En la Sole, quizás, hallamos los rasgos más destacables. Pero ni la arrebatada Micaela ni la Vieja terminan de ofrecer unos caracteres propios y personales.⁷⁵⁶

2.3.3. Lenguaje.

a. *En las acotaciones escénicas*

Siguiendo con nuestro estudio, señalamos en primer lugar el uso por parte del autor de un lenguaje sencillo y preciso en las acotaciones, las cuales cumplen una función eminentemente práctica sobre la distribución escénica y el movimiento de los personajes:

*Sentados en banquetas, junto a la mesa, dos jóvenes gañanes de unos diecisiete años aprenden a leer sobre una cartilla mugrienta. El MAESTRO es un viejo cojo, corpulento y sombrío. Al fijarse en él se percibe que, más que viejo, está aviejado. Los dos MOZOS aparecen cansados. Uno de ellos apoya su cabeza sobre la mano y el codo sobre la mesa, y se le cierran los ojos ante la lectura. El MAESTRO tiene la cartilla colocada verticalmente ante ellos y les va enseñando las sílabas.*⁷⁵⁷

b. *De los personajes*

El autor no ha tratado de reproducir con exactitud el lenguaje dialectal escuchado en tierras andaluzas cuando estuvo allí destinado haciendo las prácticas de alférez. Su intención es poner en boca de los personajes la apariencia del habla popular

⁷⁵⁶ César Oliva, "Introducción" a José María Rodríguez Méndez, *La Mano Negra*, *Op. cit.*, pp. 339-340.

⁷⁵⁷ José María Rodríguez Méndez, *La mano negra*, *Op. cit.*, p. 345.

campesina. Ello lo consigue intensificando y ampliando los recursos utilizados en obras anteriores transmitidos con la agilidad y la frescura propias del lenguaje popular.

En opinión de César Oliva:

La obra prosigue ese recurso tan habitual, desde el neonaturalismo de principios de siglo (Arniches, Benavente en sus dramas rurales precisamente, los Álvarez Quintero), por el que, tratando de imitar el habla del pueblo, se inventa un nuevo idioma totalmente inexistente. El texto, así, copia la realidad del mal hablar.⁷⁵⁸

Sí es cierto que la obra está plagada de vulgarismos y expresiones muy coloquiales, es decir, que se habla muy mal. Pero afirmar que unos gañanes, analfabetos en su mayoría, no hablaban así y que Rodríguez Méndez continúa con la tradición de inventar ~~un~~ "nuevo idioma totalmente inexistente" nos parece demasiado arriesgado, más tratándose de un autor que nació y pasó sus primeros años en uno de los barrios más castizos de Madrid y que posteriormente debido a su experiencia vital tan variada ha estado en contacto con habitantes y emigrantes de todas las regiones de España⁷⁵⁹. En definitiva, se ha relacionado con el pueblo español y ha tratado de reflejar en sus obras el habla de éste, lejos de la artificiosidad y el rebuscamiento de

⁷⁵⁸ Ídem., p. 340.

⁷⁵⁹ ~~Yo~~ "Yo nací en pleno meollo de la manolería madrileña, léase junto a la cabecera del Rastro, pegado al mercado de la Cebada y la calle de Toledo. Luego mi vida se ha dividido entre esa manolería, el suburbio industrial de Barcelona y mis vagabundeos por los pueblos de España" (José María Rodríguez Méndez, ~~Protagonista: el pueblo~~, *Op. cit.*)

otras recreaciones sainetescas. En cualquier caso remitimos al lector al apartado I.2 de la presente Tesis donde ya fue tratada esta polémica.

El lenguaje de los personajes refleja el habla popular de los campesinos, destaca por el gran uso de rasgos vulgares y expresiones coloquiales. Entre los primeros destacamos:

- Utilización del artículo determinado delante de nombres propios, tanto por los personajes como por el propio autor en las acotaciones. Si bien es un rasgo que no se repite durante toda la obra sino en determinados momentos aleatorios y sin causa justificada:

TOBALO.— Tie una sangre mu negra el don Mariano (357)

EL CHISPA.— Espa... pa la Marina (363)

Quedan solos los tres: la Sole, el Antón y el Cojo (365)

- Posposición del pronombre *–se* en secuencias con acumulación de formas pronominales átonas: *me se / te se*

EL APERADOR.— que no te se ocurra (378)

- Uso de *Pa* en lugar de *para*; *na* por *nada*; *to* por *todo* y *ca* en lugar de *casa*.

Pérdida de la sílaba átona

EL COJO.— Pa si hace falta (347)

EL COJO.— De na... (348)

LA SOLE.— To se sabe. Pa eso han puesto el —telégrafo” (348)

LA SOLE.— en Ca la Romana pa delantales (370)

- Pérdida de la *–e* intervocálica en los participios terminados en *-ado*. Es una alteración lingüística muy utilizada por todos los personajes que no puede

considerarse como vulgarismo: ~~pic~~ao” (346); ~~est~~ao” (349); ~~rez~~ao” (354); ~~enter~~ao” (359); ~~eab~~reao” (361); etc., y que incluso también aparece en los participios terminados en -ido: ~~dorm~~ío” (346); leío (373); ío (403); sío (406); etc.

— Pérdida de la ~~d~~” intervocálica:

EL COJO.— Aquí, aquí es ~~onde~~” ties que mirar (346)

TOBALO.— Demasiao los mismo (351)

TOBALO.— Aquí está el aperaó (353)

PABLO.— Sus pueo contar la corría (357)

LEÓN.— No me da mico ni el toro (358)

LA SOLE.— ¡Toa la vía! Toa la vía (373)

ANTÓN.— pegar con la caena (404)

— Metátesis:

LA SOLE.— Cuando se es ~~probe~~” (366)

EL COJO.— Naide se va a meter con un pobre (370)

EL GUARDIA.— un ataque de niervos (390)

LA VIEJA.— lírbanos de too mal (408)

— Prótesis de sonidos:

EL COJO.— Aluego, cuando comamos (352)

LEÓN.— Asíentate ahora aquí (352)

TOBALO.— Eres un desagerao (358)

GUARDIA 1. — Jasta el Pedruelo (374)

— Prótesis de sonidos y pérdida de la ~~h~~” intervocálica:

LA VIEJA.— Entoavía (347)

— Confusión de sonidos consonánticos similares en su articulación:

TOBALO.— A las güenas tardes la compañía (349)

TOBALO.— pa ajuera (350)

LA SOLE.— Usté, agüela, lleve la cuenta (356)

GUARDIA 1.— ¿dende cuándo trabaja en la casa? (373)

LA SOLE.— ¿No se jue pal campo? (381)

— Confusión de sonidos vocálicos:

TOBALO.— disfrutan más con la viña (350)

EL COJO.— nenguna vergüenza (363)

— Utilización de las formas vulgares ~~mos~~” en lugar del pronombre ~~nos~~” y ~~sus~~” por ~~os~~” (también ~~se~~” en lugar de ~~os~~”):

EL COJO.— Que trabajito ~~mos~~” cuesta [...] Pos ~~sus~~” lo voy a enseñar [...] No ~~sus~~” apartéis... que ~~os~~” quiero mucho (347)

LEÓN.— ¡Callarsus! (352)

LA SOLE.— Ni lo que “se” coméis vosotros (362)

— Uso del infinitivo en lugar de la forma correspondiente de imperativo:

EL COJO.— No sus apartéis, venir aquí... (347)

LA VIEJA.— Hasta mañana, hijos... Descansar (361)

— Alteración por analogía en las formas verbales:

EL COJO.— Es que no sé cuál ~~seis~~” más burros de los dos... (347)

MOZO 2.— Hemos ido a un mandao... (349)

TOBALO.— Semos analfabetos (350)

LA SOLE.— Pa que ~~quedrá~~ aprender letra (350)

TOBALO.— Cuando haiga (350)

MOZO 2.— Hemos de hacer a pata (383)

— Empleo del pronombre *ustedes* conjugado con la 2ª persona del plural:

EL CHISPA.— ¿no sabéis uz... uztedes? (352)

APERADOR.— Lo váis ustés (354)

LA SOLE.— Ustedes sabéis como las gasta (356)

— Dequeísmo:

EL COJO.— No tie que darte ninguna vergüenza de querer a una mujer... (363)

— Aféresis:

EL COJO.— Vamos a dejar qui el cinto (347)

LA VIEJA.— ~~estripando~~ terrones (347)

GUARDIA 1.— Amos a descansar (371)

LA SOLE.— Al agüelo se los estaba ~~ieiendo~~ (372)

LA SOLE.— un vasito e vino (383)

— Pérdida de sonidos en el interior de la palabra:

EL COJO.— Ties que mirar [...] Cuando tien que contestar (346)

LA SOLE.— Ésos no tien traza de venir y entoavía tie que venir el señor (348)

TOBALO.— Se pusiá un poco severo (349)

TOBALO.— su pare no los trata como yo (351)

PABLO.— Mare, qué torerazo (352)

LA SOLE.— No quio ver luces (367)

LA VIEJA.— Paece como si tuviá la rabia (380)

LA SOLE.— Tamién podíais ser mis hijos (383)

— Pérdida de sonidos finales:

EL COJO.— Vamo a dejarlo (351)

PABLO.— Sí seño... (352)

APERADOR.— tené que rezar (354)

EL LEBRIJA.— usté venía (355)

LA SOLE.— Así agradece la caridá (359)

— Reducción del diptongo a una sola vocal:

LA SOLE.— Pos la comía ya está hecha (347)

— Pérdida de sonidos y fusión de vocales homólogas. Rechazo de hiato:

LA VIEJA.— Yo me espero pal rosario... (348)

MOZO 2.— ¿De qué ~~sa~~ enterao” usted? (348)

TOBALO.— con la ~~azá~~” (350)

APERADOR.— Lo váis ustés (354)

— Confusión en la vocal —ö por —u” en la función de nexos disyuntivos:

EL COJO.— —uqué?” (348)

LA SOLE.— ¿no queréis rezar, u qué? (356)

— Epéntesis de un sonido nasal:

GUARDIA 1.— Asín que enseña a leer (374)

— Alteración de sonidos vocálicos por disimilación:

TOBALO.— Vaya discípulos (349)

EL COJO.— al ~~p~~rencipio” (350)

LA SOLE.— Pa eso está la Guardia Cevil (377)

— Alteración de sonidos por asimilación:

LEÓN.— La ~~in~~vidia” se lo come (360)

— Arcaísmo. Reducción de grupos consonánticos cultos:

TOBALO.— Dar la lición (349)

- Aunque no se puede considerar vulgarismo, debemos señalar la aparición en varios casos del sufijo –illa/-illo con la grafía –y”, -iya/-iyo. Con ello el autor ha querido dejar claro que los protagonistas eran yeístas, rasgo extendido por las hablas meridionales de la península, e incluso por zonas del norte de la península. Por lo tanto, no podemos hablar de un rasgo exclusivo del dialecto andaluz:

LA SOLE.— En cuanto guipes alguna cosiya (377)

EL SARGENTO.— Amos a empezar con los más chavaliyos (399)

Como ejemplos de expresiones coloquiales podemos citar las siguientes:

EL COJO.— ¡Anda, salero! (346)

EL COJO.— ¡Vaya un par de catetos que ma costao desaznar...! (346)

EL COJO.— ¿Habéis –eurrelao” mucho hoy, u qué? (348)

LA SOLE.— Pos me paece que va pa rato (348)

TOBALO.— Y —unque no tuviás discípulos” (350)

APERADOR.— ¡Es mucho hombre don José María! (355)

TOBALO.— por mi madre que en gloria esté (360)

LA SOLE.— Podéis hacer lo que —ssi” salga de las narices (362)

LA SOLE.— ¡Chacho! (368)

LA SOLE.— ¡Quia! (369)

LA SOLE.— sus arregláis allá un hoyo pa ca uno (382)

MOZO 1.— ¿A la señá Dolores? (384)

TOBALO.— Un acaloro lo tie cualquiera (398)

EL SARGENTO.— me cagüen en toos los muertos (400)

EL APERADOR.— Será chalao el tío (407)

2.3.4. *Espacio.*

a. *Espacio real*

En este punto no podemos evidenciar ningún cambio considerable en cuanto a la estrategia escénica planeada por el autor. Este vuelve a situar a los personajes en un espacio único y cerrado donde transcurre toda la obra. Se trata de un espacio pobre y miserable, una especie de cuadra para las caballerías donde los personajes pasan a diario varias horas antes de irse a dormir:

Es un camaranchón destartado, anejo a las cuadras contiguas. Techo abovedado y sombrío de humos y humedades. En un rincón un gran hogar donde se guisa la comida de los gañanes arranchados. Una mesa larga ocupa una de las paredes laterales. Al lado del hogar se inicia una escalera que conduce al sobrado, donde duermen los mozos. Hay colgados en las paredes arreos de mulas, ristras de ajos, guindillas, etc. Unos velones de lucerna difunden una luz parpadeante. Por una ventana enrejada se descubre la melancolía de la sierra al atardecer. Puerta que da a las cuadras. Otra que da al corral.⁷⁶⁰

b. *Espacio hipotético*

El dramaturgo andaluz José Martín Recuerda manifiesta lo siguiente:

La Mano Negra tiene su espacio escénico en el cortijo de Venegas, en las cercanías de Córdoba, cerca de Jaén, en el año 1911, cuando se crea la C.N.T. y el caciquismo dominaba en los pueblos y en las aldeas andaluzas. El anarquismo campesino se extendía por toda la región. No hay en esta Andalucía de Rodríguez Méndez sentido del paisaje, de la luz, de la

⁷⁶⁰ José María Rodríguez Méndez, *La mano negra*, *Op. cit.*, p. 345.

alegría. Es una Andalucía del hambre, de la emigración, del señoritismo parásito, de conspiradores, de caciques y de anarquistas que llegan a la libertad por medio del crimen.⁷⁶¹

Por otro lado, el autor vuelve de nuevo a manipular la historia para situar las actividades de la organización anarquista la Mano Negra, escindida en 1883, en el año 1911.

Lo cierto es que el bienio 1911-1912 (al igual que los años sesenta cuando el autor escribe la obra) fue muy conflictivo en el plano del movimiento obrero: asesinatos, huelgas, reivindicaciones sindicales, etc. Una época en la que el anarquismo⁷⁶² cobra mucha importancia tanto en ciudades industrializadas, caso de Barcelona, como en el campo andaluz. En este sentido es interesante destacar la fundación en noviembre de 1910 de la Confederación Nacional del Trabajo, CNT, una organización sindical de base anarquista que agrupaba numerosos sindicatos.

Ante este convulso panorama, el gobierno emplea una dura represión y persecución del movimiento anarquista. Como muestra la pieza dramática de Rodríguez Méndez, cualquier altercado es identificado con el movimiento anarquista y urge buscar culpables relacionados con la política aunque no los haya.

⁷⁶¹ José Martín Recuerda, *La tragedia de España...*, *Op. cit.*, p. 27.

⁷⁶² Definido como:

Una ideología que negaba el Estado y la civilización burguesa, que se rebelaba contra la despersonalización y la alienación de la sociedad industrial. Desde el principio se caracterizó por su abstencionismo electoral, su negativa a cualquier alianza o coalición con partidos políticos, incluso republicanos y socialistas; su oposición, en suma, a toda participación en las instituciones del Estado. Contrarios a la acción política, los anarquistas apelaban, en cambio, a la "acción directa", a la confrontación directa de los trabajadores contra los capitalistas, una lucha que debía realizarse exclusivamente en el campo de la producción, mediante una amplia gama de acciones de masas: agitación propagandística, huelgas, boicot, e incluso sabotaje y terrorismo. (Susana Suerio Seoane, "El reinado de Alfonso XIII (1902-1931)" en *Historia política 1987-1939*, Madrid, Istmo, 2002, pp. 231-232).

Esta situación tiene lugar bajo el gobierno del liberal José Canalejas —curiosamente asesinado por un anarquista el 12 de noviembre de 1912 en la Puerta del Sol de Madrid siendo aún presidente del gobierno—, caracterizado, entre otras cosas, por las importantes reformas en materia de política social, —que abarcaban desde la regularización de las relaciones laborales (contrato de trabajo, negociación colectiva), hasta la mejora de las condiciones de vida y trabajo de las clases asalariadas (reducción de la jornada laboral, protección del trabajo de mujeres y niños, implantación de una seguridad social obligatoria con participación del Estado...), todo ello para impedir una explotación abusiva del proletariado y amortiguar los conflictos sociales”⁷⁶³.

c. *Espacio imaginario*

El autor plantea un espacio narrativo bastante sencillo y fácilmente identificable para un hipotético espectador. Debido a que la acción dramática transcurre siempre en el mismo espacio escénico, el director —si lo hubiera— debería afrontar sin grandes complicaciones estas escasas indicaciones escénicas para lograr el espacio real deseado por el dramaturgo. En cualquier caso, como indican las acotaciones, deben situarse por todo el escenario numerosos objetos (arreo de mulas, ristras de ajos, guindillas, etc.) que denoten el tipo de moradores que habitan en ese espacio escénico.

De nuevo, el autor recoge elementos de la tradición naturalista para la concepción del espacio escénico.

⁷⁶³ Susana Suerio Seoane, “El reinado de Alfonso XIII (1902-1931)”, *Op. cit.*, pp. 228-229.

2.3.5. *Tiempo.*

a. *Tiempo real*

La duración aproximada del espectáculo sería de una hora y treinta minutos.

b. *Tiempo hipotético*

El concepto temporal vigente en el momento histórico en que el receptor se debería haber enfrentado a la obra (1965) demandaba del dramaturgo una iniciativa más vanguardista en el tratamiento temporal del drama. Pero Rodríguez Méndez prefiere continuar con su esquema clásico y plantear un drama donde los acontecimientos son presentados por los personajes de forma lineal. Unos acontecimientos que como veremos a continuación son como una especie de filmación objetivista de la vida de unos gañanes en un cortijo andaluz situado entre Córdoba y Jaén durante un par de días. No tenemos apenas referencias del pasado de esos personajes —si alguna tenemos es más bien trágica— y tampoco el autor se encarga de aclararnos qué ocurrirá con ellos en el futuro. Por lo tanto, lo que importa es el mísero presente en el que desarrollan su actividad vital.

c. *Tiempo imaginario*

La obra sigue un esquema clásico, mediante el cual el autor respeta la unidad tradicional del tiempo (al igual que las otras dos unidades teatrales de lugar y acción) sin introducir elementos renovadores. Comienza al atardecer del día 27 de marzo de 1911 (acto primero); continúa durante la mañana del día siguiente (acto segundo) y concluye ese mismo día 28 de marzo cuando es ya “noche cerrada” (acto tercero).

2.3.6. *Movimiento y progresión dramáticos.*

a. *En los personajes*

En esta pieza los personajes se mueven por un lodazal de miseria física unos (los gañanes), y de miseria moral otros (el señorito, el aperador y el sargento). En este sombrío ambiente la progresión dramática es casi inexistente: los primeros se limitan a obedecer y a agradecer el pan que se comen, y los segundos imponen una injusta tiranía basada en la violencia, los malos tratos y los abusos sexuales.

Pocos son los que se atreven a quebrantar esa mísera forma de vida. Únicamente Tobalo y el Lebrija se rebelan contra el orden establecido.

Tobalo se presenta como un hombre afable que trata bien a sus compañeros sobre los que ejerce ciertas funciones de mando. Detesta al capataz, pero acata sumisamente sus órdenes. Esta inicial forma ser tan “alegre” cambia completamente desde el momento en el que Sole dice al Cojo que está allí por caridad: es entonces cuando sale a luz un carácter valiente que se rebela ante las injusticias y que desearía que los de la Mano Negra “se arrimaran pa acá” (359). Incluso llega a plantearse abandonar el cortijo. De muy malos modos recrimina a Sole lo que le haya dicho eso al Cojo y presa de la ira no quiere ni siquiera cenar. Al día siguiente, aunque por la mañana no aparece en escena, sabemos que continúa encolerizado y “se ha puesto flamenco” con el Aperador cuando éste le ha comunicado que le iban a despedir, llegando incluso a decirle que “se las pagaría” (392). Pero es en el momento en el que los dos muchachos están siendo maltratados, cuando realiza una heroicidad que tal vez no nos esperábamos: para que no sigan sufriendo se autoinculpa y valientemente pide que sea a él al que peguen. Un triste final que le supondrá una importante condena, pero un impresionante gesto de heroísmo y humanidad es el que deja el personaje.

El Lebrija por su parte aparece al comienzo de la obra como un personaje tranquilo y sumiso que accede apesadumbrado a los requerimientos sexuales del señorito.

Atormentado por la situación tiene un primer gesto instintivo al coger a su novia *—de una manera salvaje, la abraza y la besa*” (367). Con esta acción, demuestra que aunque en apariencia es un personaje dócil, esconde dentro de sí un carácter violento y primitivo. Nuevamente ante don Mariano vuelve a aparecer sumiso. Pero puesto en una situación límite viendo que su novia ha tenido otro ataque de nervios por culpa de su cobardía, no duda en asesinar a sangre fría a Sole y sin ponerse en absoluto nervioso *—limpia la navaja. La dobla. La guarda. Va luego a la cuadra. Abre la puerta y entra*” (388), rescata a su novia y ambos huyen a caballo. Es, al igual que Tobalo, otro personaje al que las circunstancias convierten en un héroe.

b. En la acción dramática

Continuando con la estrategia dramática de la mayor parte de las obras de esta primera etapa, el autor respeta la clásica regla de las tres unidades (acción, espacio y tiempo). La progresión dramática es bastante clara si nos atenemos a los tres actos, coincidentes respectivamente con el planteamiento del conflicto y presentación de personajes; desarrollo de ese conflicto en el segundo acto y desenlace final coincidiendo con el acto tercero. El clímax —otra vez la muerte inesperada de un personaje— se produce justamente al final del segundo acto, por lo que la progresión en la acción dramática se ajusta perfectamente a los preceptos clásicos.

c. En la anécdota narrativa

En esta pieza teatral el autor ha tratado de mostrar la situación de esclavitud en la que se encontraban los campesinos andaluces a comienzos del siglo XX y que les lleva en algunos casos a cometer actos violentos o a tomar decisiones heroicas. Esto lo consigue.

En cuanto a la anécdota narrativa es bastante complejo hablar de una línea argumental clara cuando el autor deja en el aire elementos imprescindibles que nos hubieran ayudado a identificar la progresión de la anécdota narrativa. Si como indica el propio título, lo importante es la supuesta relación de los gañanes con La Mano Negra: ¿Por qué ninguno contesta a la insinuaciones del Chispa en el primer acto?, ¿qué es exactamente lo que confiesa el Cojo en el cuartel?; si por el contrario tenemos que situar el foco de atención en el asesinato de Sole: ¿Por qué el dramaturgo no aclara las causas que mueven a Lebrija a cometer el crimen?, ¿por qué sabiendo que el autor del crimen ha sido Lebrija el Sargento se empeña en inculpar a Tobalo?, ¿qué va a suceder con los cuatro detenidos?, ¿por qué el aperador no da muestras de tristeza ante la muerte de su amante?

Son en definitiva muchos interrogantes los que quedan en al aire para señalar un progreso unificador de una determinada anécdota narrativa.

3. GÉNESIS DE LA OBRA TEATRAL

3.1. *Motivos.*

Preguntado sobre los motivos que le llevan a escribir esta pieza teatral, el autor responde lo siguiente:

- ¿Qué te impulsa a escribir *La mano negra*?
- Una obra quizá demasiado profunda. Es un hecho histórico, un grupo anarquista que había en Andalucía que se llamaba *La mano negra*. Es que a mí el anarquismo me ha atraído mucho. Refleja la vida trágica de los cortijos andaluces, lo de Casas Viejas y todo eso.⁷⁶⁴

⁷⁶⁴ Entrevista concedida por José María Rodríguez Méndez al presente investigador el 02-05-2007.

En realidad al autor le interesan dos aspectos: por un lado los actos de rebeldía contra el sistema de los movimientos ácratas y anarquistas; y por otro lado, la brutal estrategia de los gobernantes para liquidar cualquier intentona revolucionaria de las clases sociales más desfavorecidas. Para ello, toma como referencia dos importantes sucesos en la historia de España: la legendaria organización *La Mano Negra* bajo el reinado de Alfonso XIII en 1911 —un evidente anacronismo, pues la organización, si la hubo, debió operar hasta 1883⁷⁶⁵— y la represión sobre el pueblo andaluz de Casas Viejas en 1933 en pleno periodo republicano.

La Mano Negra es una presunta "organización anarquista secreta y violenta" que actuó en Andalucía a finales del siglo XIX a la que se le atribuyeron asesinatos, incendios de cosechas y edificios.

A pesar de que los grupos anarquistas de la zona afirmaban no tener nada que ver con dicha organización y que las pruebas eran inexistentes (se presionó a varios falsos testigos para que declarasen en contra de los imputados e incluso se aceptó como prueba un papel encontrado bajo una piedra en medio del monte con la lista de integrantes de la *Mano Negra*), las fuerzas de seguridad del Estado llevaron a cabo

⁷⁶⁵ Michael Thompson señala lo siguiente:

Referente to the *Mano Negra* in a play set in 1911 is thus a deliberate anachronism: the organización was probable destroyed in 1883, although the idea of violent social struggle and *propaganda por el hecho* (propaganda by deed) survived alongside the syndicalism that became predominant in the anarchist movement after the turn of the century. The usefulness of the *Mano Negra* phenomenon to Rodríguez Méndez is its status as a folk myth, an awful legend to strike fear into the hearts of the bourgeoisie, and to be used by them to intimidate the more gullible peasant and labourers. (Michael Thompson, *Performing Spanishness. History, Cultural Identity and Censorship in the Theatre of José María Rodríguez Méndez*, *Op. cit*, p. 89)

una durísima represión basándose en cuatro crímenes cometidos a finales de 1882 y los primeros meses de 1883.

Aunque durante muchos años se ha discutido la existencia de la supuesta organización, actualmente prácticamente todo el ámbito académico está de acuerdo en que fue un invento del gobierno de Sagasta para aplacar las revueltas en los campos del sur de España.⁷⁶⁶

Por su parte, en la aldea gaditana de Casas Viejas se produce un alzamiento campesino protagonizado por militantes de la CNT el 11 de enero de 1933. Rápidamente, el gobierno de la República envió fuerzas de la Guardia Civil y de la Guardia de Asalto que entraron a tiros en el pueblo, incendiando varias casas y procediendo a una serie de juicios sumarísimos que dieron lugar a indiscriminados fusilamientos de participantes y sospechosos de haber participado en los hechos. Los oficiales al mando siempre mantuvieron que en su actuación recibían órdenes directas del Gobierno republicano⁷⁶⁷. Los hechos provocaron la caída del gabinete de Manuel Azaña y la ya imparable decisión del General Francisco Franco de liderar un

⁷⁶⁶ Uno de los más completos estudios al respecto es el realizado por Clara E. Lida —“Agrarian Anarchism in andalucía”, *International Review of Social History* 14, 1969, pp. 315-52. Aparecido posteriormente traducido al español con el título de *La Mano Negra*, Madrid, Zero, 1972.

La autora sostiene que la organización clandestina llamada *Mano negra* era más ficción que realidad y (refiriéndose a varios documentos oficiales) que el gobierno provincial fue el gran impulsor de esta falacia:

En 1883 los “crímenes de La Mano Negra” fueron la excusa de que se valió el gobierno para infligir un duro golpe a todo el extremismo agrario. Se utilizaron como pretexto unos pocos delitos comunes que nunca fueron realmente probados, pero que dieron lugar a una represión implacable de todo grupo político rural organizado, y a una mayor y más decidida opresión por parte de los terratenientes andaluces de sus campesinos y peones descontentos y levantiscos. (23)

⁷⁶⁷ Cf. Entre otros los relatos de Ramón J. Sender, *Viaje a la aldea del crimen* y Eduardo de Guzman, *La tragedia de Casas Viejas, 1933. Quince crónicas de guerra, 1936*.

Golpe de Estado contra la República porque «la nación estaba siendo destruida por la anarquía y las huelgas revolucionarias»⁷⁶⁸.

Dos situaciones en las que la rebeldía de los más desfavorecidos y la implacable represión de los gobiernos saltan a la vista. El primer elemento, la rebeldía, era algo que ya en 1965 formaba parte del individuo creador José María Rodríguez Méndez a tenor de los datos expuestos en el apartado I de la Tesis y que se verá reflejado en el inminente cambio que se va a producir en su estrategia escénica. En cuanto a la represión gubernamental debemos recordar lo siguiente: en el plano artístico es evidente esta represión con la actuación de la censura; con respecto al marco social, volvemos a recordar huelga generalizada de la minería asturiana que es reprimida con contundencia por las fuerzas y cuerpos de seguridad; la ejecución de Julián Grimau el 20 de abril 1963 por presuntos delitos cometidos en el ejercicio de sus funciones durante la Guerra Civil; las protestas universitarias en Madrid en 1965 se saldaron con numerosos heridos y expedientes a varios catedráticos; y el envío de cartas de protesta de intelectuales y artistas por la dura represión existente durante los años sesenta.

3.2. Estrategias.

En *La Mano Negra* —última obra de la primera etapa— el autor continúa en líneas generales con la creación de la misma estrategia escénica que ha caracterizado hasta el momento su producción artística, basada a su vez en la utilización de un determinado paradigma estético —el Naturalismo—, la división en tres actos, el desarrollo de la acción en un espacio único y cerrado, las advertencias previas del autor, etc. No obstante, es evidente que en la creación literaria el cambio de

⁷⁶⁸ Francisco Franco, Discurso radiofónico, 18-07-1936.

estrategia no se produce en un abrir y cerrar de ojos y por ello en esta obra ya aparecen algunos elementos que caracterizan la producción teatral de Rodríguez Méndez en su segunda etapa como el elevado número de personajes y el lenguaje popular que imita el habla de las clases sociales más desfavorecidas. Muy acertadamente, César Oliva define esta obra como ~~una~~ especie de drama rural a punto de esperpentizarse [...] su importancia se centra en que participa de formas propias del realismo escénico más naturalista posible, al tiempo que muestra brotes de ruptura estética todavía muy mitigada”⁷⁶⁹.

Por ello, el autor se vuelve a nutrir principalmente del paradigma estético naturalista para la confección del drama. Algunos elementos que recoge de la tradición naturalista son los siguientes:

— El espacio escénico determina los movimientos de los personajes, y no lo contrario. La escena debe representar exactamente el entorno de los personajes.

Si André Antoine colocó en escena verdaderos trozos de carne colgando de los ganchos de una carnicería en la escenificación de *Los carniceros* —situación que a los pocos días del estreno provocó un nauseabundo olor en el teatro—, en este caso el autor manifiesta su intención de representar con exactitud el entorno donde viven hacinados más de quince gañanes. De este modo, imaginó una estancia más propia para animales que para personas donde aparecen: techos ensombrecidos de ~~humos~~ y humedades”; un gran hogar para guisar en una enorme marmita la comida de todos ellos; y colgados de las paredes numerosos aperos de labranza y productos recolectados en el campo como ajos o guindillas. Siguiendo los pasos de Antonie

⁷⁶⁹ César Oliva, “Introducción” a José María Rodríguez Méndez, *La Mano Negra*, *Op. cit.*, p. 336.

debemos imaginar el olor que debiera desprenderse del escenario donde además de estar cocinándose un nutrido guiso, otros alimentos secos cuelgan de las paredes.

— La condición didáctica propia del lenguaje naturalista se pone de manifiesto en *La Mano Negra* y se une a los compromisos del realismo social.

El autor trata de situar al espectador en una época histórica determinada —1911— con informaciones anecdóticas —y anacrónicas, al situar allí a organización anarquista La Mano Negra— sobre este convulso año y sobre todo con estrategias emocionales que desprenden un verdadero olor a humanidad. Sus personajes y las circunstancias en que evolucionan proponen ante todo una textualidad vital, en la que acciones y emociones se entrecruzan constituyendo una estrategia escénica perfectamente eficaz a la hora de transmitir los objetivos del autor.

— La óptica crítica del entorno que surge del drama naturalista acoge la idea del conflicto existente entre el dramaturgo y el espacio social que le sirve de marco, entre el ideal de sus personajes y el universo degradado en el que evolucionan.

Aspecto esencial en la creación dramática de Rodríguez Méndez es que en esta pieza se evidencia notablemente la crítica del autor hacia el sufrimiento y la humillación a la que sido sometido el pueblo español por parte de los poderosos. Es la reacción de un dramaturgo comprometido que en aquel año de 1965 se manifestaba en estos términos:

Convencido de las dificultades que me rodeaban por todas partes y resignado ya a dedicar mi vida a las letras, me impuse la dura tarea de seguir escribiendo contra viento y marea y frente a todas las prohibiciones y dificultades. Escribí en mis particulares catacumbas varias obras de teatro y las escribí con total libertad. Decidí, primero, no preocuparme en absoluto de la

censura. Dos, desentenderme totalmente de la cuestión empresarial. Tres, no hacer ni el más mínimo caso de tendencias, modas... Cuatro, desengañarme por entero de la idea descabellada de que el teatro iba a solucionar mi problema económico.

En ese estado de ánimo creo que escribí las mejores obras de teatro que ha producido mi humilde pluma, y que son: *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga, Flor de Otoño, Historia de unos cuantos, La mano negra*.⁷⁷⁰

— La actualidad ofrece un número infinito de temas que han servido de base para la estrategia escénica concebida por Rodríguez Méndez.

La realidad española de los años sesenta inserta en un sistema dictatorial que agoniza y con los conflictos represivos que de ello se derivan, determinan que el autor se plantee de nuevo —recordemos *El vano ayer*— por qué se ha llegado a esa situación y trate de mostrar su génesis que para él se encuentra en periodo restauracionista. El propio dramaturgo sitúa su obra dentro de un grupo calificado por él mismo como —Obras pertenecientes a la epopeya del pueblo entre 1898 y 1960”⁷⁷¹.

Este aspecto, interrelaciona la estética naturalista con el realismo social en el propósito de mostrar ante el espectador o lector la problemática diaria de los sectores sociales más desfavorecidos.

— La obra naturalista desarrolla una acción dramática no exenta de sorpresas y problemas sin solución.

En esta obra el propósito del autor es mostrarnos un fragmento de la vida de unos gañanes en un cortijo andaluz. No le importa el pasado de esos personajes como tampoco trata el autor de mostrar el desenlace de los conflictos planteados en esos

⁷⁷⁰ Documento biográfico inédito del autor. Recogido en Gonzalo Jiménez Sánchez, *El problema de España: Rodríguez Méndez...*, Op. cit, p. 38

⁷⁷¹ José Martín Recuerda, *La tragedia de España...*, Op. cit, p. 75.

dos días en los que se desarrolla la acción dramática. Es una visión objetiva —con una indudable carga crítica— de la vida de unos personajes ficticios pero contruidos de acuerdo a la realidad.

— El registro lingüístico siguiendo los postulados de la *estética naturalista* reproduce fielmente los diferentes usos de la lengua, los dialectos y las formas de hablar propias de cada clase social.

Cuando Rodríguez Méndez produce esta obra en 1965 ya tiene claro los rasgos del habla popular que caracterizan a las clases más desfavorecidas de la sociedad española. En ese momento ya no duda en poner en boca de los personajes el registro lingüístico más adecuado a sus características. De ahí la vitalidad y el realismo que desprende el texto.

Para finalizar con el análisis de las obras de esta primera etapa, me gustaría reproducir las palabras de José Monleón sobre la estrategia que en líneas generales ha desarrollado el dramaturgo madrileño en sus primeras obras (desde 1953 hasta 1965):

La respuesta de Rodríguez Méndez es una de las más estimables. También él es víctima inocente de esta búsqueda de un “pueblo” que, como tal, ni existe políticamente ni es destinatario regular del teatro. Quizá por eso no ha estrenado como debiera y la calidad de algunos de sus textos se merece.

Rodríguez Méndez ha buscado en el sainete y en el Noventa y Ocho —Arniches, don Ramón y Antonio Machado— la base ideológica y estética de un teatro propuesto a los españoles de su tiempo a contrapelo de los programas dominantes. Ha aceptado un papel de revulsivo en un tiempo que no deja apenas respiro para tales papeles; de su soledad y su intransigencia han venido inmediatamente su violencia, su agresividad.⁷⁷²

⁷⁷² José Monleón, “Teatro popular: la respuesta de Rodríguez Méndez” en José María Rodríguez Méndez, *Teatro: La tabernera...*, *Op. cit.*, p. 30.

III.3.2. Obras de la segunda etapa.

III.3.2.1. Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga
--

1. DATOS

1.1. *Título:* Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga (Tragicomedia popular)⁷⁷³

Otros títulos propuestos: Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga o el año 1898.⁷⁷⁴

1.2. *Fecha de creación:* 1965

1.3. *Fecha de publicación:* 1975

1.4. *Fecha del estreno:* 05/08/1976

1.5. *Lugar del estreno:* Teatro Griego de Montjuith. Barcelona.

1.6. *Compañía:* Asamblea de Actores y Directores de Barcelona.

1.7. *Reparto:*

Paco Angulo..... *Vago — Soldado — Joven
modernista*

Conchita Arquimbau..... *Mujer — Dama*

⁷⁷³ La edición de referencia para el estudio de esta obra es: José María Rodríguez Méndez, *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga*, en *Teatro escogido*, II, Madrid, AAT, 2005, pp. 31-93.

⁷⁷⁴ Aparece así referida por el propio autor en «Mi teatro historicista (la interpretación histórica en el teatro)» en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), *Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones*, Madrid, Visor, 1999, p. 40. También en «Mi lucha en el teatro», en Martha T. Halsey y Phyllis Zatlin (eds.), *Entre Actos: Diálogos sobre el teatro español entre siglos*, State College. The Pennsylvania State University, *Estreno*, 1999, p. 33.

José Luis Campos.....	<i>Soldado — Guardia — Comensal</i>
Vicente M. Doménech.....	<i>El Tuerto</i>
Alodia Domínguez.....	<i>Buscona — Monja — Mujer</i>
María Espinosa.....	<i>La agüela — Damisela</i>
Luis Fentón.....	<i>El Pingajo</i>
Matías Gimeno.....	<i>Afilador — Pollo pera — Policía</i>
Miguel R. Giner.....	<i>Tullido — Padre burgués — Policía</i>
Víctor Guillén.....	<i>Obrero — Vendedor — Empleado — Comensal</i>
Carlos Ibarzábal.....	<i>Canónigo — Empleado</i>
Manuel March.....	<i>Barbero — Cesante — Comensal</i>
Gloria Martí.....	<i>La Carmela</i>
Magüi Mira.....	<i>La Fandanga</i>
Esperanza Navarro.....	<i>Comadre trapera — Madre burguesa</i>
Obdulia Peredo.....	<i>Muchacha — Hija burguesa</i>
Ricardo Pous.....	<i>Obrero — Centinela — Cabo Guardia Civil</i>
Iván Prat.....	<i>El Petate</i>
Magda Sabartés.....	<i>Mujer — Nodriza</i>

Dora Santacreu.....	<i>Madre Martina</i>
Pilar Toledo.....	<i>Buscona — Monja — Mujer</i>
Iván Tubau.....	<i>El Teniente</i>
Pablo Valenzuela.....	<i>El Salamanca — Vendedor periódicos</i>
Juan M. Villajos.....	<i>Borracho — Sargento — Barquillero</i>
Asunción Vitoria.....	<i>Mujer — Florista</i>
Alfonso Zambrano.....	<i>Chulo — Soldado</i>
<i>Y organillero, marmitones, Guardias Civiles, etc.</i>	

Ramón B. Ivars.....	Escenografía y vestuario
Nieves López-Llauder.....	Ayudante de dirección
José Sanchís Sinisterra / Sergi Schaaff.....	Dirección
Peris Hnos.....	Realización vestuario
Formas.....	Construcción decorados
Artigau.....	Atrezzo y Utilería

1.8. Duración en cartel: seis días

1.9. Crítica:

La crítica recibe con entusiasmo el tan ansiado estreno de la obra. Han transcurrido once años desde su creación y entre las gentes del teatro se había creado una gran expectación en entorno a ella:

Por fin, síntoma alentador de nuevos tiempos, se ha producido el estreno de este drama, retenido durante más de cuatro años por la censura e, imagino, por la prudencia empresarial.

[...] ¿Quién puede devolverles las experiencias teatrales que no han podido tener, los acendramientos del arte que sólo el contacto con el público era capaz de proporcionar?⁷⁷⁵

En líneas generales, la crítica resalta el carácter coral de la obra y la contribución de todos los elementos teatrales necesarios para la configuración de este importante montaje:

Esta no es obra de personajes destacados en el conjunto, y de ahí que se valora más la labor global que la individual. Ello hace que omitamos las menciones personales en una larguísima lista de intérpretes, y subrayemos que, casi sin excepciones, todos estuvieron muy bien. Aunque a nuestro entender los mejores méritos estuvieron en ambientación y dirección, sobre los que hay que cargar al máximo las razones de un nuevo triunfo escénico conseguido en esta temporada.⁷⁷⁶

Demos, pues, las gracias a cuantos intervienen en el espectáculo: al autor Rodríguez Méndez; a los directores, José Sanchís y Sergio Schaff, a Ramón Ivars, por la escenografía, a actores y actrices... Y hasta el público, que supo y quiso penetrar en la obra y ovacionar larga y emocionadamente a todos ellos. Me parece por completo fuera de lugar el que el autor, como un torero en plena faena, se arrojase en el escenario para dar las gracias al público.⁷⁷⁷

Si bien, las características propias del Teatro Griego dificultaron la labor de los actores:

⁷⁷⁵ Fernando Lázaro Carreter, «Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga», de J.M. Rodríguez Méndez», *Gaceta Ilustrada*, 29-08-1976, p. 9.

⁷⁷⁶ C. P., «Estreno de *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga*, de Rodríguez Méndez», *La Vanguardia Española*, 07-08-1976, p. 26.

⁷⁷⁷ Julio Manegat, «Como una vieja tradición amarga», *El Noticiero Universal*, 07-08-1976, p. 22.

La compañía actuó con brío incuestionable pero [...] la interpretación al aire libre y en tan amplio recinto obligaba a un recitado más bien sosegado, para que las réplicas pudieran trepar a las más altas gradas del Griego y con forzada voz de difícil control. Ello ocasionaba un inevitable ritmo lento, perjudicial para la obra.⁷⁷⁸

1.10. Otras producciones:

Sin lugar a dudas tenemos que resaltar con letras mayúsculas que *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga* es el texto elegido para iniciar la andadura del Centro Dramático Nacional, dirigido por Adolfo Marsillach, con sede en el Teatro Bellas Artes —en la actualidad dispone de dos sedes: el Teatro María Guerrero y el Teatro Valle-Inclán—. La obra, se presenta el 21 de noviembre de 1978.

Se trata de un importante montaje que cuenta con el apoyo del Ministerio de Cultura —el CDN es la unidad de producción teatral más importante creada por el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música (INAEM), organismo autónomo adscrito a dicho Ministerio—. El encargado de dirigirla es José Luis Gómez y cuenta con un reparto de auténtico lujo. Fue un éxito de público, manteniéndose en cartel durante doce semanas con dos sesiones diarias los siete días de la semana. Como ya hemos señalado con anterioridad, de todos los estrenos del autor, esta ha sido la producción más espectacular y la que ha contado con un mayor número de medios técnicos y humanos, además de ser la que más repercusión pública ha tenido.

El reparto, por orden alfabético, es el siguiente:

Manuel Alexandre..... *Salamanca*

Fidel Almansa..... *Pingajo*

⁷⁷⁸ Fernando Lázaro Carreter, “*Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga*, de J.M. Rodríguez Méndez”, *Op.cit.*

Imanol Arias.....	<i>Chulo — Soldado</i>
Elena Arnao.....	<i>Catequista — Embarazada</i> <i>— Nurse</i>
José Bódalo.....	<i>Petate</i>
Luis Brión.....	<i>Pobre — Soldado</i>
Lorenzo Cabellos.....	<i>Niño — Monaguillo</i>
Yolanda Cabellos.....	<i>Niña</i>
Avelino Cánovas.....	<i>Trapero — Cesante —</i> <i>Guindilla — Policía</i>
José Caride.....	<i>Elegante — Vecino —</i> <i>Sargento</i>
Juan Antonio Castro.....	<i>Guindilla — Marino —</i> <i>Empleado Casino — Policía</i>
José Antonio Correa.....	<i>Anarquista — Borracho —</i> <i>Barquillero — Empleado</i> <i>Casino</i>
Rafael Checa.....	<i>Músico repatriado</i>
Adela Escartín.....	<i>Vecina Mayor — Prostituta</i>
José González.....	<i>Cura — Guardia Civil</i>
Teresa Guayda.....	<i>Pobre — Vecina</i>
Emilio Hernández.....	<i>Barrendero — Estudiante —</i> <i>Guardia Civil — Soldado</i>
Concha Hidalgo.....	<i>Agüela</i>
Antonio Iranzo.....	<i>Teniente — Anciano</i>

Vicky Lagos.....	<i>Madre Martina</i>
Manuela Madrid.....	<i>Vendedora de periódicos — Muchacha</i>
Nicolás Mallo.....	<i>Pinche — Soldado</i>
Francisco Minondo.....	<i>Criado — Soldado — Vecino</i>
Joaquín Molina.....	<i>Aguador — Cesante — Empleado Jefe Casino</i>
Guillermo Montesinos.....	<i>Pobre — Soldado — Pinche</i>
Encarna Paso.....	<i>Carmela — Pobre</i>
Aurora Pastor.....	<i>Fandanga — Pobre</i>
Concha Rabal.....	<i>Criada — Gavina — Señorita Retiro</i>
Ángela Rosal.....	<i>Catequista — Vecina — Señorita Retiro — Elegante</i>
Fernando Tertre.....	<i>Elegante — Soldado — Camarero — Pinche</i>
Mercedes Valdeita.....	<i>Pobre — Niña</i>
Enrique Vivó.....	<i>Tuerto — Pobre</i>
Juan Antonio Cidrón.....	<i>Asistente de escenografía</i>
Emilio Hernández.....	<i>Adjunto a la dirección</i>
Pepe Nieto.....	<i>Asesor musical</i>
Carlos Cytrynowsky.....	<i>Escenografía — Vestuario — Iluminación</i>

José Luis Gómez..... Dirección

La crítica se deshizo en elogios para esta primera producción de Centro Dramático Nacional, y resaltó especialmente tanto el texto (y la recuperación de un dramaturgo español olvidado desde hace tiempo), como la dirección (muy influenciado por la estética de Pío Baroja, José Luis Gómez trató de eliminar el evidente esperpentismo) y la interpretación. Por citar sólo algunos ejemplos:

Se ha hecho un esfuerzo tremendo en el montaje de esta primera obra y se ha logrado su representación sin un fallo, sin un ~~pero~~ que oponerle, en los aspectos técnico y artístico.

Se podrá discrepar, luego, en torno a la calidad de la obra —para nosotros, excelente— o a la oportunidad de este salto atrás hacia un teatro eminentemente realista, cuando todo parece orientarse hacia ensayos de vanguardia.

En nuestra opinión ha sido también un acierto la elección de un autor español contemporáneo, José María Rodríguez Méndez —hasta ahora marginado y reducido a apariciones esporádicas y limitadas—, que demuestra estar en posesión de un enorme aliento dramático, de un singular dominio de la construcción escénica y de una capacidad creadora que no se arredra ante las dificultades.⁷⁷⁹

Será difícil que en un escenario el realismo llegue más lejos. José Luis Gómez lo sitúa en una cota difícil de alcanzar. *Las Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga* no es una obra perfecta. Pero es origen y materia prima para un espectáculo teatral insólito que, como en la escena del banquete, roza la perfección. [...] Pocas veces hemos visto en un teatro

⁷⁷⁹ Herminio Pérez Fernández, *ABC*, 24-11-1978, p. 53.

español menos divismo al servicio de una interpretación que, en su conjunto, no muestra un solo fallo. Ejemplar por parte de toda la larga nómina de intérpretes.⁷⁸⁰

Es un espectáculo magistral, alcanzado a través de una dirección y un montaje que convierten el espacio mágico en un fresco vigoroso, potente y espontáneo.⁷⁸¹

No obstante, debemos apuntar que también algún crítico mostró su desacuerdo con el montaje teatral:

El elaboradísimo recreo ambientalista de Gómez sustituye al grito hambriento de Rodríguez Méndez. La literatura de regusto iberista de los diálogos de Rodríguez Méndez se ve suplida por un verismo coloquial casi a lo Césare Zavattini. Y un drama escrito a grandes brochazos es reproducido con equivalencias escénicas de miniatura. [...] La representación de “Bodas” podría telegrafarse como un expertísimo desastre, un sagacísimo gato por liebre que, sin duda, dará el pego a mucha gente, porque está realizada por profesionales y elementos muy competentes. [...] Gómez se ha esmerado mucho más en las transiciones —donde él manda plenamente— que en los sucesivos meollos situacionales, donde depende de una palabra ajena que no ha sabido, o no ha podido, o no ha querido elevar.⁷⁸²

2. ANÁLISIS INTERNO

2.1. Resumen.

En los “arrabales del Madrid de la Regencia” cuatro granujas juegan a la rana. El Pingajo, un soldado repatriado de la guerra Cuba, acaba de ganar como premio al

⁷⁸⁰ Pedro Altares, “Una cota del realismo escénico. Las Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga”, *El Periódico*, 24-11-1978.

⁷⁸¹ Adolfo Prego, “Bs perdedores del 98”, *Blanco y Negro*, 26-11-1978.

⁷⁸² Ángel Fernández Santos, “Un expertísimo desastre”, *Diario 16*, 27-11-1978.

Petate (otro de los jugadores) la hija que éste. Junto a los otros dos jugadores, el Salamanca y el Tuerto, van a celebrarlo y ya comienzan a preparar una boda que ~~va~~ a ser soná”. La Madre Martina se entera de lo sucedido y rápidamente va a contárselo a la Carmela, la mujer del Petate, la cual monta el cólera al recibir la noticia. En esos momentos llegan los ~~bigardos~~” algo borrachos, pero la ira de la Carmela se disipa al ver que el muchacho que se va casar con su hija ~~pa~~ce fino”. El Pingajo regresa al cuartel bastante borracho y los soldados se ríen de él e incluso le pegan. Interviene el Teniente, con el que tiene una fuerte relación de dependencia al ser su asistente, y para salir airoso, el Pingajo le promete que al día siguiente le traerá a su novia para que sea él el que la desvirgue primero. Esta promesa agrada mucho al superior, pero no libra al soldado de ser azotado con la fusta. Terminan los dos bebiendo aguardiente.

Al día siguiente por la tarde, el Pingajo y su novia la Fandanga salen a pasear por el Retiro. Con su habitual destreza con las manos, el soldado gana más de cuarenta barquillos en la ruleta. Aunque le dice a su novia que después irán al cuartel, no se atreve a llevarla, lo que provoca el infantil enfado de la quinceañera. Ni siquiera irá él puesto que decide desertar.

En siguiente escena, estampa quinta, el Petate y el Salamanca esperan al Pingajo a las puertas del Casino del Círculo de Bellas Artes⁷⁸³. El soldado llega vestido con el traje de gala de teniente de Húsares. Tienen intención de robar la caja fuerte del casino y lo consiguen con astucia y sin mucha dificultad.

⁷⁸³ Curiosamente, Rodríguez Méndez tiene una especial relación con este emblemático lugar de la capital española: su padre, Mariano Rodríguez Prieto trabajaba precisamente en la sala de juegos del Círculo de Bellas Artes hasta la llegada de la prohibición del juego que impone el general Primo de Rivera (1 de octubre de 1924). Medio siglo después, *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga* será estrenada en el Teatro Bellas Artes situado justamente en los bajos de Círculo de Bellas Artes.

En una “jubilosa mañana primaveral” se celebran los esponsales. Todo el barrio está invitado a una celebración donde habrá comida y bebida en abundancia y regalos para todos. La Madre Martina recela de la boda y sospecha que tanta exuberancia ha podido salir del atraco. Finalizada la ceremonia —que no vemos en escena— por la Vicaría de los Gatos y rompiendo el puchero, llegan los novios y el cortejo, todos con trajes muy elegantes y deslumbrantes adornos. La música y los bailes populares amenizan la fiesta. Ante esta alegre visión, la Madre Martina se marcha escandalizada y regresa al poco tiempo acompañada de tres policías de “la secreta” que se suman a la fiesta a la espera de que llegue la Guardia Civil. Cuando ya todos están sentados en la larga mesa, incluidos los policías y la Madre Martina, comienzan a servir una sabrosa paella. De repente aparece una rueda de guardias civiles que detienen a Pingajo, Petate y Salamanca ante la impotencia y estupefacción del resto de invitados.

El trágico epílogo de la obra sitúa la escena en las “afueras de Madrid” donde un coro de mujeres espera la llegada del Pingajo, a quien van a fusilar en ese lugar. Antes de la llegada del reo, aparecen enlutadas y entre sollozos la Fandanga y su madre, que culpan a la Madre Martina haberles traicionado. Del diálogo entre las mujeres se infiere que el día anterior murió a garrote vil el Petate y al día siguiente le sucederá lo mismo al Salamanca. La aparición del Pingajo con los soldados provoca la exaltación de las mujeres. Antes de morir, el Teniente le da algo para beber y un cigarrillo. Cuando todo está dispuesto el condenado se desmaya y hay que volver a repetir la operación. El propio Teniente le da el tiro de gracia. Rápidamente las desconsoladas mujeres cubren su cuerpo con una desvencijada bandera de España y se arrodillan a su alrededor.

2.2. Antecedentes.

En primer lugar, debemos señalar que la influencia del mundo sainetesco de Ramón de la Cruz y la atmósfera esperpéntica de Valle-Inclán (las dos influencias más importantes en las que se han centrado tradicionalmente los analistas), serán tratadas en el apartado de *estrategias*. Si bien, ya adelantamos que en efecto ambos lenguajes estéticos son esenciales para la configuración de *Bodas*.

Por otro lado, centrándonos en el tema y en el propio título del drama, Vicente Blasco Ibáñez escribe en 1899 un artículo periodístico titulado “Españoles de tercera”⁷⁸⁴. Se trata de un artículo donde el novelista y periodista critica la situación en la que se encuentran los soldados españoles que regresan de la guerra de Cuba abandonados a su suerte por el Gobierno. Para referirse a ellos utiliza el término “pingajo”, por lo que sin duda alguna constituye un claro referente explícito de la obra mendeciana.

Reproducimos a continuación varios fragmentos del citado artículo donde podemos observar una visión de la realidad semejante a la planteada por Rodríguez Méndez en *Bodas*... y que se hace explícita incluso en algunos aspectos concretos:

Estos infelices que regresan a la Península enflaquecidos, bronceados por el sol tropical, con los ojos brillantes por la fiebre y las enjutas carnes forradas de rayadillo, hábito de la gran orden mendicante del sacrificio anónimo, son más españoles que todos nosotros, pues su

⁷⁸⁴ Vicente Blasco Ibáñez, “Españoles de tercera”, *El Pueblo*, 16-01-1899. Reproducido en Paul Smith (Comp.), *Contra la Restauración. Periodismo Político 1895-1904*, Madrid, Nuestra Cultura, 1978, pp. 128-131.

Por otro lado no podemos obviar la relación casi homónima entre el título de este artículo y el del ensayo publicado por Rodríguez Méndez, *Ciudadanos de tercera* (1974), donde aborda la forma de vida de los moradores de los suburbios de Madrid y Barcelona durante los años del Desarrollo. Entre ambos escritos han transcurrido setenta y cinco años y los “pingajos” son diferentes, pero lo cierto es que estos personajes marginales continúan viéndose abocados a vivir en los barrios suburbanos de las grandes ciudades excluidos de la primera e incluso de la segunda sociedad.

amor a la patria lo han demostrado con hechos, no con vociferaciones de café y berridos a coro entonando —La marcha de Cádiz⁷⁸⁵, que es como aquí se manifestó el patriotismo antes que el ridículo del fracaso cayera sobre tales desahogos.

Sin embargo, esos infelices españoles, dignos de todo respeto, pues son las únicas víctimas de las locuras patrioterías y de los errores gubernamentales, víctimas continúan siendo al poner el pie en la Península; pero no de desdichas nacionales inevitables, sino de olvidos voluntarios, de indiferencias que, si fuese permitido llamar las cosas por su nombre, debían calificarse de estafas [...] ¡No hay dinero!... Se comprende que el pueblo no pague a sus defensores, a las víctimas del deber, cuando carezca de medios para atender hasta lo más elemental.

Pero aquí los elementos oficiales cobran puntualmente, sin que hayan conocido para nada la existencia de una guerra. Todos los primeros de mes hay dinero para el ministro, para el alto oficinista, para el obispo, para todos los «profesionales», en fin, que viven a costa del Estado y han permanecido tranquilamente en la Península, mientras que ese pobre rebaño perdía allá la salud, para encontrarse al regreso con que la nación no puede cumplir un compromiso porque carece de fondos⁷⁸⁶. [...] Obrero vestido de soldado que al regresar del infierno

⁷⁸⁵ Pieza musical que compuso el maestro Federico Chueca. Los personajes de la zarzuela celebran la liberación de la ciudad de Cádiz del asedio francés en 1812. Se popularizó después de la guerra de Cuba, precisamente cuando la moral de la población estaba baja. Constituyó, sin duda, en ese momento un grito nacionalista. Simbólicamente aparece en la pieza mendeciana amenizando la tarde en el madrileño parque del Retiro: «Un músico ambulante y melenudo desparrama desde su violín acordes de La Marcha de Cádiz» (62). Precisamente de esa misma escena extraemos el siguiente diálogo entre dos cesantes:

CESANTE 1.— ¡Pobre España!, ¡pobre...! (*Pausa larga*) ¡Pobre España!, ¡pobre!...
CESANTE 2.— ¿Ha ido usted a ver la Marcha de Cádiz?
CESANTE 1.— (*Moviendo afirmativamente la cabeza*) Eso, eso estaba diciendo, que ¡pobre España..., pobre! (*El CESANTE 2 mueve la cabeza, imponente, y se queda otra vez dormido*) ¡Pobre y bien pobre! (José María Rodríguez Méndez, *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandangá*, *Op. cit.*, p. 66).

⁷⁸⁶ La misma opinión crítica manifiesta Rodríguez Méndez en la escena en la que El Pingajo, haciéndose pasar por teniente, y sus compadres, se disponen a robar la caja fuerte del Casino de Madrid:

EL PINGAJO.— ...Pero quien manda, manda... Ahora, con proponerme pa la Medalla Individual estoy pegao ¡Maldita sea la estampa de los politicastros...! [...] Y mientras tanto me deben todos los pluses de campaña. Cuando aquí se tira el dinero. Ustedes son testigos...

ultramarino ves que en tu patria te queda como recurso la brillante carrera de mendigo, teniendo como tienes en el bolsillo créditos contra el Estado: no llores, consuélate pensando en que el obispo que te bendijo al partir para que matases con autoridad celeste y el alto funcionario que mascullando su gran cigarro te llamaba héroe, han cobrado puntualmente sus sueldo y seguirán cobrándolos para mayor lustre y prestigio del Estado.

¿Qué eres tú? Un pingajo de la rota bandera colonial, más o menos apreciable pero pingajo al fin; un escombros del gran desplome nacional; mísero jornalero, sin otras armas que tu llanto o tus frases de desesperación, ni puedes con sermones provocar un alzamiento carlista como el hombre con faldas, ni sacar diputados y formar ministros como los oficinescos gansos de Madrid, rueda de la gran máquina administrativa que con tanto éxito funciona para mayor gloria del caciquismo y la decadencia española.

Del mismo modo, muy acertadamente se ha relacionado esta obra con el realismo mísero y cruel del Madrid marginal de principios del siglo XX que aparece reflejado en la trilogía de Pío Baroja, *La lucha por la vida: La busca* (1904); *Mala hierba* (1904) y *Aurora roja* (1905). De tal forma que Rodríguez Méndez se vio influenciado por el valor sociológico que se desprende de estas novelas y que él quiso mostrar en *Bodas...* De Baroja es también otra pieza teatral corta, *El horroroso crimen de Peñaranda del Campo* (1926): una obra de tradición popular relacionada estructuralmente con los pliegos de cordel y las estampas de las aleluyas de ciego, que constituye una radiografía grotesca de la sociedad castellana. Rodríguez Méndez pudo inspirarse en esta farsa para la creación de algunos caracteres —harapientos y gólficos⁷⁸⁷.

EMPLEADO 1.— Está usted diciendo verdades como un templo. (José María Rodríguez Méndez, *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga*, *Op. cit.*, pp. 73-74).

⁷⁸⁷ En 1878, mientras *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga* se representa en el teatro Bellas Artes, el grupo —Teatro Libre” de Madrid dirigido por José Luis Alonso de Santos realiza una

2.3. Estructura formal:

2.3.1. Descripción.

En este punto se aprecia una evolución estructural con respecto a los dramas del primer periodo, los cuales están divididos en los clásicos tres actos. En esta obra el autor ha planificado el marco de su acción dramática de una forma más innovadora (adelantada ya en *El círculo de tiza de Cartagena*), distribuyendo la acción en siete estampas y un epílogo. Para César Oliva —el autor conduce la acción principal a través de los decorados que necesita; es una concepción de la narración por cuadros o secuencias, tomada de Brecht, o del propio Valle, que los *realistas*, más tarde o más temprano, acaban por adoptar⁷⁸⁸.

La denominación de —estampa” nos recuerda de inmediato a las estampitas de las aleluyas de ciegos⁷⁸⁹, literatura popular que inspira, según el propio autor, la producción del drama:

versión de *El horroroso crimen de Peñaranda del Campo* que se representa por toda España en más de 400 ocasiones. Con motivo de ese estreno se vuelve a publicar el texto barojiano precedido de diversos artículos especializados. En uno de estos artículos leemos un fragmento que de inmediato nos recuerda a *Bodas*:

El trabajo con su secuela del paro cuando no hay —tanto de obra suficiente”, y la frialdad y el desprecio de los estamentos de poder hacia las personas que nada tienen y que nada interesan, van a ser dos de los puntales a partir de los cuales se monta su obra: la figura del marginado, el ser que no rinde en la sociedad establecida con unos amos determinados. Es el ser que no —hace bien su papel, porque ni siquiera sabe cuál es su papel”. Don Pío calificó su obra como de —cuadro de género un tanto harapiento, gólfico y castellano”, y ella le da pie para sacar todas sus filias y todas sus fobias, todo su desmadejado desparpajo, dentro de una estructura que raya con el cartel de ciego, el pliego de cordel, la narración popular de la copla que pasa de mano en mano, la barraca de feria... (J.L. Alonso de Santos, —Dramaturgia y montaje de la obra” en Pío Baroja, *El horroroso crimen de Peñaranda del Campo*, Madrid, Vox, 1980, pp. 40-41).

⁷⁸⁸ César Oliva, *El teatro desde 1936*, Op. cit., p. 289.

⁷⁸⁹ Con este significado, el Diccionario de la RAE, define —aleluya” en su sexta acepción como:

- ¿Cómo surge *Bodas*...?
- *Bodas* es una especie de aleluyas populares donde el pueblo quedara reflejado. *Mambrú se fue a la guerra* y todo eso
- El pueblo bajo
- Sí claro como el que aparecía en las aleluyas⁷⁹⁰.

2.3.2. Personajes.

Más de una treintena de personajes aparecen el texto de Rodríguez Méndez, nómina que incluso es aumentada considerablemente en los diferentes montajes de la obra para la recreación de los diferentes ambientes en los que se desarrolla la acción dramática. En el montaje del Teatro Griego de Barcelona en 1976 aparecen cincuenta y cinco personajes más –organillero, marmitones, Guardias Civiles, etc.”, que son interpretados por veintiséis actores. En la producción del Centro Dramático Nacional dirigida por José Luis Gómez, treinta y dos actores dan vida a setenta y cinco personajes. Aparecen, por tanto, numerosos personajes anecdóticos y complementarios.

Podemos dividir a los personajes en dos grupos: personajes pertenecientes al subproletariado marginal y personajes representantes del poder coercitivo del sistema.

Los personajes del primer grupo son todos ellos, seres marginales y abandonados que huyen de su propia existencia a través de caminos fugaces y primitivos como el

Cada una de las estampitas que, formando serie, contiene un pliego de papel, con la explicación del asunto, generalmente en versos pareados (*Diccionario de la Lengua Española*, vol. I, RAE, XXI Edición, Espasa-Calpe, 1992, p. 93).

⁷⁹⁰ Entrevista concedida por José María Rodríguez Méndez al presente investigador el 07-03-08

juego, el vino, el aguardiente, la paella, el hurto, el trapicheo, la superstición o la deserción. Son los verdaderos protagonistas de esta “tragicomedia popular”. En palabras de José Luis Gómez: “La clase social que aparece como protagonista no es *el pueblo*, sino *el lumpen* de la época, un grupo de marginados y delincuentes, desprovistos de toda oportunidad para salir de su situación, presos en el círculo vicioso de la miseria y el delito. No son el pueblo, pero comparten con él la opresión, el olvido y la “busca por la vida”⁷⁹¹.

El Pingajo. Constituye, sin duda, el personaje principal del drama. Se dirige a los otros personajes y participa en la acción de los dos grupos que hemos distinguido anteriormente. Cuantitativamente es el personaje más completo e influyente. La palabra pingajo se define como “harapo o jirón que cuelga de alguna parte”⁷⁹², si bien Fernández Insuela señala que “semánticamente está próxima al término clave del esperpento, pelee”⁷⁹³.

Es un soldado repatriado⁷⁹⁴ de la guerra de Cuba criado en un hospicio. El mote se lo pusieron sus compañeros por cobarde ya que “como no servías pa na en el combate,

⁷⁹¹ José Luis Gómez, Programa de mano de *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga*, Teatro Bellas Artes de Madrid, CDN, 1978.

⁷⁹² *Diccionario de la Lengua Española*, vol. II, RAE, XXI edición, Espasa-Calpe, 1992, p. 1604.

⁷⁹³ Antonio Fernández Insuela, “*Bodas que fueron famosas...: Degradación e ironía*”, *Archivium*, 31-32, Universidad de Oviedo, 1981-1982, p. 294.

⁷⁹⁴ Para Carmen del Moral:

Los repatriados también aparecen en *Mala hierba*. La incapacitación social de los repatriados se produjo por otras razones distintas a las de los golfos. Al volver de la guerra de Cuba y Filipinas, sin trabajo y sin posibilidad de encontrarlo, muchos individuos se encontraron irremediabilmente desplazados y rechazados por una sociedad en la que no tenían cabida. Baroja los recoge como personajes característicos del Madrid fin de siglo; paseando su miseria y despreocupación por las calles de Madrid, o codeándose con golfos y delincuentes e inmersos en su mismo universo de valores e intereses. El llamado *Repatriado* de Baroja es un golfo con trazas de mendigo que “no encontraba empleo ni servía para trabajar, porque se

te plantaban con los brazos abiertos delante de los mambises pa que se asustaran al ver tu jeta” (42). Sin embargo, él presume de valiente ante sus compadres y demuestra una gran destreza con las manos que le hace ganar a la rana, conseguir numerosos barquillos en la ruleta y robar una cuantiosa cantidad de dinero en el casino. Su humanidad e inocencia⁷⁹⁵ es tal que al comprobar la extrema simplicidad y candidez de su joven novia no se atreve a llevarla al cuartel para que se aproveche de ella el Teniente. Con esta acción confirma su desertión del ejército, no sin antes robar un uniforme de gala de teniente de Húsares que utilizará para el atraco y para su boda. Su valiente y rebelde actitud le costará la vida y morirá fusilado. Una muerte “heroica” que sufrirán otros personajes mendecianos que como Lluiset en *Flor de Otoño* se han rebelado contra la sociedad.

En determinados momentos nos parece adivinar en él cierto retraso mental, no exento de poesía y ternura.

Para la creación del personaje, se inspira en una figura histórica y heroica del pueblo de Madrid:

El protagonista en este caso es un representante del más desamparado pueblo madrileño, un producto de la marginación, un soldadito inclusero de una unidad disciplinaria, llamado con

había acostumbrado a vivir a salto de mata” y buscaba un convento donde comer y algún sitio donde dormir. (Carmen del Moral, *La sociedad madrileña fin de siglo y Baroja*, Madrid, Turner, 1974, p. 152).

⁷⁹⁵ A propósito de esta característica, apunta Martín Recuerda:

Otra vez la pretendida constante dramática de Rodríguez Méndez: la inocencia de los personajes. Inocencia que surge aquí de una profunda bondad. Una bondad que ni el mismo Pingajo se da cuenta que tiene porque no es consciente de ella. El personaje nos va conduciendo a sorpresas abismales del espíritu humano. (José Martín Recuerda, *La tragedia de España...*, *Op. cit.*, p. 135).

el apodo de *El Pingajo*, pero que está inspirado en aquel Eloy Gonzalo⁷⁹⁶, héroe de Cascorro, que, en su monumento, preside la plaza del mismo nombre, muy cerca de donde nació el autor. A esa figura de la intrahistoria quise yo rendir un homenaje. A ese *Pingajo*, marioneta absurda, quise hacer representante de aquella España que se derrumbó sin honra alguna en las tierras de Ultramar. Hambriento, harapiento, atontado en la metrópoli, después de los avatares acontecidos en la Manigua cubana, el tal Pingajo, como la mayor parte del pueblo español, parece haber perdido hasta sus más superficiales raíces. Como muchos otros soldaditos de nuestro ejército exhibe sus muñones morales, como los demás exhiben sus muñones carnales por las calles de Madrid. Para el *Pingajo-Pueblo* no existe ya más que la realidad grosera y la apetencia sin más de sus instintos naturales ¿Una iconografía de aquella España? ¿Y por qué no? Para el *Pingajo* como para aquel antepasado suyo, *El Manolo*, sólo parece existir en la degradación propia la única razón de su existir.⁷⁹⁷

Para Enrique Llovet, –el pobre Pingajo nace, vive y muere sin comprender lo que le sucede. Su hambre y su lujuria sobreflotan a la sociedad finalista del derrumbamiento

⁷⁹⁶ Eloy Gonzalo fue un soldado hospiciano criado en la Inclusa de Madrid. Sufriría una pena por el delito de –insubordinación”, lo que le obligó a marchar a la guerra de Cuba como forma de librarse de la condena. Llega a la isla en noviembre de 1895, a la localidad de Puerto Príncipe. En septiembre del año siguiente y en la pequeña población de Cascorro, la guarnición del destacamento español sufre un duro cerco por los insurrectos que desde un bohío hacen insufrible la situación a las tropas españolas. Él se presentó voluntario para prender fuego a la posición de los insurrectos cubanos. Dice la leyenda que pidió ser atado con una cuerda para que, si caía, su cuerpo pudiera ser recuperado. Así, armado con su fusil y con una lata de petróleo, y atado con una cuerda, se deslizó hacia las posiciones insurrectas, prendiéndolas fuego y regresando indemne a su posición, la cual fue liberada pocos días después por una columna española al mando del general Adolfo Jiménez Castellanos. Tomó parte en más acciones militares, siendo condecorado con la Cruz de Plata al Mérito Militar, pensionada con 7,50 pesetas mensuales. Sin embargo, fallecería en el Hospital Militar de Matanzas a consecuencia de una enfermedad. El Ayuntamiento de Madrid decidió homenajear a Eloy Gonzalo dedicándole una calle con su nombre y erigiendo una estatua obra del artista Aniceto Marinas, que se ubicaría en la cabecera de Rastro. Inaugurada en 1902 por el rey Alfonso XIII, pronto la fama de la estatua al héroe de Cascorro (una estatua tremendamente descriptiva, que muestra a un soldado común, rifle al hombro, llevando una soga y una lata de petróleo) dio nombre al lugar y se denominó oficialmente como Plaza de Cascorro. De esta plaza nace la pequeña calle de la Ruda, lugar donde nació nuestro autor.

⁷⁹⁷ José María Rodríguez Méndez, –Mi teatro historicista (la interpretación histórica en el teatro)”, *Op. cit.*, p. 41.

colonial. Pingajo es un miserable, que sigue miserable aunque se disfrace, y que se estrella una y otra vez contra las secas tapias del orden establecido”⁷⁹⁸. José Monleón relaciona a este personaje con el Canelo, el protagonista del *El horroroso crimen de Peñaranda del Campo*, de Pío Baroja, en el sentido de que ambos cobran un protagonismo inusual en el teatro español aunque sea a costa de un fusilamiento o de autoinculparse de un asesinato⁷⁹⁹. César Oliva, por su parte, considera que es un pariente cercanísimo de Juanito Ventolera⁸⁰⁰, el *sorche repatriado* que aparecía en *Las galas del difunto*. Por otro lado, debemos señalar que el nombre de Pingajo apareció ya en otro sainete de Ramón de la Cruz titulado *El mal casado*.

El proceso constructivo de las piezas dramáticas es explicado por el autor a través de la creación de este personaje:

- A la hora de crear sus obras hemos hablado de la influencia del teatro del Siglo de Oro, Cervantes, el teatro de Valle-Inclán, el Género Chico... ¿Hay alguna obra clave a partir de la cual usted desarrolle la actividad creadora o es un sentimiento personal propio y no tiene en cuenta nada?

⁷⁹⁸ Enrique Llovet, “Entre Baroja y Valle”, *El País*, 25-11-1978, p. 29.

⁷⁹⁹ “¿Desde cuándo el pueblo” como entidad colectiva, ha sido en la escena española, algo más que cuatro gatos gritando “Viva Segismundo”, riendo sincrónicamente las gracias de Don Juan en la Hostería del Laurel, cantando con traje regional en alguna zarzuela, o incluso dejándose torturar en el más profundo anonimato para que se hiciera justicia a la hija del alcalde de Fuente Ovejuna? [...] El protagonista de *El horroroso crimen de Peñaranda del Campo*, de Pío Baroja —escritor de quien no sólo se halla cerca esta obra de Rodríguez Méndez, sino más aún, la poética con la que José Luis Gómez ha trabajado su puesta en escena—, que se finge asesino para que se ocupen de él, lo visiten en la celda los corazones caritativos, lo citen en los periódicos, le sirvan una buena cena y pierdan media hora unas cuantas personas en darle garrote.” (José Monleón, Programa de mano de *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga*, Teatro Bellas Artes de Madrid, CDN, 1978).

⁸⁰⁰ César Oliva, *Cuatro dramaturgos —realistas” en la escena de hoy: sus contradicciones estéticas*, *Op. cit.*, p. 98.

- Es curioso, yo nunca jamás me he puesto a escribir con un esquema: sólo me ha atraído un personaje como por ejemplo Eloy González, Cascorro; me pongo a escribir y de ahí surge *Bodas del Pingajo y la Fandanga* y cuando escribo no sé cómo va terminar, no sé si va terminar bien. Y a veces me gustaría que terminase bien... y termina mal, o sea que es una fuerza extraña. Nunca jamás he escrito con guión. Tengo un personaje, una idea...es muy costoso escribir, se sufre físicamente. A veces, para escribir una escena parece que hay que levantar un muro de ladrillo. Nunca he tenido una idea clara de lo que iba a salir, y unas veces ha salido y otras no.⁸⁰¹

La Fandanga, llamada en realidad Consuelo Marqués, [“Conchuelito Marqués” (52)], es una niña de trece años que apenas sabe hablar y se expresa con notable dificultad. Es posible incluso adivinar en ella cierto retraso mental. Según sus padres, la Carmela y el Petate, ha sido educada por las Madres Agustinas de Canillejas. El Pingajo le hace feliz simplemente dándole un pirulí y unos barquillos, aunque no sabemos si en realidad se enamora de él. En cualquier caso, el patetismo y la tragedia se hace evidente en este personaje en el desenlace de la obra ya que en pocas horas tiene que presenciar la muerte de su padre y de su marido, lo que provoca sus gritos y lamentos desconsolados.

El Petate, es un ex presidiario padre de una niña de trece años a la cual adora, “el tesoro más grande de este mundo” (38), pero que se la juega a la rana como si de un objeto material se tratara. Su apodo guarda una estrecha relación con acepción cuarta que aparece el Diccionario de la RAE⁸⁰²: “Hombre embustero y estafador”, pero de

⁸⁰¹ Entrevista concedida por José María Rodríguez Méndez al presente investigador el 26-02-03.

⁸⁰² *Diccionario de la Lengua Española*, vol. II, RAE, XXI edición, Espasa-Calpe, 1992, p. 1589.

acuerdo con la percepción que al final de la obra el lector tiene de él, se aleja de la quinta acepción que define *petate* como —hombre despreciable”.

Definido por Martín Recuerda como —animal inocente”⁸⁰³, podemos relacionarlo con el personaje del tío Matute, el ridículo patriarca tabernero que aparece en el famoso sainete de Ramón de la Cruz, *Manolo*, que desea casar a su hija con el protagonista: —Manolo ha de casarse con mi hija. Ese es mi gusto”⁸⁰⁴.

Muestra una actitud autoritaria especialmente con Carmela, su mujer y embauca a sus dos compadres para que hagan efectivo su sueño de robar el casino más aristocrático de Madrid y con el dinero del robo celebrar por todo lo alto la boda de su hija.

El Salamanca —tiene talante de sacristán y lleva gafas de miope” (36). Es otro hábil carterista que ha pasado veinticinco años en la cárcel. Ayuda a cometer el atraco al casino robando en el tranvía el bolso de una señora y con el dinero de la —sustracción” pagan al portero de la salida del casino. Es muy querido por el Petate que en más de una ocasión le recuerda —que si la suerte hibiá fallao a tu favor, el novio en estas bodas ibas a ser tú, que yo bien te aprecio” (69). Es capaz incluso de robar una botella de aguardiente al Tuerto, su propio compadre.

La Madre Martina es una vieja que se dedica, entre otras cosas, a vender escapularios y estampitas de toreros. Muestra una profunda maldad escondida bajo una hipócrita beatería. Es despreciada por todos los personajes de este grupo y culpada por su vil traición.

⁸⁰³ José Martín Recuerda, —Introducción”, *Op. cit.*, p. 32.

⁸⁰⁴ Ramón de la Cruz, —Manolo” en *Sainetes*, Madrid, Libra, 1971, p. 26.

Fernández Insuela relaciona a este personaje con la Celestina: ~~una~~ mujer de religiosidad más que dudosa, bebedora de cazalla, pregonera del barrio, hábil (~~nos~~ da ciento y raya a nosotros”, dice el Tuerto), aficionada al dinero, es de ~~una~~ suavidad monjil muy estudiada y artera”. A pesar de su inteligencia parece no darse cuenta de que el Petate la utiliza para comunicar a su mujer la noticia de la boda, lo mismo que Celestina no sabe valorar debidamente las fanfarronadas de Pármeno y Sempronio cuando le reclaman su parte, lo cual determinará la muerte de la vieja. Pero en *Bodas...* la Madre Martina, aunque insultada y despreciada sigue viva; la muerte con finalidad moral de Celestina no se produce en la obra de Rodríguez Méndez”⁸⁰⁵.

La Carmela es la esposa del Petate y madre de la Fandanga. Apenas aparece en escena, pero cuando lo hace muestra un carácter fuerte, pero inútil, ante la violencia física que caracteriza a su marido. Sus lamentos finales son estremecedores.

La agüela es la madre de Carmela. Es definida por el autor como si se tratara de un individuo esperpéntico, en lugar de otorgarle caracteres propios del ser humano: *En el rincón, junto al anafre, el bulto negro de una bruja avienta las brasas con una soplillo* (45). Es la única mujer que infunde cierto respeto y temor al Petate. Incluso aconseja a su hija que prepare un brebaje de hierbas venenoso y que se lo dé a su marido. Lo que más le preocupa del novio de su nieta es que tenga ~~par~~neses”.

Los personajes del segundo grupo son militares, policías y guardias civiles. Todos ellos son representantes de segundo orden de los respectivos cuerpos de seguridad.

⁸⁰⁵ Antonio Fernández Insuela, *—Bodas que fueron famosas...: Degradación e ironía*”, *Op. cit.*, p. 300.

Son verdaderos antagonistas con respecto a los sueños e ilusiones de los anteriores personajes. El más destacado es el Teniente.

El Teniente aprovecha su autoridad para cometer todo tipo de actos vejatorios contra sus subordinados. Simboliza la degradación del ejército español. El uso de la lengua revela una condición social semejante a la de los personajes del primer grupo. Participa en la guerra de Cuba donde el Pingajo era ya su asistente. Su calidad como ser humano es despreciable y lo demuestra con su actitud de felicidad al planear la violación de una niña de trece años. Presume de hombría y de haber probado todas las mozas de sus pueblo y numerosas negritas en Camagüey. Pero esta bravuconada origina que el Pingajo, aún borracho, insinúe que también probó algún negrito, lo que desencadena la furia machista del superior. Esta observación del Pingajo, que tampoco el Teniente desmiente categóricamente, unido al hecho tener la costumbre de azotar “las posaderas” del Pingajo, a la elección de un asistente no muy espabilado cuya boca es fácil de tapar con el “código de justicia militar” y a la utilización de algunas expresiones como “Mari...nerazo” (60) o “tú no eres mi tipo” (61), nos hacen pensar en la condición al menos bisexual del Teniente. Una circunstancia, por supuesto, no reconocida por éste. Sin mostrar apenas ninguna sensibilidad y con aparente frialdad dará le tiro de gracia al Pingajo y regresará al cuartel junto con sus compañeros.

Martínez Thomas relaciona estos dos grupos a través de la estética esperpéntica:

En el esperpento, se podrían reducir las categorías iniciales de los personajes a una categoría más amplia, común a todos, que era la de la amoralidad. Esta uniformización de los

personajes quedaba patente en la uniformidad de su discurso. Ocurre exactamente lo mismo en la obra de Rodríguez Méndez. Los personajes estaban ya desvalorizados por su designación; los principales carecen de nombre propio, están presentados con motes (y los motes no engañan) o con un artículo definido que les confiere una connotación popular. Todos los personajes son tramposos, inauténticos.⁸⁰⁶

2.3.3. Lenguaje.

a. *En las acotaciones escénicas*

En esta obra las acotaciones ya no son indicaciones prácticas dirigidas al director, se trata de acotaciones dirigidas principalmente al lector y caracterizadas por un estilo pictórico y descriptivo. «Un lenguaje dramático repleto de luz, alegría, vida y rebelión ibérica a la hora de decidir la puesta en escena»⁸⁰⁷.

ESTAMPA PRIMERA: *Arrabales del Madrid de la Regencia. Afueras por donde «Las ventas del Espíritu Santo»: casuchas, barracas y aduares gitanescos. Ropa tendida y oreada por el viento de la meseta, gallinas picoteando en la basura. En un altozano, bajo la pureza casi primaveral del cielo madrileño, se levanta «La Venta del Tuerto, Vinos y Aguardiente».* *Afuera, bajo un encañizado, juegan a la rana cuatro bigardos, uno de ellos con el uniforme de rayadillo que lleva el brazo sujeto a un pañuelo anudado al cuello, la manga de la guerrera flotante al aire. La pieza de metal, al caer en la boca de la rana, deja*

⁸⁰⁶ Monique Martínez Thomas, *Los herederos de Valle-Inclán ¿Mito o realidad?*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1997, p. 125.

⁸⁰⁷ José Martín Recuerda, «Introducción», *Op. cit.*, 39.

*oir un sonido alegre y metálico que contrasta con el canto dulce y melancólico de las niñas que juegan al corro en la quieta tarde madrileña.*⁸⁰⁸

b. *De los personajes*

En los personajes aparece un lenguaje oral transcrito cargado de expresividad y vitalidad donde la jerga es un elemento esencial. Los simbólicos nombres de los personajes se relacionan indudablemente con el lenguaje de la manolera madrileña. Martín Recuerda destaca de la obra su «bellísimo lenguaje barroco, luminoso y sonoro, colorista y profundamente hispano, con una soterrada poesía y humor que asoman en la inocencia y bondad de los tipos»⁸⁰⁹.

El propio director escénico José Luis Gómez recomienda a los actores: «En lo posible, acentos y hablares de las distintas regiones —las de los mismos actores—: Madrid, aluvión de las Españas»⁸¹⁰. Con ello, el director ha pretendido crear una puesta en escena donde se refleje la forma de hablar de las clases más desfavorecidas, el lumpen español, y no sólo un lenguaje localista, como pudiera ser el de Madrid, que fuera hablado por varios estamentos sociales y que no reflejase el habla de la amalgama de «miserables» que poblaban el Madrid finisecular.

A continuación señalaremos los vulgarismos más significativos que aparecen en la obra, pero antes permítaseme reproducir un fragmento del *Manual de Lengua*

⁸⁰⁸ José María Rodríguez Méndez, *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga*, *Op. cit.*, p. 35.

⁸⁰⁹ José Martín Recuerda, «Introducción» *Op. cit.*, p. 33.

⁸¹⁰ José Luis Gómez, Programa de mano de *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga*, Teatro Bellas Artes de Madrid, CDN, 1978.

Española de Lázaro Carreter donde el autor establece las diferencias entre vulgarismos rurales y vulgarismos urbanos. Una reflexión muy apropiada para el análisis lingüístico de *Bodas*:

Junto a estos vulgarismos (rurales) que responden, como decíamos, a una ignorancia inocente, y que se emplean espontáneamente por los hablantes rústicos o por los que han emigrado de sus pueblos a las ciudades, muchos habitantes de estas emplean otros vulgarismos, que, en su origen, han sido *intencionados*, es decir, *no espontáneos*. Con ellos sus usuarios pretenden diferenciarse como clase social o como grupo frente a otros hablantes a quienes consideran “inferiores”. Tal es el comportamiento frecuente de los nacidos en los barrios populares de las grandes ciudades, frente a los que proceden de los pueblos; el de los “eastizos”, “fámencos” y hasta maleantes frente a las personas comedidas; el de los “señoritos” de tertulia frente a los trabajadores más humildes [...] En estos casos, llegan a constituirse auténticos *argots* o *jergas* (es decir, lenguas especiales, empleadas con propósitos de diferenciación, y, no pocas veces, para que resulten incomprensibles a quienes no pertenecen al grupo)⁸¹¹.

Entre los principales rasgos vulgares utilizados por los personajes destacamos:

— Utilización del artículo determinado delante de nombres propios, tanto por los personajes como por el propio autor en las acotaciones.

EL PETATE.— La boda del Alfonso (39)

LA MADRE MARTINA.— ¿Y lo sabe la Carmela? (43)

Detrás van las otras llevando abrazadas a la Carmela y a la Fandanga (93)

⁸¹¹ Fernando Lázaro Carreter, *Lengua española: historia, teoría y práctica (Manual de Orientación Universitaria) Vol. II*, Salamanca, Anaya, 1972, pp. 18-19.

- Posposición del pronombre *-se* en secuencias con acumulación de formas pronominales átonas: *me se / te se*

EL PINGAJO.— ¿Me se adjudica o no me adjudica la doncella? / EL PETATE. — Te se adjudica (37)

- Uso de *Pa* en lugar de *para*; *na* por *nada*; *to* por *todo* y *ca* en lugar de *casa*.
Pérdida de la sílaba átona

EL PINGAJO.— Pos esto no es na. Hubían tenío que verme ustés hace un año pa San isidro (36)

EL TUERTO.— to el vino que haga falta (40)

LA MADRE MARTINA.— En ca unas señoritas de bien (44)

- Pérdida de la *-d* intervocálica en los participios terminados en *-ado*. Es una alteración lingüística muy utilizada por todos los personajes que no puede considerarse como vulgarismo: *-malograo* (36); *-empezao* (43); *-ahorrao* (54); *tocao* (55); etc., y que incluso también aparece en los participios terminados en *-ido*: *-nacío* (37); *-sentío* (38); *-síio* (38); *-fo* (38); *-querío* (48); etc.

- Pérdida de la *-d* intervocálica:

EL PETATE.— Rueba de la fortuna (38)

EL SALAMANCA.— de moo y manera (40)

LA MADRE MARTINA.— Por un lao cañonean barcos (49)

EL TENIENTE.— me poías haber traío un peazo (57)

EL PINGAJO.— pa toa la vía (59)

LA CARMELA.— celebrar las boas (84)

- Pérdida de la *-d* final:

EL PETATE.— too Madrí (38)

EL PINGAJO.— porque le tengo voluntá (41)

EL PETATE.— Y mire usté por dónde (41)

— Pérdida de la -d^{r} en posición anterior y posterior:

EL TUERTO.— la soleá de estos últimos años (38-39)

EL PETATE.— Sin noveá (75)

— Metátesis:

EL TUERTO.— Naide, claro naide (76)

OTRA MUJER.— Bien merece el probe que lo envolvamos (88)

— Prótesis de sonidos:

EL PINGAJO.— que me afusilan (41)

EL PETATE.— y qué jechuras tie el gachó! (42)

EL PETATE.— como se ha jecho siempre (52)

EL TENIENTE.— Ahora asiéntate (59)

EL PETATE.— aluego el novio (79)

— Prótesis de sonidos, confusión de la vocal -e^{r} por -u^{r} y pérdida de la -d^{r} intervocálica:

EL PINGAJO.— Que entuavía (40)

— Confusión de sonidos consonánticos similares en su articulación:

LA AGÜELA⁸¹²

EL PETATE.— Pero güeno... (40)

⁸¹² Es la forma vulgar extraída de la lengua oral que el propio autor adopta para referirse a este personaje.

- EL PINGAJO.— Güena la he hecho... güena (67)
- Confusión de sonidos vocálicos:
- EL PINGAJO.— En cuanti que yo (72)
- Utilización de las forma pronominal —suš en lugar de —os’’:
- EL PETATE.— Pues sus digo (39)
- EL CENTINELA.— A ver si sus calláis (55)
- EL TENIENTE.— Que nos sus vea a tres leguas (56)
- Uso del infinitivo en lugar de la forma correspondiente de imperativo:
- UN PATOSO.— Comer compañeros. Comer y beber (84)
- Alteración por analogía en las formas verbales:
- EL SALAMANCA.— como lo que semos... (37)
- EL TUERTO.— Hemos de ahogar la penas (39)
- EL TUERTO.— Haiga paz (42)
- Empleo del pronombre *ustedes* conjugado con la 2ª persona del plural:
- EL PETATE.— Ustés habéis sío testigos... (37)
- Aféresis:
- EL PETATE.— Yerno e mi alma (37)
- EL SALAMANCA.— en el señorío e los madriles... (38)
- EL TUERTO.— Nuestra esgracia (39)
- EL PETATE.— Te lo igo pa que no tengas tanto respeto (42)
- EL PETATE.— amos a festejarlo (53)
- Pérdida de sonidos en el interior de la palabra:
- EL PETATE.— Pa que se lo hubián malograo (36)
- EL PETATE.— Al pae de la novia (37)

- EL PETATE.— Hacia cualquiá de los otros dos pretendientes (38)
- LA MADRE MARTINA.— Te la metes ande te coja (44)
- EL SALAMANCA.— Me paece (72)
- LA MADRE MARTINA.— Ya quisián éstos (77)
- LA MADRE MARTINA.— antié asaltaron la caja fuerte (78)
- Apócope:
- EL SALAMANCA.— en la Delega (71)
- LA CARMELA.— ¿... te chivaste a la poli? (89)
- Alteración de la -d final por -z (vulgarismo típico madrileño):
- EL SALAMANCA.— Y ustez que lo diga (39)
- EL PETATE.— tu habilidaz en el juego (53)
- EL PETATE.— cultura y formalidaz (82)
- POLI 1.— Saluz pa celebrarlo (83)
- Neutralización l/r:
- LA FANDANGA.— pa servil a Dios (52)
- Reducción del diptongo a una sola vocal:
- EL PINGAJO.— Pos esto no es (36)
- EL TENIENTE.— Estás mu mal (61)
- Pérdida de sonidos y fusión de vocales homólogas. Rechazo de hiato y reducción a una sola vocal:
- EL PETATE.— pal tapete verde (38)
- EL TUERTO.— tan soná como se merece (39)
- EL SALAMANCA.— Las estocás de Frascuelo (41)
- LA MADRE MARTINA.— m'ha dejao sin resuello / cuando una l'ha tenío en sus brazos (43)
- EL PETATE.— S'acabó (44)
- EL TENIENTE.— pa que t'afusilen (58)

- COMADRE.— una tie ya muchos años (77)
- Conversión en diptongo de un hiato:
- EL CENTINELA.— Me cagüen la leche (55)
- Alteración de sonidos por disimilación en las vocales átonas:
- EL PINGAJO.— le tira a uno la melicia (41)
- EL PETATE.— nuestro poderío melitar (45)
- EL PINGAJO.— con proponerme pa la Medalla Individual estoy pegao (73)
- COMADRE.— el deluvio (78)
- Alteración de sonidos por asimilación en las vocales átonas:
- EL PINGAJO.— mi tiniente (40)
- LA MADRE MARTINA.— en la cuistión (47)
- EL PETATE.— la licción (50)
- LA MADRE MARTINA.— la cirimonia (77)
- UNA MUJER.— ser hespiciano (88)
- Reducción de grupos consonánticos cultos:
- LA MADRE MARTINA.— por lo que han visto estos indinos ojos (47)
- SALAMANCA.— Aquella sustración (69)
- LA MADRE MARTINA.— Pero si son calurnias ¡calurnias! (89)
- Loísmo:
- EL TUERTO.— que los echen un galgo (78)
- OTRA MUJER.— cuando lo pusieron el anillo (86)
- Construcción del plural con morfema doble (s + es) en palabras agudas terminadas en é. Construcción vulgar típica del madrileñismo:
- LA MADRE MARTINA.— un pillo de ésos tuviá parneses (47)

Como ejemplos de expresiones y términos populares propios del lenguaje oral de madrileño podemos citar los siguientes:

— *–Bigardos*” (35): golfos, holgazanes

— *–Sorche de rayadillo*” (36): soldado. *–Sorche*” es una derivación deformada del anglicismo *–soldier*”

— *–Perla e las Antillas*” (36): Cuba

— *–Gachó*” (36): Varón (DRAE), individuo que no es gitano. Gitanismo popular. Manuel Seco señala también que *–se* usa como exclamación de asombro o de exageración”⁸¹³. Ejemplo de esta última acepción: *–Gachó con el tío...!*” (71)

— *–Nos las hicían pasar morá en la manigua*” (36): Pasarlo mal en los terrenos cubiertos por maleza durante la guerra de Cuba.

— *–el chopo*” (37): el fusil

— *–Atiguamos*” (37): cultismo popular

— *–mjerío*” (38): conjunto de mujeres (Seco, 436).

— *–séase*” (38): o *–séase*. Conjunción típica del madrileñismo vulgar que denota equivalencia entre el miembro que sigue y el que precede.

— *–Poner los pingos*” (38): presumir

— *–pitos*” (38) / *–dátiles*” (40): los dedos

— *–n servidor*” (38): yo

— *–en lo respective al...*” (39): *–respectivamente*, con respecto, forma la locución prepositiva *respective a* o *respective de*” (Seco, 492).

— *–eapaz será éste que lo es de asaltar el Banco de España*” (39): expresión popular en la que el propio emisor se ensalza a sí mismo.

⁸¹³ Manuel Seco, *Arniches y el habla de Madrid*, Madrid-Barcelona, Alfaguara, 1970, p. 378.

- ~~la~~ trena” (40): la cárcel
- ~~pirá~~rmelas” (40): irme, marcharme (Seco, 468)
- ~~dende~~” (40): desde. Galleguismo considerado como vulgarismo
- ~~ehavea~~” (40): niño pequeño (Seco, 327)
- ~~no/a~~” (41,43): yo
- ~~nis~~mamente” (42): misma. En ocasiones tiene el significado de ~~lo~~ mismo” (69)
- ~~a~~ ver si...” (43): ~~a~~ ver, seguido de una proposición complementaria, denota deseo, intención, exhortación” (Seco, 531)
- ~~e~~amastrón” (44): Persona disimulada (DRAE). Granuja, golfo
- ~~g~~aja” (44): pillo, tunante, granuja (DRAE). Gitanismo popular
- ~~No~~ amurries la jeta” (44): No frunzas el ceño.
- ~~ir~~redenta” (45): cultismo popular
- ~~andurriales~~” (46): paraje extraviado o fuera de camino (Seco, 282)
- ~~estar~~ diquelá de lo aconteció” (46): estar enterada de lo sucedido. Gitanismo (caló cerrado)
- ~~este~~ hombre que me eché” (46): este hombre del que enamoré y con el que comparto mi vida
- ~~tas~~cas” (47): tabernas. Gitanismo popular.
- ~~par~~neses” (47): dinero. Gitanismo popular.
- ~~tar~~asca” (49): para Martín Recuerda: ~~m~~jer grande y peleanta. Sentido figurado” ⁸¹⁴. Manuel Seco identifica este término con ~~m~~jer intratable” (Manuel Seco, 513).
- ~~aj~~umados” (50): borrachos
- ~~Me~~ cachis en mi negra suerte” (51): Eufemismo. Expresión de lamento y maldición por una situación que provoca cierta contrariedad en el emisor.

⁸¹⁴ José Martín Recuerda en su edición de *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga y Flor de Otoño*, op. cit, p. 73.

- ~~¿~~A quién quieres más a padre o a madre?” (51): para Manuel Seco (pp. 415 y 445) ~~padre~~” y ~~madre~~” son los nombres que en la lengua popular se dan siempre al padre y a la madre, en lugar de *papá* y *mamá* preferidos en otros niveles sociales.
- ~~lo~~ que mangué” (53): lo que robé
- ~~en~~ denantes” (54): antes. Galleguismo considerado como arcaísmo
- ~~arrugado~~” (54): acobardado (Seco, 289)
- ~~gipar~~” (54): ver, percibir (DRAE)
- ~~Đ~~ en ca mi novia” (55): de casa de mi novia
- ~~pelar~~” (55): Dar una paliza (Seco, 457)
- ~~la~~ púa de tu madre, so mamón” (55): La puta de tu madre, so mamón. Expresión muy vulgar que manifiesta enfado y malestar hacia otra persona. *So* ~~se~~ usa solamente seguido de adjetivos despectivos con los cuales se increpa a alguna persona y sirve para reforzar la significación de aquéllos” (Seco, 504)
- ~~Me~~ cagüen la leche” (55): me cago en la leche / ~~ma~~ cagüen la mar salá” (64): me cago en la mar salada. Expresiones populares que denotan enfado y malestar hacia alguien o hacia algo.
- ~~ehola~~” (55): cabeza
- ~~eabrón~~” (55): el que consiente el adulterio de su mujer (DRAE)
- ~~zurriagazos~~” (56): latigazos (Seco, 538)
- ~~sjeto~~” (56): persona innominada (DRAE)
- ~~pollo~~” (56): hombre joven (Seco, 473)
- ~~glfante~~” (57): golfo
- ~~m~~ charte por ahí de naja” (57): irte libremente
- ~~ir~~ de rositas” (58): de balde, con las manos vacías (Seco, 496)
- ~~ehulapo~~” (58): chulo, guapo, gallardo (Seco, 331)

- ~~r~~anda” (59): palabra de origen caló, sustituye al pronombre personal ~~í~~ y a veces al pronombre sujeto ~~g~~”. Gitanismo popular
- ~~Naturaza~~” (60): naturalmente. Madrileñismo que puede aparecer también como ~~aturaca~~”.
- ~~p~~erdis” (60): perdido. Hombre de poco asiento y moral laxa (DRAE)
- ~~A~~ms, anda ya” (60): interjección que denota sorpresa
- ~~te~~ suministro una soba” (61): te doy una paliza
- ~~n~~o llegará la sangre al río” (61): no habrá consecuencias graves (Seco, 499)
- ~~j~~eringarla” (64): perder la fortuna
- ~~e~~havalá” (64): muchacha. Gitanismo popular.
- ~~a~~poquinar” (64): pagar (Seco, 284)
- ~~a~~bur” (64): adiós. Hasta luego
- ~~p~~a que te zumbe” (67): para que te pegue.
- ~~s~~acdiéndola” (68): pegándola
- ~~la~~ cosa está que ni pintá” (69): todo está muy bien preparado. ~~O~~portuno, que aparece en el momento preciso” (Seco, 466)
- ~~g~~indilla” (69): individuo del cuerpo de guardia municipal (DRAE). Aparece también como ~~g~~indis” (70).
- ~~p~~a chasco” / ~~¡~~dita sea la...!” (70): ¡maldita sea la...! Expresiones de contrariedad
- ~~t~~otal: ...” (70): en resumen, en definitiva (Seco, 523)
- ~~b~~irlar” (70): quitar a uno con malas artes lo que le corresponde (Seco, 301)
- ~~le~~ arrimó una tollina e bandera” (70): le dio una paliza muy grande
- ~~i~~nterfecto” (70): cultismo popular que aparece en numerosas obras ~~m~~adrileñistas”
- ~~h~~abía tomao cuatro copas e más” (71): se había emborrachado

- —~~m~~mota” (71): Martín Recuerda (96) identifica este término con —eriada de servicio”; en cambio para Manuel Seco (421) es una —persona dormilona”.
- —~~n~~n pez gordo” (71): alguien importante
- —~~t~~enemos posibles” (72): medios, dinero (Seco, 474)
- —~~e~~eanguelitis” (72): diminutivo de —eanguelo”, miedo (DRAE). Gitanismo popular
- —¡Maldita sea la estampa de...!” (74): cuerpo, en la maldición (Seco, 367)
- —~~l~~atrocínio” (74): cultismo popular
- —~~d~~én” (75): verdadero (Seco, 372)
- —~~e~~en llenándoos la andorga” (76): comiendo
- —~~p~~pa tu agüela que aquí no cuela” (78): expresión que señala la incredulidad del hablante tras escuchar las palabras de otro.
- —~~a~~huecar el ala” (82): marcharse (Seco, 277)
- —~~a~~a lo mejor” (83): posiblemente (Seco, 423)
- —~~n~~nuna gato se va a quedar sin su raspa” (84): todo el mundo va a poder comer.
- —¿quea una jiaja e recuelo?” (89): ¿queda una miaja de recuelo? —~~m~~miaja” para Seco (425) es —~~p~~poco, pequeña cantidad”. —~~R~~ecuelo” para el mismo autor es —~~e~~eafé colado por segunda vez” (488).

2.3.4. *Espacio.*

a. *Espacio real*

En esta obra el autor abandona el espacio único y opresor que ha caracterizado las producciones de la primera etapa para plantear un obra donde la acción transcurre por diversos espacios, todos ellos en la ciudad de Madrid. Las acotaciones, continuando en cierto modo la estética naturalista, son muy evidentes:

ESTAMPA PRIMERA: *—Arrabales del Madrid de la Regencia. Afueras por donde —Las ventas del Espíritu Santo”: casuchas, barracas y aduares gitanescos. Ropa tendida y oreada por el viento de la meseta, gallinas picoteando en la basura. En un altozano, bajo la pureza casi primaveral del cielo madrileño, se levanta —La Venta del Tuerto, Vinos y Aguardientes” (35).*

ESTAMPA SEGUNDA: *—Interior de la cueva. Al fondo, la entrada que tapa una cortinilla de estera. Paja y jergones. Sartenes y cacerolas. A la izquierda un anafre de donde sale un tufo de gallinejas fritas. Objetos heterogéneos. En la pared terriza, estampas de la Virgen del Carmen y de Lagartijo” (45).*

ESTAMPA TERCERA: *—Zaguán del cuartel. Un centinela apoyado en el fusil cabecea somnoliento. Espatarrados en un banco, dos o tres sorches de la guardia fuman, dormitan y cuentan chistes” (54).*

ESTAMPA CUARTA: *—Farde primaveral en el Retiro. Barquillos, mozas y soldados. Un músico ambulante y melenudo 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” (62)*

ESTAMPA QUINTA: *—Calleja céntrica y de poco tránsito, situada tras la elegante calle de Alcalá. Lugar de citas de tapadillo por donde circulan pausadamente cerrados coches simones” (69)*

ESTAMPA SEXTA: *—En el departamento de la caja fuerte del Casino” (73)*

ESTAMPA SÉPTIMA: *—La misma decoración de la primera estampa. Jubilosa mañana primaveral. El lugar está engalanado con cadeneta y flores de papel según el arte popular madrileño. Se masca el humo en la fritanga de churros. Frente a la*

Venta del Tuerto hay colocada una larga mesa capaz de servir a un buen número de comensales. Se ve entrar y salir de la Venta a algunos marmitones con grandes paellas; en un rincón, amontonados, grandes pellejos de vino” (75)

EPÍLOGO: *—Afueras de Madrid. Suaves y tétricas lomas castellanas. Agrietado cielo de amanecer” (85).*

b. *Espacio hipotético*

El año de 1898 constituye el epicentro de la llamada “crisis de fin de siglo”. Ese año, España pierde los últimos restos de su imperio en el Caribe y en el Pacífico: Cuba, Puerto Rico y Filipinas. Estos importantes acontecimientos, suponen para algunos sectores —políticos, intelectuales, burguesía industrial, militares y prensa— la culminación de un largo periodo de decadencia. Fue el pesimismo de estos sectores el que difundió la idea del “desastre del 98” y la necesidad de buscar la autenticidad de España. Sin embargo “esa visión catastrofista no se correspondía totalmente a la realidad, porque la crisis militar y colonial vivida por España no fue tan diferente a las sufridas por otros países europeos en la misma época, y además las repercusiones que ocasionó fueron limitadas. Tampoco la nación estaba tan atrasada ni era tan singular como los coetáneos creyeron. Por el contrario, España podía incluirse en la normalidad de su entorno, con los problemas, las limitaciones y las ventajas de una potencia media en pleno proceso de evolución política y de crecimiento económico”⁸¹⁵.

⁸¹⁵ María Dolores Elizalde Pérez-Grueso, “La Restauración, 1875-1902”, en *Historia política 1987-1939*, Madrid, Istmo, 2002, p. 171.

Centrándonos en aquellos soldados derrotados que regresan a sus hogares tras la guerra, sabemos que su situación fue especialmente grave: el Estado les debía pagas atrasadas que no se hacían efectivas, y era bastante difícil encontrar trabajo:

Muchos de los repatriados, que vestían todavía los ligeros uniformes tropicales de rayadillo y que no disponían de recursos para regresar a sus lugares de origen, pasaron el otoño y el invierno de 1898 mendigando por las calles de Barcelona, ya fuese tocando instrumentos musicales, ya recogiendo la calderilla que los peatones compasivos arrojaban sobre la bandera bicolor que ellos habían extendido en el suelo y que se había arriado para siempre en Ultramar.⁸¹⁶

Ante esta complicada situación, muchos de ellos terminan en los suburbios de las grandes ciudades delinquiendo en compañía de los seres marginales que pueblan aquellos lugares (El Pingajo), o incluso, algunos deciden suicidarse. Esta última opción debió ser muy habitual a tenor de las noticias aparecidas en la prensa del momento:

Sevilla: se ha suicidado, disparándose un tiro en la sien derecha, Eduardo Ferreras, soldado repatriado de Cuba. Envió una carta a su novia diciendo que temía que le despreciase a causa de la pobreza en que se encontraba y que se quitaba la vida.⁸¹⁷

Fue encontrado en la calle del Amparo el cadáver de un hombre como de treinta años que no ha podido ser identificado. A juzgar por la ropa que vestía, debía ser un repatriado.⁸¹⁸

⁸¹⁶ Enric Jardí i Cany, *Biografía de Nonell*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1969.

⁸¹⁷ *El Globo*, 24-05-1898. Noticia reproducida por Carmen del Moral en "Baroja y la guerra de Cuba", *Ínsula*, 308-309, Madrid, julio-agosto 1972, pp. 11-12.

En el Hospital Militar de Carabanchel se suicidó ayer, ahorcándose de un cinturón, el soldado del batallón expedicionario de Filipinas número 8 Agustín Valencia.⁸¹⁹

Ayer intentó suicidarse, arrojándose al estanque del Retiro, un hombre de cuarenta años, repatriado de Cuba, donde sirvió en la Guardia Civil.

El hambre fue la causa de que el infeliz atentara contra su vida, y tal era el deseo que tenía de suicidarse, que se ató los pies y las manos, arrojándose después al estanque.⁸²⁰

Rodríguez Méndez sitúa la acción dramática de *Bodas* “en Madrid, por los años de la desgracia de 1898” (32). Se trata de una nueva imprecisión temporal, en realidad, lo que el autor pretende es ambientar su pieza en el Madrid “post-desastre”, cuando ya los soldados españoles ha regresado de la guerra colonial. De tal forma que si el 12 de agosto de 1898 se firma el armisticio con Estados Unidos y el 12 de diciembre de ese mismo año, España reconoce la independencia de Cuba mediante el Tratado de París, es de suponer que los soldados españoles regresarían a la patria durante el verano y el otoño de 1898⁸²¹. Como la acción dramática sucede en la primavera cuando todavía los harapientos soldados llevan puestos los uniformes de rayadillo y los personajes hacen referencias al final de la guerra, debemos situar la obra no en 1898 como tradicionalmente se ha señalado, sino en la primavera de 1899.

⁸¹⁸ *El Globo*, 20-01-1889. Noticia recogida por Carmen del Moral, *La sociedad madrileña fin de siglo y Baroja*, Madrid, Turner, 1974, p. 153.

⁸¹⁹ *El País*, 24-04-1900. Noticia recogida por Carmen del Moral, *La sociedad madrileña fin de siglo y Baroja*, *Op. cit.*, p. 153.

⁸²⁰ *El País*, 25-06-1900. Noticia recogida por Carmen del Moral, *La sociedad madrileña fin de siglo y Baroja*, *Op. cit.*, p. 154.

⁸²¹ Manuel Tuñón de Lara documenta “la llegada a Vigo del vapor *León XIII* (de la Trasatlántica de Comillas, como todos los que hacían el servicio) el 15 de septiembre de 1898, abarrotado de soldados repatriados”. (Manuel Tuñón de Lara, *España: la quiebra de 1898*, Madrid, Sarpre, 1986, p. 31).

Concluimos este apartado con las palabras del profesor Ángel Berenguer:

En la última década del siglo XIX se materializan los cambios de perspectiva (catalizados por la toma de conciencia del funcionamiento del sistema canovista de la Restauración), que determinarán la aparición de una actitud que pretende cambiar —más o menos radicalmente—, la sociedad española en ciertos sectores de la pequeña burguesía y en una gran parte —la políticamente organizada— de las clases trabajadoras.

En estos sectores sociales se desarrolla y define la conciencia del YO enfrentado a un ENTORNO cambiante. La experiencia de estos cambios y el deseo de avanzar en el camino de las transformaciones sociales que se intuían en los grandes principios de las revoluciones burguesas fracasadas durante el siglo anterior, representan el sistema de valores que se estructurará en las *estructuras escénicas* diversas, y a veces contradictorias, del teatro español de la época.

Tres grandes episodios bélicos servirán de marco a la crisis española de este período: las guerras de Cuba (que suele incluir también la pérdida de las colonias de ultramar: Puerto Rico y Filipinas) y Marruecos, y la no-intervención española en la I Guerra Mundial. Las experiencias bélicas servirán de catalizador social y base para la evolución drástica de los acontecimientos que institucionalizan la crisis del sistema restauracionista. Si la Guerra de Cuba está en la base del gran debate nacional sobre la identidad de España y la necesidad de su regeneración, la de Marruecos pone de manifiesto las contradicciones internas y los problemas sin resolver de una sociedad que no acaba de definirse por el futuro ni renunciar a un pasado, cada día más inservible, para resolver el porvenir en el inquietante marco de la nueva sociedad occidental. Por otra parte, la ausencia española en el conflicto mundial aclara la visión aislacionista (alimentada por un nacionalismo romantizado) de las clases dirigentes españolas, encaminadas a buscar soluciones de andar por casa que claramente se oponen a los intereses de la mayoría.

Las clases dirigentes, vencedoras de la Guerra Civil, se sitúan claramente en esta perspectiva por lo que la *estrategia escénica* de *Bodas que fueron famosas de Pingajo y la Fandanga* sitúa al espectador, desde la realidad imaginaria, en su entorno histórico de 1965.⁸²²

c. *Espacio imaginario*

El espacio en cual se desarrolla la acción debe ser acorde con la tradición naturalista tratando de reflejar el Madrid mísero y decrepito de finales de siglo. Un solo espacio escénico se debe reservar al Madrid aristocrático, el casino donde los tres pillos acuden a robar. Pero curiosamente el dinero del atraco no se lo gastan en el Madrid elegante, sino que regresan a su barrio marginal para despilfarrar “los parneses” con sus vecinos.

José Luis Gómez, en colaboración con Carlos Cytrynowski, imaginó cómo debía el espacio en el que había que situar a los personajes, y así lo definió Miguel A. Medina:

Un espacio escénico amplio, con sabor profundo a un Madrid de siempre, con todo lujo de realismo, de veracidad, de sabor a lo tradicional; el olor a lo corrompido, a lo irrecusable flota en todo el montaje. Los símbolos tampoco están ausentes: el agua como elemento purificador, los diferentes lugares —incluso interiores— logrados a base de ingenio, luces, colorido. En ese marco naturalista —ese naturalismo personalísimo del gran escritor del 98 (Pío Baroja)— los personajes aparecen como lujosas sombras, ricas en todo lo que dicen, parcas en su misma realidad y limitación.⁸²³

⁸²² Ángel Berenguer, “Introducción” a *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga*, *Op. cit.*, pp. 12-13.

⁸²³ Miguel Ángel Medina, *Reseña*, 118, enero / febrero 1979, pp. 22-23.

2.3.5. *Tiempo.*

a. *Tiempo real*

En esta obra la duración total es superior a las piezas de la primera etapa. El tiempo que dura la acción dramática es aproximadamente de dos horas.

b. *Tiempo hipotético*

En *Bodas* el concepto de tiempo para los personajes carece de importancia. Teniendo como referente de su pasado la guerra de Cuba (nuevamente un conflicto bélico sirve de referencia histórica a los personajes a la hora de referirse a su pasado), el presente y el futuro se presentan muy oscuros y sombríos para estos personajes. Por ello, uno de estos personajes manifiesta alegre e inocentemente que «~~si~~ en este año de mil ochocientos noventa y ocho s'ha acabao nuestro poderío melitar, según dicen los papeles, este año también va a empezar el reino e Jauja en la tierra... ¡A vivir, que la vía es corta!» (45). Con esta afirmación se materializa entre los habitantes de ese mísero barrio madrileño el tópico del *Carpe diem*.

c. *Tiempo imaginario*

El autor continúa con la misma estrategia utilizada en la primera etapa, es decir, plantear un drama en el que el tiempo narrativo sea lineal en cuanto a los acontecimientos expuestos, pero con algunos saltos temporales.

La obra comienza una tarde primaveral en la que varios desarrapados juegan a la rana y celebran la victoria en el juego de uno de ellos, El pingajo. El ganador se alarma al ver que son las cuatro y tiene que regresar al cuartel, aunque finalmente decide continuar la celebración con los compadres. La estampa segunda continúa la acción dramática de la anterior: la Madre Martina va a la cueva a contarle a Carmela

lo sucedido y a continuación vienen los tres granujas algo bebidos. Cuando el Pingajo regresa al cuartel de madrugada, los soldados, en su mayoría duermen, pero no puede evitar el altercado con alguno, lo que despierta al Teniente con el que al final de la escena se queda bebiendo. La acción se reanuda por la tarde del día siguiente (estampa cuarta) cuando los “novios” salen a pasear por el Retiro. Trascurridos varios días (indeterminados por el autor) desde el paseo por famoso parque madrileño, la siguiente estampa se desarrolla por la noche en una callejuela cercana a la calle Alcalá, donde se reúnen los tres delincuentes que en los días anteriores han planeado el robo del dinero del casino. Cuando ya tienen todo decidido llevan a cabo el atraco en el departamento de la caja fuerte del Casino (estampa sexta). Un nuevo salto temporal indeterminado nos sitúa en la “jubilosa mañana primaveral” en la que se van celebrar las famosas bodas. Durante esa mañana todo es fiesta y algarabía en el barrio hasta la irrupción de la Guardia Civil en el momento en el que todos están disfrutando de la comida. El epílogo de la obra sitúa la acción al amanecer dos días después de la boda (en el día intermedio fusilan a Petate) en el lugar donde fusilan al Pingajo.

De acuerdo con esta distribución las tres primeras estampas abarcarían la tarde y noche de un día de primavera; un día después los novios dan paseo vespertino por el Retiro (estampa cuarta); un nuevo salto cronológico sitúa a los protagonistas a las puertas del Casino que a continuación atracan (estampas quinta y sexta); transcurridos varios días celebran las bodas con el dinero conseguido, y dos días después al amanecer es fusilado el Pingajo.

Podemos resumir que la obra se desarrolla linealmente durante un indeterminado número de días con cuatro significativos saltos temporales. Si bien, toda la acción se desarrolla durante la primavera.

No se aprecia, por tanto, en este punto una evolución formal en la dramaturgia mendeciana. Opinión que es compartida por numerosos estudiosos:

Por lo que se refiere al tiempo, los hechos aparecen cronológicamente ordenados, no se utiliza el *flash-back* y sólo en cortas y escasas ocasiones se alude a hechos anteriores al tiempo de la acción. En este sentido *Bodas...* no es una obra que pueda calificarse de innovadora desde el punto de vista formal, en lo que concuerda con la trayectoria artística de Rodríguez Méndez, que, sin desdeñar al evolución formal y temática —esta obra es de un tono distinto a *Vagones de madera* o *Los inocentes de la Moncloa*—, está en contra de las actitudes experimentales.⁸²⁴

La concepción del tiempo de José María Rodríguez Méndez es, pues, diferente de la de Valle-Inclán. El tiempo no es ya un tiempo ciego, absurdo, que juguetea con los personajes sino un tiempo lógico, determinista y en cierto modo más realista.⁸²⁵

2.3.6. *Movimiento y progresión dramáticos.*

a. *En los personajes*

El Pingajo se mantiene durante toda la obra como el individuo marginal e inocente que el autor ha tratado de crear. Si bien, nos sorprende su seguridad y la fuerte

⁸²⁴ Antonio Fernández Insuela, *“Bodas que fueron famosas...: Degradación e ironía”*, *Op. cit.*, p. 292.

⁸²⁵ Monique Martínez Thomas, *Los herederos de Valle-Inclán ¿Mito o realidad?*, *Op. cit.*, p. 121.

personalidad de la que hace gala en la escena del atraco (estampa quita). En nada se parece aquí al débil y huidizo Pingajo que permite que el Teniente abuse de él (estampa tercera). Es cuestionable el rápido proceso de enamoramiento del Pingajo, que se produce en tan solo un día. Del mismo modo, la decisión de no llevar a la muchacha al Teniente no resulta una evolución psicológica muy convincente. Para Lázaro Carreter este es –el mayor defecto del drama”⁸²⁶. En cambio, cuando llega el día de la boda ya es factible que pudiese estar enamorado debido a que han transcurrido varios días desde el primaveral paseo por el Retiro. Su actitud rebelde al seguir incondicionalmente al Petate le conducirá a su propia destrucción personal.

La evolución de la Fandanga puede ser estudiada desde el sentimiento que este personaje genera en el espectador. En la estampa primera nos produce una gran repulsa el hecho de que su padre la entregue como premio al ganador del juego de la rana, lo que provoca hacia ella, aun sin conocerla, un sentimiento de pena. Impresión que se agudiza en la siguiente estampa cuando aparece en escena. Mas esa sensación cambia cuando la vemos feliz y dichosa pasear por el Retiro agarrada del brazo de su novio. Es entonces cuando la ternura y la inocencia de este personaje atrapan al espectador que se alegra enormemente de su boda porque la ve feliz aunque *parece una pepona de feria ataviada a la oriental*” (79). Al final, sus gritos desgarrados provocan la angustia y la tristeza en el receptor que se siente impotente ante lo que le ha sucedido a la desdichada Fandanga: *¡Ay, pobrecita, y qué ojos de pena ties, que mismamente paece la Dolorosa!*” (85).

⁸²⁶ Fernando Lázaro Carreter, *–Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga, de J.M. Rodríguez Méndez*”, *Op. cit.*

El Petate es un personaje que evoluciona durante la obra de una manera inteligente para lograr su objetivo: cometer un gran atraco y casar por todo lo alto a su hija. Objetivo que consigue sin preocuparse en absoluto por las trágicas consecuencias. Su “plan” se inicia cuando encuentra a un joven muy habilidoso con las manos y bastante incauto al que inmediatamente concede la mano de su hija. Tras haber “engañado” al Pingajo, utiliza a la Madre Martina para que sea ella la que dé la noticia a su mujer. Del mismo modo, con continuas lisonjas convence al compadre Salamanca para que le ayude en el atraco. Por tanto, es un personaje que sabe lo que quiere y lucha con argucia para conseguirlo aunque le cueste la vida.

El movimiento del Salamanca aparece siempre ligado a la evolución del Petate, al cual sigue y obedece durante toda la acción. Incluso morirá dos días más tarde que él y de la misma manera.

La progresión de la Madre Martina está plagada de elementos negativos que conducen, como ella misma predice, a la futura destrucción de otros individuos por la vil conducta de la beata: “Llegará un día en que tengáis que ir rezando el rosario por las calles... Aquí lo dice una Santa en estos tiempos... ¡Ay, quién podía verlo...!” (44).

En la única escena en la que Carmela es protagonista (estampa segunda), observamos en su conducta un interesante movimiento: cuando se entera del casamiento de su hija, se enfada y comienza a maldecir y blasfemar: “Mirad, mirad y decidme si esta criatura de Dios merece que la deshojen tan temprana, como un capullito en flor... Mirad si no habrán de pasar por encima e mi cadáver antes e que consienta semejante crimen... [...] Casar a mi Fandanga, a mi Fandanguita, con el primer guaja que se le ha venío a las manos [...] ¡No hay Dios...! ¡No hay Dios!” (47-49). Pero tras

escuchar cuatro educadas palabras del Pingajo en el interior de la cueva, se convence rápidamente de que será un buen yerno: ~~de~~ haberlo conocío en denantes, me hubiá ahorrao la sofoquina... Sus ojos dicen que es usté un alma güena...” (54).

El Teniente se mueve durante toda la obra de acuerdo a una actitud deshumanizadora y a una degradada moral. Son muy pocos los momentos en los que parece sentir empatía y piedad por el Pingajo. El rencor hacia el Pingajo por la decisión de éste de no dejarle gozar de su novia, desencadena el triste y patético final de obra.

b. En la acción dramática

La progresión en la acción dramática mantiene la estructura clásica de los dramas de la primera etapa: las dos primeras estampas se corresponden con el planteamiento; las cinco siguientes con el nudo; y el desenlace se corresponde con el epílogo.

La obra podría haber finalizado con el apresamiento del Pingajo. Sin embargo, el autor decide prolongar la acción con el fin de que el espectador vea con sus propios ojos el fusilamiento del protagonista. Algunos críticos han señalado lo innecesario de este alargamiento:

Si mi memoria no me traiciona ha ampliado el texto inicial con la ejecución en escena del Pingajo⁸²⁷. Y ello no me parece un acierto. Para ahorrar patetismo —cosa loable— ha tenido que echar mano de un humor negro que desvirtúa la grandeza trágica del desenlace: aquellas

⁸²⁷ Quizá sí le falló en este caso la memoria al prestigioso lingüista porque en un artículo aparecido cuatro años antes con motivo de la primera lectura de la obra, aún inédita, comentaba lo siguiente:

Descubierto, es juzgado y fusilado en un desmonte, de donde se los llevan en patética procesión, sus vecinas enmontonadas, como a un Hamlet popular y grotesco. (Fernando Lázaro Carreter, “Teatro soterrado”, *Gaceta Ilustrada*, 833, 24-09-1972, p. 65).

Lo que no aparece en la versión editada de la obra es la ~~procesión~~” de las vecinas portando el cuerpo del Pingajo, sino que por el contrario ~~ebren el cadáver con la bandera y se arrodillan alrededor mientras cae el telón~~” (93).

mujeronas enlutadas llevando a hombros el cadáver del fusilado envuelto en la bandera nacional, como a un Hamlet grotesco, un Hamlet no de la duda, sino de las funestas convicciones españolas.⁸²⁸

Nos encontramos con que la acción continúa con un desenlace trágico que, aunque previsible, quizá no sea estrictamente necesario desde el punto de vista artístico, a no ser que se quiera insistir en lo grotesco y dramático de la vida y muerte del protagonista.⁸²⁹

c. *En la anécdota narrativa*

La anécdota narrativa va evolucionando a través de una serie de cuadros o “estampas” sin llegar a establecerse de una manera continua, sino que aparece fragmentada en aquellas escenas que el autor ha creído conveniente hacer explícitas. Se trata sin duda de un argumento muy elemental (basado en una canción popular madrileña⁸³⁰) presentado de forma muy esquemática y que sirve al autor para dar su particular visión de la sociedad madrileña noventayochista.

Continúa en este punto la estrategia escénica que ha caracterizado las piezas de la primera etapa, es decir, la creación de una obra basada principalmente en la dialéctica y no en la acción. Opinión que es compartida por Fernández Insuela: “se

⁸²⁸ Fernando Lázaro Carreter, “*Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga*”, de J.M. Rodríguez Méndez”, *Op. cit.*

⁸²⁹ Antonio Fernández Insuela, “*Bodas que fueron famosas...: Degradación e ironía*”, *Op. cit.*, p. 293.

⁸³⁰ De bellotas y cascajo / se va a armar la bullaranga, / que se casa el tío Pingajo / con su novia, la Fandanga. / La madrina será la Cibeles / el padrino, el Viaducto será; / los asilos del Pardo, testigos, / y la iglesia, la Puert'Alcalá. (José María Rodríguez Méndez, *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga*, *Op. cit.*, p. 33).

trata de una obra que peca de cierta escasez de acción dramática, donde los personajes hablan más que actúan”⁸³¹.

3. GÉNESIS DE LA OBRA TEATRAL

3.1. Motivos.

En 1965, Rodríguez Méndez es consciente de su situación marginal en el panorama teatral, por ello, al igual que le ocurrió al propio Valle-Inclán y a los compañeros generacionales del dramaturgo madrileño, va a escribir con mayor libertad sin preocuparle la censura, el éxito, las exigencias técnicas y de reparto, etc.:

Ahí (en *Bodas*) existe la tensión dramática pura y el contenido crítico que uno ha mamado durante muchos años, por vivir en unas circunstancias que no permitían soslayar esa crítica. Lo deseable sería el equilibrio entre la fuerza crítica y la petición de unos medios de montaje al alcance de cualquier empresa privada. Pero entra aquí el problema de la creatividad. Porque yo entiendo que si tanto mis compañeros como yo hemos logrado teatralmente alguna cosa es porque no sólo nos ha interesado la carga crítica, sino la creatividad dramática. Sucede también, al menos en mi caso particular, que habiendo sido tan escasas las posibilidades de estreno, no me he preocupado en simplificar sus exigencias ¿Por qué iba a hacerlo? Ha sido una de las escasas ventajas de la marginación: poder echar la casa por la ventana en lugar de acomodarnos a la mentalidad y a los medios de la empresa privada.⁸³²

⁸³¹ Antonio Fernández Insuela, *—Bodas que fueron famosas...: Degradación e ironía—*, *Op. cit.*, p. 303.

⁸³² José María Rodríguez Méndez en José Monleón, *Cuatro autores críticos*, *Op. cit.*, p. 84.

En este sentido, vuelvo nuevamente, por su elocuencia, a reproducir la siguiente cita:

Convencido de las dificultades que me rodeaban por todas partes y resignado ya a dedicar mi vida a las letras, me impuse la dura tarea de seguir escribiendo contra viento y marea y frente a todas las prohibiciones y dificultades. Escribí en mis particulares catacumbas varias obras de teatro y las escribí con total libertad. Decidí, primero, no preocuparme en absoluto de la censura. Dos, desentenderme totalmente de la cuestión empresarial. Tres, no hacer ni el más mínimo caso de tendencias, modas... Cuatro, desengañarme por entero de la idea descabellada de que el teatro iba a solucionar mi problema económico.

En ese estado de ánimo creo que escribí las mejores obras de teatro que ha producido mi humilde pluma, y que son: *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga*, *Flor de Otoño*, *Historia de unos cuantos*, *La mano negra*.⁸³³

A partir de estos momentos, Rodríguez Méndez se va a situar en una postura de ruptura con respecto al sistema, por lo que él mismo reconoce estar en:

Una acracia no revolucionaria, siempre en la oposición por sistema, con el “Pingajo” y la “Fandanga” que son víctimas irredentas.⁸³⁴

En los años sesenta y setenta, arrabales como el que aparece en la obra siguen existiendo alrededor de las grandes ciudades y han encontrado en Rodríguez Méndez a su cronista particular. Recordemos el barrio del Verdún en Barcelona (*La batalla del Verdún*) o el de Palomeras Altas en Madrid (*Los quinquis de Madriz*). Pero en

⁸³³ Documento biográfico inédito del autor. Recogido en Gonzalo Jiménez Sánchez, *El problema de España: Rodríguez Méndez...*, *Op. cit.*, p. 38

⁸³⁴ José María Rodríguez Méndez en Carmen García Moya, “Entreno de Rodríguez Méndez”, *Diario 16*, 21-11-1978, p. 19.

Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga, el autor utiliza de nuevo una ambientación histórica en la época de la Restauración Borbónica para denunciar una situación actual que él considera injusta y que afecta a las clases sociales más desfavorecidas. Por los citados suburbios ya no deambulan soldados, pero sí lo hacen emigrantes y quinquis que conforman los nuevos subproductos sociales de la época del Desarrollo⁸³⁵:

Las *Bodas*... es un aguafuerte de la vida marginal madrileña en 1898, que contrasta con la vida política de aquel momento. Creo que el paralelismo con la situación social actual es clarísimo.⁸³⁶

Del mismo modo:

Desde comienzos del diecinueve, salvo breves periodos revolucionarios, hemos andado con la vista atrás. Los matices, naturalmente, han cambiado, pero creo que, en lo sustancial, nuestra sociedad se estancó en el diecinueve. Por eso, cuando Larra habla de los cómicos, de los caciques, de los gerifaltes de su tiempo, parece que habla de los nuestros, aunque las formas superficiales hayan cambiado. Yo me he ocupado del lumpen de tiempos cronológicamente lejanos, pero, en realidad, me interesa el de nuestro tiempo.⁸³⁷

⁸³⁵ Para la investigadora Martha T. Hasley:

Las víctimas que se ven en *Bodas* no son muy distintas de las víctimas marginadas y aisladas que se ven en las obras de Rodríguez Méndez que hacen la crónica de los sesenta y de los setenta. (Martha T. Hasley –Teatro histórico y visión dialéctica: algunas obras dramáticas de la posguerra española” en María Francisca Vilches de Frutos y Dru Dougherty (eds.), *Teatro, sociedad y política en la España del siglo XX*, nº. monográfico del Boletín de la *Fundación Federico García Lorca* X.19-20, 1996, p. 360).

⁸³⁶ José María Rodríguez Méndez en Luis S. Bardón, *Informaciones*, 20-11-1978, p. 25.

⁸³⁷ José María Rodríguez Méndez en José Monleón, *Cuatro autores críticos*, *Op. cit.*, p. 85.

Con esta obra quise reescribir una historia paralela a la historia oficial. La intrahistoria frente a la Historia, como dijo el otro, y tal vez con ello, manipulando la *máquina del tiempo*, ofrecer la degradante realidad de una España sin honor, que pudiera parecerse demasiado, para nuestra desgracia, a la que estamos viviendo actualmente. Ésa y no otra podría ser la razón de mi historicismo.⁸³⁸

Estas analogías que relacionan ambos periodos históricos (Restauración-Dictadura franquista) fueron percibidas por uno de los censores que prohibió la publicación de la obra en 1968:

Aunque el autor desarrolla la acción en el año 1898, ha puesto una serie de frases, unas de carácter político y otras de tipo militar, que por su analogía podrían tener encaje en la actualidad y que son críticas del Régimen actual. Así en la página 182, al hablar unos carteristas dicen: *—después de pasar veinticinco años de paz en la trena*”. Tal condena no puede admitirse en un tipo de delincuente como el carterista; y, sin embargo, dice veinticinco años de paz en la cárcel, periodo igual al que ahora se ha tenido de paz (recordemos que la obra se escribe en 1965, veinticinco años después del triunfo del general Franco en la Guerra Civil). Así se puede deducir de otras frases que atañen a la milicia y a la Justicia (Ministerio de Información y Turismo 1968).⁸³⁹

3.2. Estrategias.

De las referencias machadianas (poéticas, no dramáticas) pasará a las valleinclanescas (teatrales, no poéticas). Es el tiempo de *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga*

⁸³⁸ José María Rodríguez Méndez, *—Mi teatro historicista (la interpretación histórica en el teatro)*”, *Op. cit.*, p. 42.

⁸³⁹ Documento reproducido en Michael Thompson, *Performing Spanishness. History, Cultural Identity and Censorship in the Theatre of José María Rodríguez Méndez*, *Op. cit.*, p. 126.

(1965). Rodríguez Méndez había iniciado con fuerza inusitada la evolución que le llevaba de sus primeras propuestas naturalistas a las primeras propuestas esperpénticas.⁸⁴⁰

Hemos querido comenzar este apartado con una cita de César Oliva que resume el cambio de estrategia escénica adoptado por nuestro dramaturgo que se hace evidente a partir de esta obra. En las siguientes líneas trataremos de analizar en profundidad este nuevo rumbo estético iniciado por Rodríguez Méndez, sin olvidar que mantiene su consideración de que la acción estética debe dirigirse al público de manera eficaz y con el propósito de aclarar su propuesta ideológica.

En primer lugar debemos destacar que en *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga*, no aparecen las dos grandes fuerzas sociales que marcan la dinámica socio-histórica finisecular: la burguesía y el proletariado sino que el conflicto se desarrolla entre dos grupos enfrentados por su relación con respecto al poder:

- a) un subproletariado marginal, improductivo, desvinculado de las aspiraciones y reivindicaciones de la clase obrera, que actúa irreflexiblemente con vistas a lo inmediato, sin visión de futuro y casi miope ante la realidad presente, a impulsos de deseo concretos y fugaces: el goce, la comida, la bebida, la ostentación...
- b) un supersistema de poder y coerción al servicio del orden establecido y de los intereses de las clases dominantes, que actúa implacablemente para perpetuar el pasado en nombre de unos principios abstractos e intemporales: la propiedad, la ley, la autoridad, la justicia...⁸⁴¹

⁸⁴⁰ César Oliva, *Cuatro dramaturgos —realistas— en la escena de hoy: sus contradicciones estéticas*, *Op. cit.*, p. 96.

⁸⁴¹ José María Rodríguez Méndez, Programa de mano de *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga*, Teatro Griego de Montjuith, Asamblea de Actores y Directores de Barcelona, 1976.

Con ello, el autor ha querido mostrar la historia desde otro punto de vista, no desde los protagonistas de un momento histórico determinado, sino desde aquellos sectores estáticos y secundarios que siempre, en todos los periodos históricos, están ahí, pero nunca, o casi nunca —recordemos a Valle Inclán— suben a los escenarios.

En esta obra se evidencia un cambio en la dramaturgia de Rodríguez Méndez, que escoge un camino medio entre el sainete tradicional y esperpento valleinclanesco: más crítico el primero y menos deformante el segundo. Una estrategia que según apunta José Monleón ~~no~~ es nada nuevo. En el mismo Valle, para desesperación de muchos de sus admiradores —que, por ejemplo, se rebelaban contra todo lo que de Género Chico descubría el estreno de *Luces de Bohemia*—, ya sucedía otro tanto, aunque don Ramón contara siempre con la invención genial de un lenguaje”⁸⁴².

El propio autor define la estética de la obra de la siguiente manera:

Como todas las obras mías, es básicamente realista, con alguna ramificación barroca. Creo que está —y yo quería que estuviera— dentro de la tradición clásica española, con las aportaciones modernas —Brecht, etcétera— que son fundamentales a la hora de enfrentarse con el teatro.⁸⁴³

⁸⁴² José Monleón, “Centro Dramático Nacional: Rodríguez Méndez, para empezar”, *Triunfo*, 827, 2-12-1978, p. 74.

⁸⁴³ José María Rodríguez Méndez en Ángel Laborda, “Inauguración del Centro Dramático Nacional”, *ABC*, 21-11-1978, p. 67.

Y también:

Se trata de un intento de teatro popular en sus dos vertientes: formalmente como un espectáculo realista dividido en diversas estampas con lenguaje directo recogido de giros y modismos populares urbanos de la época en la que la acción transcurre, y con estilo de sainete esperpéntico mezclado con tonos de melodrama sentimental y connotaciones subculturales, conceptualmente, como exposición ideológica de los avatares del pueblo marginal de los aldeanos madrileños en la trágica época de pérdida colonial y la bancarrota de 1898.⁸⁴⁴

La influencia de la estética del sainete y la zarzuela se percibe sobre todo en la estampa cuarta y en la estampa séptima. La primera de ellas es la escena en la que los novios pasean por el Retiro y allí aparecen la mayor parte de personajes habituales de las obras del Género Chico: barquilleros, mozas, soldados, guindillas, prostitutas, cesantes, guajas, músicos y hasta un organillero. Todos ellos enmarcados dentro de un ambiente musical donde *—se entremezclan las notas de unos y otros formando una sintonía alegre y bullanguera—* (62). La estampa séptima es la de la celebración de la boda. En una jubilosa mañana primaveral, ante el espectador se despliega un abanico popular de alegría y felicidad en un mísero barrio engalanado para la ocasión: *—parece como si la verbena de San Isidro hubiese trasladado sus reales desde la Pradera del Corregidor a aquellos andurriales de la miseria—* (75). En la fiesta, la música y los bailes populares son los elementos principales donde participa toda la nómina de seres marginales que pueblan el barrio y que han olvidado su pobreza por

⁸⁴⁴ José María Rodríguez Méndez, —*Atte*crítica de *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga*”, *Egin*, 26-04-1979.

un día. O por unas horas, puesto que en el preciso momento en el que se sientan a comer aparece la Guardia Civil para detener a los delincuentes. Según Antonio Fernández Insuela:

En la obra hay varios elementos del sainete: costumbrismo madrileño, clases inferiores, ciertas notas de humor a veces a destiempo (llama a la fusta con que el Teniente azota al Pingajo «código de justicia militar»), el nombre del protagonista aparece en un sainete del admirado por Rodríguez Méndez don Ramón de la Cruz (*El mal casado*, donde una mujer engaña a su marido y al final es castigada con la cárcel), hay ciertas reminiscencias o al menos semejanzas con el Manolo del mismo sainetista (personajes carcelarios, fanfarronería)⁸⁴⁵.

En cuanto al expresionismo esperpéntico de Valle-Inclán en la obra, son numerosos los estudiosos que lo han destacado. Así, José Monleón señala que «el lector de la obra percibirá de inmediato la reminiscencia valleinclanesca, y respirará en ese Pingajo, fusilado y envuelto en la bandera española, ecos de todos los héroes esperpénticos. Harapos, uniformes, enlutadas, rijo, robo, comilona, sangre, todo anda revuelto en esta obra con fondos del desastre colonial y trazos de corrida de toros. El vocabulario tiene también un aire valleinclanesco, así como las acotaciones y aun algún tipo concreto, como esa beata Madre Martina, de chivatería robada a la Doña Tadea de *Los cuernos de don Friolera*»⁸⁴⁶. Por su parte, Ángel Berenguer apunta que

⁸⁴⁵ Antonio Fernández Insuela, «*Bodas que fueron famosas...: Degradación e ironía*», *Op. cit.*, pp. 297-298.

⁸⁴⁶ José Monleón, «Teatro popular: la respuesta de Rodríguez Méndez» en José María Rodríguez Méndez, *Teatro: La tabernera...*, *Op. cit.*, p. 52.

en los *esperpentos* —encontramos el mismo desgarrado tono tanto en la anécdota como en el lenguaje. Los personajes son estereotipos de una sociedad marginal y marginalizada por el proyecto social del *entorno restauracionista*. Están en el infierno, pero todavía son capaces de manifestar valores celestiales. Son tremendamente humanos y, al mismo tiempo, feroces alimañas que tratan de sobrevivir en un entorno hostil que les niega las más mínimas expectativas. Le interesa sobre todo, el tono dramático de esta estrategia, no su estructura, a la que prefiere el lenguaje escénico *naturalista*. Sin embargo, de la estrategia valleinclanesca, José María Rodríguez Méndez recoge también el sistema de secuencias que estructuran la obra y la hacen avanzar, dividiéndola en siete *estampas* y un *epílogo*. En las primeras cuenta la anécdota, sitúa y caracteriza a los personajes, y completa su estrategia informativa y emocional. El *epílogo* cierra la obra y sitúa al público ante la desgarrada realidad”⁸⁴⁷. Lázaro Carreter manifiesta que el influjo de Valle-Inclán se percibe —en la tensión de las escenas, en la intencionalidad tajante de las réplicas, en el sarcasmo con que se contemplan las clases superiores”⁸⁴⁸. Sin embargo, Rodríguez Méndez se defiende arduamente ante esta evidente contribución —pretendida o no pretendida— de la estética valleinclanesca en *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga*:

Me niego rotundamente a reconocer ese parentesco. En otras obras mías es posible, pero en *Bodas* no hay apenas influjo de Valle-Inclán. Aunque lo digan los doctos. En las *Bodas* está

⁸⁴⁷ Ángel Berenguer, “Introducción” a *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga*, *Op. cit.*, p. 10.

⁸⁴⁸ Fernando Lázaro Carreter, “*Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga*, de J.M. Rodríguez Méndez”, *Op. cit.*

el submundo del Madrid miserable. Sus influencias posibles, las enumero ahora: Ricardo de la Vega, Gutiérrez Solana, el Género Chico, Chueca y Chapí, los chistes de *Madrid Cómico*, las revistas musicales. De Valle-Inclán, poco en todo mi teatro.⁸⁴⁹

Por todo ello, para finalizar el análisis de la influencia de la estética esperpéntica en la obra, debemos recordar que, en realidad, el dramaturgo:

Tampoco explota a fondo los presupuestos estéticos del esperpento. No desorienta al receptor del mensaje teatral ya que no rompe con la tradición realista del tiempo verosímil y del lugar escénico, que remite a referentes preexistentes en el mundo. De ahí que el autor se indigne y reaccione con violencia frente a la marginación que sufre durante toda su vida, esa misma marginación que le ha acercado a Valle-Inclán aunque no quiera reconocerlo.⁸⁵⁰

En esta línea, además de las anteriores estrategias escénicas que configuran el tono dramático de la obra, el autor encuentra en el paradigma *naturalista* los elementos estructurales que le permiten generar su propia estrategia y conectar con el propósito popular expreso en su obra.

Estos elementos de la tradición naturalista (junto a otros extraídos del paradigma estético simbolista) han sido ya perfectamente estudiados por el profesor Ángel Berenguer⁸⁵¹, por lo que a continuación destacaremos los aspectos que el autor recoge de la estética expresionista y que se entremezclan con los anteriores para la configuración de la estrategia escénica de la obra:

⁸⁴⁹ José María Rodríguez Méndez en Amando. C. Isasi Angulo, *Diálogos del teatro español de la postguerra*, *Op. cit.*, p. 272.

⁸⁵⁰ Monique Martínez Thomas, *Los herederos de Valle-Inclán ¿Mito o realidad?*, *Op. cit.*, p. 129.

⁸⁵¹ Ángel Berenguer, "Introducción" a *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga*, *Op. cit.*, pp. 21-29.

— Síntesis en el protagonista: *El Pingajo*, independiente del ser humano en el que está inspirado, Eloy Gonzalo, es como indica su apodo, una marioneta, un estereotipo del lumpen español, carente sin duda de carga psicológica. Sobre este punto, Monleón apunta lo siguiente:

Su obra se ha orientado a menudo en la perspectiva de un teatro de marionetas, con personajes elementales y, sin embargo, ricos a fuerza de clara u oscura representatividad. Recordemos de nuevo a don Ramón, cuyos personajes esperpénticos parecieron tan elementales y hoy nos resultan tan absolutamente vivos, desde una perspectiva distinta de la psicología o el carácter. Así ocurre con los personajes de *El círculo de tiza de Cartagena* y con estos extraordinarios Pingajo y Fandanga, apenas dos brochazos, y, sin embargo, ligados a los oscuros y punzantes recovecos de nuestra sociedad, inidentificables y, contra toda previsión, familiares y vecinos nuestros en su anecdótica lejanía.⁸⁵²

— Existencia en la obra de numerosos personajes corales que contribuyen a la ambientación del drama y a la creación de diversas atmósferas. Destaca la “estampa séptima” en la que el coro de miserables que habita el barrio se une para cantar y bailar y el “epílogo” donde un coro de mujeres plañideras se erige como la voz del pueblo suplicante. En determinados momentos aparecen un “coro de niñas” y un “coro de niños” cantando cancioncillas populares.

— Iluminación violenta y contrastada en claroscuros, escindiendo la escena en conos y haces de luz, que dota a la pieza de mayor expresividad dramática. La obra transcurre entre espacios soleados y luminosos como la “estampa primera” y la escena del Retiro, y atmósferas mugrientas y oscuras como la cueva o la escena del

⁸⁵² José Monleón, “Teatro popular: la respuesta de Rodríguez Méndez” en José María Rodríguez Méndez, *Teatro: La tabernera...*, *Op. cit.*, p. 33.

fusilamiento. Este es uno de los rasgos más criticados del montaje de José Luis Gómez, el cual optó por una iluminación naturalista con «objetos cargados de uso humano, luz que envuelva, no que encuadre»⁸⁵³.

— Presentación de la situación dramática desde el principio, y todo el proceso que le lleva al protagonista a su propia destrucción. Desde el comienzo de la obra, aparecen aspectos negativos que anticipan el trágico final del protagonista. En la «estampa primera», el Petate le ensalza diciéndole: «Tú tiés que llegar aonde te mereces, y yo tengo que ayudarte, como aquí mis compadres» (42). Y en efecto le ayudarán a alcanzar su destino, pero como sus merecimientos y virtudes como soldado no han sido muchos, lo que conseguirá será una muerte grotesca y nada heroica. El personaje que sí hace realidad su sueño, aún sabiendo que le costará la vida es el Petate, que gracias a su yerno lleva a cabo un espectacular atraco y puede celebrar la boda de su hija «que ni la del Alfonso, que en gloria esté, con la Tisiquita va a ser tan soná como ésta» (39).

— Numerosos cambios de vestuario para que un mismo actor pueda representar varios personajes. Este aspecto se hace evidente en esta obra ya que en el montaje del Teatro Griego de Barcelona en 1976 aparecen cincuenta y cinco personajes más «organillero, marmitones, Guardias Civiles, etc.», que son interpretados por veintiséis actores; mientras que en la producción del CDN dirigida por José Luis Gómez, treinta y dos actores dan vida a setenta y cinco personajes.

— La muerte como único recurso del hombre para alcanzar la libertad. Característica de la producción mendeciana ya comentada con anterioridad que determina que una

⁸⁵³ José Luis Gómez, Programa de mano de *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga*, *Op. cit.*

gran cantidad de personajes creados por Rodríguez Méndez tengan que morir para ser libres (El muchacho de Córdoba, Bulería, Verónica, El Pingajo, el Trueno el Felipe, Lluiset, etc.).

— Utilización por parte de los personajes de un lenguaje violento, sin eufemismos, acorde con el tiempo y el espacio en que se pronuncia. Un lenguaje cargado de expresividad y vitalidad donde la jerga es un elemento esencial.

— El número de verbos es muy superior al de adjetivos, por lo que los diálogos son rápidos y la acción dramática avanza con rapidez.

— Música y sonidos especiales para dramatizar el mensaje que se pretende dar. Como ya hemos señalado anteriormente, en esta segunda etapa la influencia de la zarzuela se hace evidente y aparece en la obras de Rodríguez Méndez como un significativo elemento compositivo. José Luis Gómez señaló para el montaje de *Bodas*:

— Calidad rítmica que nazca de la propia historia y del comportamiento de los personajes, no de la voluntad del director. Alegros, scherzos, andantes, furiosos, adagios.

— La música en sí misma no será ni para ilustración ni pretexto para unir escenas o salvar oscuros, sino otra historia paralela.⁸⁵⁴

— Al final de la obra aparece la pantomima con las mujeres rodeando el cadáver del Pingajo en una especie de danza de la muerte y los tambores sonando de fondo. En la primera versión no publicada de la obra incluso lo llevan en procesión envuelto en una bandera española hecha trizas como símbolo de un país deshecho. Este final

⁸⁵⁴ Ídem.

farsesco nos recuerda al también trágico desenlace de Bulería en *El círculo de tiza de Cartagena*.

Finalizamos el análisis de esta importante obra transcribiendo y apoyando de nuevo las palabras de Ángel Berenguer:

Permítaseme concluir con unas últimas palabras que encuadren esta soberbia prueba de un teatro que pudo ser y no se dejó respirar: José María Rodríguez Méndez en su obra *Bodas que fueron famosas de Pingajo y la Fandanga* está creando una *estrategia escénica* en la que el pasado vehicula el presente y el presente articula el pasado. O más bien articula nuestro cerebro ejecutivo para explicar el pasado y no sólo a base de conceptos, sino de emociones, como ha aclarado Antonio Damasio.⁸⁵⁵

⁸⁵⁵ Ángel Berenguer, "Introducción" a *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga*, *Op. cit*, p. 29.

III.3.2.2. Los quinquis de Madriz

1. DATOS

1.1. *Título:* Los quinquis de Madriz (Reportaje dramático en diez momentos)⁸⁵⁶

1.2. *Fecha de creación:* 1967

1.3. *Fecha de publicación:* 1982

1.4. *Fecha del estreno:* No estrenada⁸⁵⁷

2. ANÁLISIS INTERNO

2.1. *Resumen.*

La acción se inicia una tarde de primavera en el barrio madrileño de Palomeras Altas, en Vallecas. El Trueno, un joven quinquillero, ha regresado del servicio militar en el Tercio Sahariano y juega alegremente con su perro Johnson que es invisible y no aparece en ningún momento en escena. El Trueno se reúne para merendar con Lurdes, su novia. Ésta trata de convencer al joven para que busque un trabajo honrado y puedan casarse y vivir con tranquilidad. La siguiente escena se desarrolla

⁸⁵⁶ La edición utilizada para este estudio es: José María Rodríguez Méndez, *Los quinquis de Madriz*, en *Teatro escogido*, I, Madrid, AAT, 2005, pp. 421-488.

⁸⁵⁷ En septiembre de 1970, la Compañía de teatro de Ramiro Bascompte solicitó la Guía de Censura para representar la obra en el Teatro Romea de Barcelona. Pero los tres censores que analizaron el texto prohibieron por unanimidad su representación basándose en la norma 14, 2º de la orden de 9 de febrero de 1963 (BOE de 3 de marzo de 1963) que hacía referencia a las obras teatrales o cinematográficas en las que aparecía una "presentación denigrante o indigna de ideologías políticas y todo lo que atente de alguna manera contra instituciones o ceremonias que el recto orden exige sean tratadas respetuosamente". Rodríguez Méndez recurrió personalmente el dictamen, pero su recurso tampoco prosperó.

En 1998, el espacio cultural de Televisión Española *La aventura del saber*, dedica un programa especial a José María Rodríguez Méndez, en el que Rafael Herrero monta varias escenas de la obra.

en un bar donde el Trueno se reúne con su pandilla de amigos: el Chungui, el Tranvi y el Caribe. Beben, escuchan música, bailan y reflexionan sobre la vida en el barrio. Los cuatro salen de bar *“hartos de copas y discos flamencos”* (441) y piropean a las muchachas que pasan por allí. Incluso se atreven a *“meter mano”* a una de ellas lo que supone el alboroto de los viandantes y la consiguiente llegada de la policía que obliga a los quinquis a salir corriendo. El Trueno y el Caribe huyen juntos y se refugian en la barraca del primero. El Caribe está enterado de que el Trueno ha traído *“grifa”* de Marruecos y se la pide para venderla y con el dinero poder pagar a su patrona. El Caribe se esconde la mercancía en el vientre y se marcha muy contento con una cámara de fotos que le ha regalado el Trueno. Pero en su camino se cruzan dos policías, el Puma y el Chato, que aprehenden la droga y se lo llevan detenido.

En el siguiente momento (Momento Sexto), la acción se sitúa en un merendero de Vallecas donde los jóvenes organizan una fiesta para festejar el regreso del Trueno a Madrid. Hay cierta preocupación porque el Caribe no ha aparecido. El trueno llega en taxi con la Lurdes, a la cual no permite quedarse en la fiesta, un guitarrista y un cantaor flamenco. Cuando ya todos están cenando, la acción se traslada a la otra parte del escenario donde los policías están interrogando al Caribe. Mediante el uso de tortura y malos tratos logran que éste declare dónde están sus amigos. Con la ayuda del Sereno, los policías acuden al merendero. Cuando los quinquis salen de allí para continuar la celebración, los policías tratan de detenerlos y se produce una refriega: el Trueno se dispone a sacar su pistola, pero en ese preciso momento el Sereno cruza la escena y se escucha un disparo: el Puma cae muerto encima del Trueno que atemorizado sale corriendo dejando allí su chaqueta y su pistola.

Desconsolado, acude a la chabola de la Lurdes para contarle lo ocurrido y jurarle que él no ha sido. Ambos lloran y se lamentan de lo que va a suceder. El Trueno huye.

El Momento Octavo se inicia con la reunión de varios policías en la comisaría, planean el apresamiento del Trueno. Éste aparece en el otro lado de la escena en un estado lamentable en medio del campo: recuerda el encuentro con su novia cuando volvió de la *“mili”* (Momento Primero). En ese instante, la escena se oscurece de nuevo y aparece la Lurdes en el calabozo custodiada por dos policías.

Otra vez en el campo aparece *“el Trueno totalmente acosado, febril, desgarrado, medio descalzo”* (477). Entra en estado de somnolencia y sus recuerdos se hacen explícitos en la escena a modo de apariciones fantasmales: en primer lugar, su encuentro con el Maestro de la escuela nocturna donde acudía. En el otro lado, sus tres amigos, están en el patio de la cárcel escuchando el discurso de un estudiante rebelde. El sueño del Trueno se sitúa ahora en el patio de esa cárcel donde también escucha al estudiante. Cuando éste se marcha requerido por el guardia de la prisión, en el sueño del Trueno aparece el Puma y los recuerdos de una conversación que debieron tener antes de irse a cumplir el servicio militar. Cuando la visión del Puma desaparece, junto al derrengado Trueno se sienta un Cabo de la Legión, ambos fuman *“quifi”* y el cabo le confiesa sus planes de suicidio. En medio del campo y sin tiempo para huir, la Guardia Civil detiene al Trueno.

La última escena (Momento Diez) transcurre en la sala del tribunal militar donde se juzga al Trueno y a sus cómplices (el Caribe, el Chungui, el Tranvi, el Cocina y la Lurdes). Todos ellos se declaran inocentes pero de nada sirve: los cómplices irán a presidio y el Trueno condenado a muerte. La ejecución de éste se hace explícita con el Puma como ejecutor.

En la copia mecanografiada del texto, antes de ser editado, se incluía una escena final que ninguna de las dos ediciones de la obra ha mostrado y que a continuación transcribimos:

Una vez encapuchado, el Puma aprieta sus manos sobre el cuello del quinqui, como si fuera una argolla y la cabeza del Trueno cae hacia un lado. Mientras tanto, en primer término, ha aparecido la siguiente escena: tras una mesa se sientan un señor de edad madura, un sacerdote y una señorita con aspecto de teresiana, A un lado un señor con aspecto de ministro tecnócrata, que es funcionario de la televisión. Todos ellos dan la cara al público. Detrás queda la terrible escena del proceso. Mientras el señor de la tele convoca la mesa redonda a las personas que van a hablar sobre el problema candente de la delincuencia juvenil, asegurando que gracias a los desvelos de nuestras autoridades, nuestra delincuencia es menor que en otros países, al preguntarles a los de la mesa redonda sólo se escucha un —gua-gua-gua”, que llegan a hacer toda la estructura situacional ininteligible. El hombre de la tele termina diciendo: —Sólo nos resta, pues, despedirnos de ustedes” (y aquí puede oírse el anuncio del coñac —Fundador: está como nunca”, suponiendo que la casa Domecq sea la que pague la publicidad. Si no, puede cogerse cualquier otro anuncio bandera de la época en que se represente este dramático reportaje, y si nadie paga, se pone cualquier otra música no publicitaria)⁸⁵⁸.

2.2. Antecedentes.

El antecedente literario de esta obra se encuentra vinculado a dos textos narrativos del propio autor: al cuento —Vida de quinqui”⁸⁵⁹ escrito en 1961, donde el

⁸⁵⁸ Reproducido en José Martín Recuerda, *La tragedia de España...*, pp. cit, p. 157.

Se trata de una escena comentada por numerosos críticos (Monleón, Marta T. Halsey, César Oliva, etc.), los cuales valoran especialmente el hecho de que sean los representantes del poder establecido por el sistema dictatorial (policía, tribunal militar, ministro y sacerdote) los que marginen, condenen e incluso comenten las sentencias de los jóvenes rebeldes.

⁸⁵⁹ Publicado en José María Rodríguez Méndez, *Pobrecitos, pero no honrados*, Barcelona, Laila, 1972, pp. 13-42.

protagonista narra en primera persona lo que le sucede un día cualquiera. Este personaje resulta ser amigo del Trueno, protagonista del drama ahora comentado. Del mismo modo, la novela *El cine de Cisneros* (publicada en 1981) constituye un desarrollo más extenso del anterior texto. En este caso, la acción se sitúa en el Madrid de 1954 y se centra en dos personajes: Ramírez y Joseíto. El primero que ya ha finalizado sus estudios de Filosofía y Letras se encuentra preparando las oposiciones a “cátedra de instituto”; mientras Joseíto ha sido ordenado sacerdote y dirige los designios espirituales de un Colegio Mayor. Diversas circunstancias harán a ambos abandonar sus “prometedoras” carreras y sucumbir en el mundo del hampa madrileña donde conocerán a personajes singulares como el Trueno (nuevamente aparece aquí el protagonista de *Los quinquis de Madriz*) y el Puma. El elemento autobiográfico está muy presente en esta novela.

Por otro lado, no podemos obviar la relación de este drama con el sainete *Manolo*, de Ramón de la Cruz. Son varios los elementos de esta obra a los que recurre Rodríguez Méndez: Manolo, otro “joven irredento” regresa a su barrio madrileño (Lavapiés) tras su estancia forzada en tierras africanas; ya en Madrid, se reúne en la taberna con sus amigos y presume de sus hazañas en “tierra de moros”; en la escena final muere de forma grotesca. Las vivencias del Trueno son similares pero más auténticas, y su muerte resulta mucho más trágica a los ojos del espectador. Para Antonio Fernández Insuela: “*Los quinquis de Madriz* puede entenderse como una recreación, en clave trágica, ampliada y actualizada, del sainete burlescamente antineoplásico *Manolo*”⁸⁶⁰.

⁸⁶⁰ Antonio Fernández Insuela, “*Los quinquis de Madriz: marginalidad y poder injusto*”, Introducción a José María Rodríguez Méndez, *Los quinquis de Madriz*, en *Teatro escogido*, I, Madrid, AAT, 2005, p. 416.

También, como acertadamente apuntó José Monleón⁸⁶¹, esta obra se puede relacionar con la novela de Ignacio Aldecoa *Con el viento solano* (1956), que narra la huida por tierras de Castilla del gitano Sebastián Vázquez tras haber matado a un guardia civil.

2.3. Estructura formal:

2.3.1. Descripción.

La obra se estructura en “diez momentos”, que serían equivalentes a las “estampas” en las que se organizaba la anterior obra. Pero si en aquella se mantiene un orden lineal en el progreso de la acción, en *Los quinquis de Madriz* a partir del “momento sexto” la estructura de vuelve más compleja gracias a las posibilidades expresivas de la luz que permite la división escénica dentro de un mismo escenario. De tal forma que el presente temporal aparece interrumpido por diversas escenas que mediante una “luz irreal” recuerdan momentos del pasado o revelan apariciones oníricas.

Continúa, por tanto, la evolución artística del autor (que en esta obra ya manifiesta un rotundo alejamiento con respecto a los clásicos tres actos en los que se organizaba el marco de la acción dramática en los dramas de su primera etapa) para crear una estructura cercana al reportaje periodístico.

2.3.2. Personajes.

De acuerdo con la estrategia planteada por el autor en esta segunda etapa, en la obra aparecen una gran cantidad de personajes. En concreto son veintidós actantes más “guardias civiles y voces diversas”.

⁸⁶¹ José Monleón, “Teatro popular: la respuesta de Rodríguez Méndez”, Op. cit, p.54.

Este elevado número de *dramatis personae*, puede ser dividido en dos grupos: por un lado aparece aquel colectivo que denominamos “juventud irredenta” y que está compuesto por aquellos jóvenes rebeldes que son destruidos y marginados por el sistema: el Trueno, la Lurdes, el Tanvi, el Chungui, el Caribe, etc. En el otro lado se encuentra el grupo de personajes que trata imponer la ley y el orden resultantes del sistema, son “los opresores”, que en la obra están representados por el Puma, el Chato, el Comisario, los guardias civiles, los policías y los miembros del Tribunal Militar.

La “juventud irredenta” está representada en la obra por una serie de personajes que dan nombre a pieza teatral: *los quinquis*⁸⁶². Todos ellos son jóvenes marginados por la sociedad y que viven reclusos en la “prisión” de su barriada, de la que no pueden salir. Sólo la primera intervención de Lurdes revela el deseo de ésta de adaptarse a la sociedad del desarrollo, los demás ni se lo plantean porque cuando lo han hecho han sido rápidamente amenazados o expulsados.

El Trueno es el personaje más importante de la obra y sin duda constituye el núcleo vertebrador de la acción dramática. Tiene veinticinco años y unas ganas enormes de vivir con paz y alegría. Nada más terminar el cumplimiento del servicio militar en Ifni y regresar a Madrid, es condenado a muerte acusado de matar a un policía corrupto que siembra el terror en el barrio. Su tragedia es semejante a la del Pingajo,

⁸⁶² Para Martha T. Halsey:

La palabra “quinqui” viene de la palabra “quincalleros” que son los individuos que viven de recoger “quicalla” o “ehatarra”, es decir, desperdicios metálicos para venderlos. Gente que viven a salto de mata, sin oficio legal, y que son generalmente mestizos de gitanos o trashumantes. Se habló mucho de ellos cuando aparecieron como contrarios al desarrollo y al consumo, sin querer adaptarse a la sociedad (Martha T. Halsey, “Prólogo” a José María Rodríguez Méndez, *Los inocentes de la Moncloa*, *Op. cit.*, p. 34).

que una vez repatriado de Cuba y asentado en Madrid, es fusilado por ladrón y desertor.

Tiene una pasión permitida por el sistema, la fotografía. A lo largo de la obra el Trueno hace numerosas fotografías de su vida cotidiana y descubrimos que las tiene ~~a~~ miles” repartidas entre su casa y la casa de su novia Lurdes. Además de esto colecciona cámaras de fotografiar de todas las marcas y países, sustraídas en verano en los autobuses de extranjeros. Para la doctora Miriam Balboa, este ~~hobby~~” tiene un evidente significado: ~~la~~ obsesiva actividad de sacar, de hacer, de producir fotos es la de construir un texto que testimonie, que rescate para el espectador la existencia de los marginales. Al no tener una voz articulada, al no ser parte de un discurso, el único recurso es la imagen, proyectar la imagen visual de un ser que quiere existir como individuo, como persona, un ser que quiere subvertir el sistema haciendo presente su existencia. La multiplicación de fotografías quedará como testimonio y los seres sin existencia se convierten en testigos existentes en diversos espacios culturales sin voz pero presentes”⁸⁶³.

Por otro lado, podemos relacionar al Trueno con uno de los ~~quinquis~~” más famosos de la España franquista de los años sesenta, Eleuterio Sánchez, ~~el Lute~~”, personaje condenado en unas circunstancias semejantes a las del personaje mendeciano, pero cuya ejecución fue finalmente conmutada.

Si bien, en el personaje real en el que se inspira el autor es otro quinqui llamado Jesús García Romero, alias *Ríos Romero*, que fue ejecutado sin pruebas por matar a un sargento de la guardia civil y del más adelante hablaremos.

⁸⁶³ Miriam Balboa Echeverría, —Ecuaje teatral: voz e imagen en *Los quinquis de Madrid* de José María Rodríguez Méndez”, *Gestos*, 3, 1987, p. 73.

Coincidimos con José Martín Recuerda en señalar que:

Tiene el Trueno juventud, vida y fe suficientes como para seguir en un camino de aventura que, para él, ha de estar por encima de toda esclavitud y sometimiento social. La conquista de la sociedad y de la vida, le hará la Trueno ser así: estar enfrente, por medio de la libertad, de una sociedad sometida. El Trueno, pues, es un inocente rebelde, lleno de luz interior, de alegría, de vida.⁸⁶⁴

El Tranvi, el Chungui, el Caribe y el Cocina constituyen un mosaico de delincuentes quincalleros de los arrabales madrileños. Son jóvenes (el único que sobrepasa la treintena de edad es el Tranvi) unidos por fuertes lazos de amistad, lealtad y compadreo. Del diálogo se infiere que apenas tienen relación con el mundo exterior de la barriada y el simple hecho de buscar un trabajo honrado fuera de aquel ambiente es reprochado por los demás. Para ellos no hay más salidas que la recogida de chatarra, los pequeños hurtos o el incipiente trapicheo con las drogas. Acusados de complicidad en la muerte del Puma, todos ellos se declaran inocentes de un delito que en verdad no cometieron, pero por el que injustamente tendrán que ir a prisión. En ellos se evidencia el deseo de rebeldía e insumisión con respecto a un sistema que les margina, les asedia, e incluso sin pruebas, les castiga.

Lurdes es una “quinquilla” novia del Trueno, que ha esperado “decentemente” el regreso de este del Tercio y que en un primer momento trata de convencerle para que “siente la cabeza” y busque un trabajo honrado —como ha hecho ella— que les permita crear un proyecto existencial de vida en común. Pero en realidad “la oralidad

⁸⁶⁴ José Martín Recuerda, “Estudio preliminar” a José María Rodríguez Méndez, *Los quinquis de Madriz, Historia de unos cuantos, Teresa de Ávila*, Murcia, Godoy, 1982, pp. 12-13.

de Lurdes es sólo la emisión de un mensaje del discurso que el sistema filtrado hacia los marginados para controlarlos”⁸⁶⁵. Acepta en todo momento las órdenes machistas de su novio y no duda en ayudarlo y creerle cuando éste le cuenta lo ocurrido al Puma en la escena más triste de toda la obra.

Incluimos en este grupo a Johnson, el perro imaginario del Trueno. Un animal al que todos los quinquis quieren, especialmente el Trueno, que comparte con él sus preocupaciones y deseos. Johnson es un perro cariñoso, alegre y muy inteligente. Representa al amigo invisible que está detrás de ti para escucharte y ayudarte cuando lo necesitas. De hecho, se puede establecer una relación simbólica y de homonimia con el entonces presidente de los Estados Unidos, Lyndon B. Johnson, en clara referencia a la ayuda económica que el país norteamericano presta a España a cambio de obtener ciertas posiciones estratégicas en el interior del país. Esta relación político-simbólica entre el perro del Trueno y Estados Unidos se hace más evidente al aparecer en la novela *El cisne de Cisneros* (cuya acción transcurre a comienzos de los años cincuenta) con el nombre de Truman: —El Trueno vivía en una Barranquilla blanca, alegre, rodeada de macetas, con su madre que era una anciana de pelo blanco, muy cariñosa, a la que besaba con unción. Aquel perro *Truman* que se ponía de patas y andaba de pie”⁸⁶⁶. De nuevo es obvio el guiño hacia el que en esos momentos era el presidente, Harry S. Truman. El final de la novela, una vez que el Trueno ha sido ejecutado, el autor nos aclara esta ironía:

⁸⁶⁵ Miriam Balboa Echeverría, —Eenguaje teatral: voz e imagen en *Los quinquis de Madriz* de José María Rodríguez Méndez”, *Op. cit.*, p. 72.

⁸⁶⁶ José María Rodríguez Méndez, *El cisne de Cisneros*, Barcelona, Plaza y Janés, 1981, p. 102.

Por lo demás, España en aquel año de 1954 caminaba ya hacia derroteros de un gran progreso industrial, merced al apoyo que el país había obtenido de los Estados Unidos, y parecía que el largo espectro de la postguerra se iba alejando para inaugurar una etapa de indudable prosperidad.⁸⁶⁷

El grupo de los “opresores” está compuesto por aquellos que tratan de hacer cumplir la ley y el orden derivados de un sistema que niega cualquier acto de libertad individual. Para ello no dudan en utilizar estrategias de control basadas en el chantaje, la tortura o el juicio sumarísimo. En los niveles inferiores se encuentran aquellos individuos pertenecientes al hampa y que ahora colaboran con la policía (El Puma, el Chato, el Otro Policía). Entre todos ellos, destaca por su importante participación en el desarrollo de la acción dramática el personaje de el Puma.

El Puma es el jefe de la Brigada de policía encargada de vigilar el suburbio en el que habitan los quinquis. Es muy odiado en el barrio por sus continuos abusos de poder y sus malos tratos (que son consentidos por sus superiores, en este caso el Comisario Albaladejo). El cierre de la vocal –o final, que pasa a –u caracteriza su fonética, con ello el autor trata hacer explícita la procedencia asturiana o gallega del personaje.

Muere traicionado por uno de los suyos (que a su vez también ha traicionado a los quinquis), y la prensa se hace eco del asesinato destacando las hipotéticas virtudes del policía, lo que origina la risa y la estupefacción entre sus propios compañeros: –Era un a-gen-te e- ejem-plar, de sólida (*sin acento*) formación cris-tia... cristiana, pa-dre a-man-tis-mo y cumpli-dor de su deber, es-po-so a... a... ane... ane-gado (*Se ríe con una gran carcajada. El otro permanece indiferente*) ¡Amos que...! Si lo lee

⁸⁶⁷ Ídem., p. 320.

la Paca. Padre ejemplar, con una hijo de ca una y otro al que ni conocía... ¡El pobre, con lo majo que era! ¡Con lo buen tío que era el Puma...!” (476).

Otros dos personajes episódicos no encuadrados en ninguno de los anteriores grupos, merecen nuestra atención:

El Sereno es un mulato (ejemplo anticipado de la interculturalidad que caracterizará al barrio de Vallecas a comienzos del siglo XXI) que disfruta contemplando la tortura del Caribe y colabora con la “brigadilla” para la detención de los quinquis. Es continuamente despreciado por el Puma, al que parece no gustarle su colaboración. Tampoco su presencia agrada a los quinquis, los cuales sospechan de él e incluso le llaman “judas”. Se marcha el primero del merendero y avisa a los policías de la inminente salida de los jóvenes. Inesperadamente irrumpe en el enfrentamiento entre el Trueno y el Puma y dispara a este último (lo cierto es que el autor no nos aclara en ningún momento que fuera él el autor del disparo, aunque señala que la pistola del Trueno “no” ha disparado). En el juicio no aparece ni siquiera como imputado.

El Maestro es el profesor de la escuela nocturna a la que asistía el Trueno antes de irse a la “mili”. En una escena irreal, don Ángel, que así se llama este personaje, trata de convencer al Trueno para que vuelva a asistir a la escuela. Intenta en todo momento mostrarse cercano y comprensible con el “ehaval”. Fernández Insuela destaca “el valor ejemplar del único personaje positivo del sistema, el Maestro, que trata de conseguir que el Trueno estudie y trabaje dignamente: algo del mundo

galdosiano y de las esperanzas iniciales de Rodríguez Méndez en la Segunda República hay en dicho entrañable personaje”⁸⁶⁸.

2.3.3. Lenguaje.

a. *En las acotaciones escénicas*

En esta obra, Rodríguez Méndez produce unas acotaciones con un peculiar estilo periodístico, es decir, parece un reportero que con su cámara persigue a los protagonistas en aquellos lugares donde se produce la noticia y posteriormente transmite los hechos a los lectores/espectadores. Por otro lado, las indicaciones con respecto al espacio escénico necesario para la representación, así como la descripción del movimiento de los personajes continúan siendo muy claras:

La barraca del Trueno. Una sola estancia. Cocina eléctrica. Un sofá que sirve de cama. Un televisor. Un frigorífico. Mesa y sillas. En la pared, clavadas con chinchetas muchas fotos: del Trueno —vestido de legionario—, de su novia, de sus amigos, etc. Una parte de la estancia está dividida por una cortina, y en ella hay un catre con el bulto de una vieja, aquejada de asma, que es la madre del Trueno.

*(Derrengados por la carrera que acaban de darse, entran el Trueno y el Caribe acompañados por los ladridos del Johnson. En la puerta de la barraca el Trueno cobra aliento, se sienta en una piedra y saca el paquete de tabaco.)*⁸⁶⁹

b. *De los personajes*

⁸⁶⁸ Antonio Fernández Insuela, *Los quinquis de Madriz: marginalidad y poder injusto*, *Op. cit.*, p. 415.

⁸⁶⁹ José María Rodríguez Méndez, *Los quinquis de Madriz*, *Op. cit.*, p. 445.

En cuanto a los personajes, el autor los caracteriza mediante un lenguaje popular que aúna tres importantes influencias: en primer lugar están muy presentes los rasgos característicos del nivel vulgar de la lengua que les identifica como personajes con una bajo nivel socio-cultural; en segundo lugar, el habla de estos personajes continúa la tradición del habla de Madrid reproducido en las obras del Género Chico desde finales del siglo XIX; y por último, aparecen numerosos términos y expresiones procedentes del argot⁸⁷⁰ de los jóvenes marginados de la época.

Para Antonio Fernández Insuela: «por la índole de los personajes y el ambiente en el que se desenvuelven, el Trueno y sus amigos utilizan un lenguaje popular, castizo, regional madrileñista, a la manera del sainete costumbrista, pero muy eficaz teatralmente y sin ningún elemento cómico. El único y quizá innecesario resabio costumbrista es la presencia del sereno traidor, quien, en contra de los tópicos del subgénero, no es gallego o asturiano, sino mulato, en tanto que cabe suponer que es gallego o asturiano el policía el Puma, que se expresa con algún rasgo fonético del tópico literario (la -u final)»⁸⁷¹.

Entre los principales rasgos vulgares utilizados por los personajes destacamos:

⁸⁷⁰ Para ello, preferimos utilizar el término *argot* en lugar de *jerga* (cuyos límites semánticos y conceptuales son muy confusos) siguiendo el trabajo y los postulados de la doctora Julia Sanmartín:

Los argots comparten un léxico más genérico y constituido por elementos cotidianos a cualquier hablante como la ropa, el dinero, el cuerpo humano, la bebida o la comida, etc. Este rasgo separa al argot de la jerga y el tecnicismo, ya que éstos sólo afectan a las palabras dentro de la esfera de esa profesión o temática especializada [...] El argot, como diría G. Esnault, es el conjunto oral de voces no técnicas propias de un grupo social, definido por tres rasgos: no es convencional, ni artificial, ni secreto, ya que estos calificativos corresponden a un código de ocultación. (Julia Sanmartín, *Lenguaje y cultura marginal. El argot de la delincuencia*, Cuadernos de Filología- Anejo XXV, Valencia, Universidad de Valencia, 1998, p. 98)

⁸⁷¹ Antonio Fernández Insuela, «Los *quinquis* de Madrid: marginalidad y poder injusto», *Op. cit.*, p. 419.

- Uso de *Pa* en lugar de *para*; *na* por *nada*; *to* por *todo* y *ca* en lugar de *cada* o de *casa*. Pérdida de la sílaba átona
TRUENO.— Eso pa empezar (424)
TRUENO.— y na de na (425)
LURDES.— hay trabajo to el que quieras (430)
PUMA.— que ca ochu días (483)
TRUENO.— ¿A ca el Gallego? (449)
- Pérdida de la ~~ɔ~~ intervocálica en los participios terminados en -ado. Es una alteración lingüística muy utilizada por todos los personajes que no puede considerarse como vulgarismo: ~~b~~uscao” (424); ~~d~~ao” (424); ~~p~~reparao” (456); ~~e~~chao” (459); etc., y que incluso también aparece en los participios terminados en -ido: ~~h~~abío” (424); ~~e~~omía” (429); ~~p~~erdía” (439); venío (447); etc.
- Pérdida de la ~~ɔ~~ intervocálica:
TRUENO.— estoy suando / menúo festín / la vía / aonde(424)
TRUENO.— de toas las marcas y toos los países (448)
TRANVI.— poamos (455)
- Pérdida de la ~~ɔ~~ en posición anterior y posterior:
PUMA.— necesiá (453)
- Metátesis:
LURDES.— ni a tu madre, ni a naide (428)
TRANVI.— la probe (466)
- Prótesis de sonidos:
CARIBE.— aluego (438)

TRUENO.— dejarte de ~~ar~~rodeos” (446)

TRUENO.— se te jincha la barriga (449)

— Prótesis de sonidos y pérdida de la ~~e~~” intervocálica:

LURDES.— entoavía (429)

— Confusión de sonidos consonánticos similares en su articulación:

TRUENO.— güenas (424)

TRANVI.— gomitar (455)

COCINA.— agüela (455)

— Confusión de sonidos vocálicos:

LURDES.— cuanti más (432)

TRUENO.— Empaciente (442)

PUMA.— no quie ~~d~~ilatar” (460)

— Utilización de la forma pronominal ~~sus~~ / ~~sos~~” en lugar de ~~os~~”:

CARIBE.— ¿Y qué ~~sus~~ hicieron? (435)

EL GUARDIÁN.— que el abogao ~~sus~~” espera en el locutorio (481)

EL TRUENO.— ¿Quién ~~sos~~ creéis que es el Trueno? Que ~~sos~~ lo digan en el Tercio (437)

— Alteración por analogía en las formas verbales:

TRUENO.— mientras haiga (424)

TRUENO.— Hemos de ajustar cuentas (426)

TRUENO.— ¡Semos desgraciaos! (471)

— Aféresis:

TRUENO.— Amos a descansar (424)

LURDES.— colegio e pago (426)

TRUENO.— lo icen (439)

TRUENO.— ¡dita sea la hora...! (485)

— Pérdida de sonidos en el interior de la palabra:

LURDES.— como si no supía escribir (426)

TRUENO.— quies una (429)

LURDES.— tamién [...] no ties aónde meterlas (432)

TRUENO.— como si fuas (433)

TRANVI.— al auntamiento (441)

CARIBE.— la señá Isabel (448)

COCINA.— que tuviá too (456)

TRUENO.— puen hacer (471)

TRANVI.— alfabeto” (480)

TRUENO.— ¿qué desá ustez? (482)

— Pérdida de sonidos finales:

TRUENO.— No es verdá, no es verdá (423)

LURDES.— electricidá (432)

— Apócope:

TRUENO.— en la —ñi” (424)

TRUENO.— la comi (424)

TRUENO.— la poli (425)

TRUENO.— la foto (428)

CARIBE.— en el —role” (437)

— Alteración de la -d final por -z (vulgarismo típico madrileño):

TRUENO.— ¡Viva Madriz...! (425)

LURDES.— Saluz (431)

TRUENO.— ustez (444)

TRANVI.— tengo sez (456)

— Reducción del diptongo a una sola vocal:

TRUENO.— Mu bien (424)

TRUENO.— Pos yo (425)

- Pérdida de sonidos y fusión de vocales homólogas. Rechazo de hiato y reducción a una sola vocal:

TRUENO.— calle l'amargura (424)

TRUENO.— p'algo eres mi compadre (424)

TRUENO.— Hala p'allá (428)

LURDES.— Volverá a lo d'enantes (432)

CARIBE.— marcharme pal Ifni ese (436)

TRUENO.— que no s'entere (447)

- Conversión en diptongo de un hiato:

CARIBE.— ¡Mecagüen! (448)

- Alteración de sonidos por disimilación:

LURDES.— mesmito (458)

TRANVI.— al tenguillo (464)

- Alteración de sonidos por asimilación:

TRUENO.— Ven acá p'acá (423)

LURDES.— cini (432)

PUMA.— de estrumentos (451)

- Vacilación de grupos consonánticos cultos:

TRUENO.— no es -azta" pa menores (427)

- Aunque no se puede considerar vulgarismo, debemos señalar que el único personaje que es *yeísta* a tenor del siguiente ejemplo es Lurdes. Al menos eso se desprende la fonética transcrita por el autor en los diálogos:

LURDES.— chiquiyo (472)

- Aspiración de la F- inicial latina que es representada por una *j*. Este rasgo caracteriza al padre de Lurdes y tal vez denota su procedencia andaluza:

VOZ DEL PADRE.— la mare que sos jechó (472)

De la misma manera, *Los quinquis de Madriz* es un texto muy rico en cuanto a la reproducción directa de términos y expresiones populares extraídas en su mayor parte del argot de los jóvenes quinquis a finales de los años sesenta. Por otro lado, aparecen también numerosos términos y expresiones documentados en sainetes y obras del Género Chico que fueron recogidos, entre otros, por Manuel Seco, y que en esta pieza teatral de 1967 vuelven a estar presentes (también *La camisa* de Lauro Olmo está impregnada de este lenguaje):

A continuación citamos algunos de estos términos y expresiones:

- ~~macho~~, macho” (423): Para Julia Sanmartín, ~~este~~ término suele utilizarse como apelativo en contextos informales, e incluso como simple muletilla o apoyo conversacional”⁸⁷².
- ~~que te pelo~~” (424): que te doy una paliza
- ~~¿A cuántas perras t’has trincao?”~~ (424): ¿con cuántas perras has fornicado? ~~Frincar~~” tiene entre otros el significado de ~~frnicar~~” (Julia Sanmartín, p. 827)
- ~~No te hagas el canelo~~” (424): No hagas el tonto, el ridículo. Recogido por Manuel Seco⁸⁷³.
- ~~que te traía por la calle l’amargura~~” (424): te tenía desquiciado
- ~~la bofia~~” (424): la policía.
- ~~meter una cruja~~” (424): dar una paliza.
- ~~chantó la mui~~” (425): se calló. Gitanismo popular
- ~~¿Las has pasao canutas, no?~~ (425): ¿lo has pasado mal, verdad? También ~~sufrir~~” o ~~padecer~~”
- ~~anda~~” (425): palabra de origen caló, sustituye al pronombre personal ~~mí~~ y a veces al pronombre sujeto ~~yo~~”. Gitanismo popular.
- ~~estoy lili~~” (425): estoy licenciado del Servicio Militar.
- ~~está fetén~~” (425): está fenomenal.

⁸⁷² Julia Sanmartín Sáez, *Diccionario de argot*, Madrid, Espasa-Calpe, 1999, p. 521.

⁸⁷³ Manuel Seco, *Arniches y el habla de Madrid*, *Op. cit.*, p. 315.

- —~~A~~mos, la poca lacha que tie el gacho!” (426): ¡qué poca vergüenza tiene el hombre! —~~L~~acha” y —~~g~~achó” son gitanismos populares⁸⁷⁴.
- —~~d~~arte el salto” (427): cometer adulterio
- —~~t~~umbagas” (427): pulseras. Liga metálica de oro y cobre que se emplea en joyería (DRAE)
- —~~a~~tontoliná” (428): tonta
- —~~f~~otos de chipén” (429): fotos estupendas. Gitanismo popular
- —~~a~~rrejuntarme contigo” (429): vivir maritalmente (DRAE)
- —~~m~~ija” (429): Guapa, hermosa (Manuel Seco, p. 416)
- —~~l~~a trena” (430): la cárcel
- —~~e~~alé” (430): gitano
- —~~e~~urrelar” (431): trabajar. Gitanismo popular
- —~~a~~ lo d’~~e~~ntantes” (432): a lo de antes
- —~~a~~saúra” (432): persona pesada, cargante (Manuel Seco, p. 290)
- —~~m~~a tengo que largar” (432): me tengo que ir
- —~~g~~rrión” (433): pardillo, paleta, bobo (Manuel Seco, p. 387)
- —~~l~~a fija” (433): la verdad (Manuel Seco, p. 373)
- —~~m~~a pulía la gasolina” (435): gastaba la gasolina
- —~~¿~~Y os trincaron? (435): en este caso el verbo *trincar* tiene el significado de —~~e~~apturar, detener” (Julia Sanmartín, p. 828)
- —~~j~~óln” (436): expresión de sorpresa o enfado. Es un eufemismo que sustituye a —~~j~~oder”
- —~~a~~llí se pringa y te cascan” (436): allí de trabaja con dureza y además te pegan
- —~~q~~ue apoquine” (436): que pague
- —~~j~~över” (436): al igual que —~~j~~óln”, es una expresión eufemística que denota sorpresa o enfado
- —~~o~~s guipa” (438): nos ve, nos vigila
- —~~l~~a cosa está un poco achuchá” (439): —~~a~~chuchada” para Julia Sanmartín tiene el significado de —~~d~~ifícil, dura, llena de apuros” (p. 11)

⁸⁷⁴ En opinión de Julia Sanmartín: —El argot marginal de los años cincuenta se caracterizaba por el empleo recurrente de voces del caló, que lo dotaban de un aire exótico, peculiar y críptico” (Julia Sanmartín Sáez, *Diccionario de argot*, *Op. cit.* p. 465).

- ~~aturaca~~” (439): naturalmente
- ~~ea quisqui~~” (439): todos. Con igual significado, Manuel Seco recoge la expresión ~~ea quisque~~” (p. 483)
- ~~eabrones~~” (55): aquellos que consienten el adulterio de su mujer (DRAE). Julia Sanmartín añade: ~~Persona mal intencionada. A partir de la acepción anterior, se produce un uso figurado y genérico para aplicarse a cualquier sujeto vil~~” (p. 157)
- ~~la caja de cambios~~” (446): el corazón
- ~~eanguelo~~” (446): miedo (DRAE). Gitanismo popular
- ~~mlage~~” (446): persona desagradable o de mal carácter
- ~~la piltra~~” (446): la cama
- ~~Grifa~~” (447): Marihuana. Sobre todo la procedente de Marruecos (Julia Sanmartín, p. 418)
- ~~pesquis~~” (447): inteligencia, perspicacia (Julia Sanmartín, p. 662)
- ~~la señá Isabel~~” (448): la señora Isabel. Se usa el sustantivo señor/a como tratamiento ante el nombre de pila (Manuel Seco, p. 501)
- ~~jeta~~” (453): cara, rostro
- ~~ehavea~~” (456): niño, mozo, joven
- ~~uéase~~” (456): o sea. Conjunción típica del madrileñismo vulgar.
- ~~salarsa~~” (459): persona con gracia y simpatía
- ~~Yiva el rumbo!~~” (459): expresión de alegría que enfatiza la esplendidez o la gracia de otra persona
- ~~gachi~~” (461): muchacha, chica. Gitanismo popular, Manuel Seco (p. 378) afirma que ~~lfemenino gachí~~ frente al masculino *gachó* constituye para los filólogos ‘el mejor ejemplo de conservación de la distinción entre las terminaciones gitanas del masculino y femenino en el español popular, que siente, manteniéndola, lo exótico de dichos vocablos y de una morfología extraña a la morfología española’ (Clavería, 217)⁸⁷⁵.
- ~~gasa~~” (463): burlón, bromista (Manuel Seco, p. 391)
- ~~mrrajo~~” (464): de mala intención (Manuel Seco, p. 421)

⁸⁷⁵ Carlos Clavería, *Estudios sobre los gitanismos del español*, Madrid, CSIC, 1951, p. 217.

- “fimenço” (466): orgulloso, valiente, provocador (Julia Sanmartín, p. 369)
- “diquelarse” (473): estar enterado. Gitanismo (caló cerrado)
- “arrimaba una soba que te doblaba” (483-484): te daba una fuerte paliza
- “quifi” (484): “Kifi” o “quifi” es marihuana triturada (Julia Sanmartín, p. 482)
- “flana” (473): ramera o mujer de vida airada (DRAE)

2.3.4. *Espacio.*

a. *Espacio real*

En esta obra, los personajes discurren por diversos lugares presentados por el autor de forma esquemática, insinuados más que definidos. Por ello, al comienzo de la obra realiza la siguiente indicación:

*Escena fija: cámara oscura sobre la que irán jugando los elementos —siempre esquemáticos— que servirán para ir ambientando la acción. Es aconsejable la acomodación de algunos planos escalonados. En los momentos en los que no tiene que haber —ambientación especial—, conviene que se adivinen unas cuantas formas evocadoras de un mundo andurrial y suburbio.*⁸⁷⁶

Es, sin duda alguna, un concepto espacial complejo muy diferente del planteado por el autor en sus primeros dramas caracterizados, de acuerdo a una concepción naturalista, por el espacio único.

Los espacios concretos que experimentan los personajes son:

MOMENTO PRIMERO: *“un rincón del Madrid Vallecano de Palomeras Altas. Descampado entre chabolas”* (424).

⁸⁷⁶ José María Rodríguez Méndez, *Los quinquis de Madrid, Op. cit.*, p. 422.

MOMENTO SEGUNDO: *–Rincón de un bar. Una máquina tocadiscos” (435)*

MOMENTO TERCERO: *–La banda ha salido a la calle. Los cuatro quinquis, hartos de copas y discos flamencos, se demoran a la puerta del bar” (441)*

MOMENTO CUARTO: *–La barraca del Trueno. Una sola estancia. Cocina eléctrica. Un sofá que sirve de cama. Un televisor. Un frigorífico. Mesa y sillas. En la pared, clavadas con chinchetas muchas fotos [...] Una parte de la estancia está dividida por una cortina, y en ella hay un catre con el bulto de una vieja” (445)*

MOMENTO QUINTO: Indeterminado, en la calle a altas horas de la noche.

MOMENTO SEXTO: *–Un tercio de la escena es el interior de un merendero de Vallecas” (455). –La otra parte del escenario con una luz agria” (460)* es la comisaría, donde interrogan al Caribe. La parte restante del escenario sería el exterior del merendero donde se produce la redada y la muerte del Puma.

MOMENTO SÉPTIMO: *–La chabola de la Lurdes. En la ventana, cortinillas coquetas de gasa. Cretonas y pulcritud. Fotos de artistas en las paredes, y también los del Trueno” (469).*

MOMENTO OCTAVO: *–Interior de la comisaría” (473).* Cuando se ilumina la otra parte del escenario aparece el Trueno en el mismo lugar del *–Momento primero”*. En otra escena aparece la Lurdes en el calabozo *–eruzada por la sombra de los barrotes carcelarios” (475).*

MOMENTO NOVENO: *–Otro paraje del campo” (477).* Cuando la escena termina, se enciende la luz en el otro lado que es ahora el patio de la cárcel. Posteriormente una visión del Trueno le sitúa junto al Puma en la barra de un bar. Un retorno a la luz natural devuelve al protagonista al lugar donde es apresado.

MOMENTO DÉCIMO: *–Sala del tribunal militar” (487)*

b. *Espacio hipotético*

Segunda gran obra de este periodo de “exilio interior” en la producción mendeciana, la pieza se sumerge en el ambiente marginal de uno de los suburbios madrileños, el barrio de Vallecas (¡cuánto ha escrito el autor sobre este barrio!: *Vida del quinquí*, *El cisne de Cisneros*, *Cosas de la transición*, etc.), donde en los años sesenta convivían obreros inmigrantes de Andalucía y La Mancha atraídos por el desarrollo urbanístico de la capital, junto con jóvenes “quinquis” con un futuro incierto, muchos de ellos llegados de la Legión o de cumplimentar el servicio militar, que se ganan la vida recogiendo chatarra y que comienzan a trapichear con la droga. Un tercer grupo estaría constituido por un gran número de individuos pobres y marginados por un sistema que trata de ocultarlos en las afueras de la gran ciudad. Todos ellos son acosados por unos policías corruptos que aplicaban unos métodos persuasorios fuera de toda ley.

El barrio, como la Vetusta de Clarín, adquiere el grado de verdadero protagonista en la obra donde los personajes se mueven embriagados por la forma de vida y el comportamiento a que les obliga el ambiente opresor del suburbio madrileño. En la novela *El cisne de Cisneros* (1981), uno de los protagonistas⁸⁷⁷, Joseíto, describe el barrio de Vallecas en el año 1954 de la siguiente forma:

Dios mío, nadie hubiera imaginado que estábamos en el Madrid del siglo XX. Aquello parecía, ni más ni menos, un barrio de esclavos del siglo III. Allí no había desagües, pues toda la inmundicia corría por las calles, bueno si se puede llamar calles a desniveles de tierra, cubierta a veces con un

⁸⁷⁷ Algunos personajes de *Los quinquis de Madriz*, aparecieron por primera vez en un cuento del autor titulado *Vida del quinquí* (1961) y aparecerán posteriormente en esta novela: el Trueno, el Puma, la Lurdes, el Caribe y otros quinquis del barrio se encuentran en las tres obras.

césped amarillo, ralo y seco por donde podían verse no sólo gallinas sino alguna cabra. Una fuente convocaba a una hilera de mujeres, provistas de cántaros y botijos, que se peleaban por alcanzar el grifo. Los niños faltos de escuela indudablemente, correteaban por los desmontes diciendo tales palabrotas, que hirieron mis oídos y me recordaron mi infancia también lenguaraz y desenvuelta. Barracas por todas partes, un mar de barracas que descendía hasta los terraplenes por donde brillaban los raíles del tren. Barracas muy aparentes algunas, encaladas, o pintadas de tonos azules, verdosos o amarillos, con sus rejas floridas (residuos del Rastro madrileño), sus terracitas con hiedra trepadora, recuerdo de Andalucía; otras barracas eran de puro ladrillo y se veían levantadas de prisa y corriendo, con agujeros por ventanas; las había también más pobres hechas de latas y cartones. Algunas eran un simple montón de objetos heterogéneos, que iban desde el bidón, a la lona, pasando por innumerables formas de cajones, tablas y telas. Pero aunque parezca mentira, bajo el sol ya duro de junio y aquel cielo azulísimo, todo parecía como transverberado y no resultaba siniestro, sino solamente pobre, pobre de solemnidad.⁸⁷⁸

c. *Espacio imaginario*

En *Los quinquis de Madriz*, el autor ya no diseña una escenografía naturalista dentro de un espacio real único identificable sin ninguna complicación para el público. Es decir, su estrategia no tiene como finalidad principal la correcta comunicación con el espectador. Además, tampoco respeta la clásica regla de lugar.

En el trascurso de la obra podemos contar hasta un número de quince espacios diferentes en los que se sitúa la acción dramática, si bien, debemos tener en cuenta que en ningún momento abandonan los personajes el mundo de la marginalidad: en dos ocasiones lo intentan, pero en el primer caso son rechazados y amenazados por un grupo de personajes anónimos que el espectador no ve (momento tercero); y posteriormente, cuando deciden ir a dar ~~un~~ garbeo por los madriles” (466) la policía

⁸⁷⁸ José María Rodríguez Méndez, *El cisne de Cisneros*, *Op. cit.*, pp. 107-108.

les espera a las puertas del merendero para detenerlos (momento sexto). De ahí que Miriam Balboa señale que: —El espacio teatral coincide con el espacio social/existencial en que se mueven los personajes [...] estas víctimas se mueven dentro de su espacio sin nunca tener contacto con seres de otras capas sociales”⁸⁷⁹. Aserción a la que la propia hispanista añade un interesante comentario: —No sólo los personajes son acorralados en un espacio limitado sino que la visión del espectador es también limitada y controlada, en sentido metafórico, por el teleobjetivo de una cámara de cine que nos muestra a los personajes moviéndose en un telón; los bordes de la pantalla son los límites de sus vidas y los límites de nuestra percepción”⁸⁸⁰.

2.3.5. *Tiempo.*

a. *Tiempo real*

La duración aproximada del drama es de dos horas.

b. *Tiempo hipotético*

En 1967 el posible lector o espectador de esta pieza teatral ya poseía una categoría mental que le permitía entender sin dificultad las manipulaciones temporales que el autor presenta en su obra (analepsis, acciones simultáneas, escenas oníricas, etc.).

Antonio Fernández Insuela destaca estas —manipulaciones”:

A partir del momento sexto [...] acudiendo a las posibilidades expresivas de la luz, incorpora varios ámbitos escénicos, ya para presentar acciones que suceden casi simultáneamente en diversos lugares, ya, mediante una luz calificada de —real”, para recordar ciertos momentos del pasado que explican el presente o que, por su esperanza de entonces, adquieren ahora, por

⁸⁷⁹ Miriam Balboa Echeverría, —Ecuaje teatral: voz e imagen en *Los quinquis de Madriz* de José María Rodríguez Méndez”, *Op. cit.*, p. 69.

⁸⁸⁰ Ídem.

contraste, especial relevancia trágica. Con el acoso policial tras la muerte del Puma, al final del momento sexto, el Trueno se ve inmerso en un proceso de huida no sólo hacia nuevos ámbitos físicos, sino hacia el mundo de la imaginación.⁸⁸¹

Este tipo de estrategia, se convierte en habitual en la novela española a partir de la publicación en 1961 de *Tiempo de silencio* de Luis Martín-Santos. En cambio, en el teatro resulta por entonces un recurso inusitado salvo en alguna pieza de Buero Vallejo como *El concierto de San Ovidio* (1962) o *El sueño de la razón* (1970).

Los quinquis de Madriz es una pieza teatral perfectamente legitimada por un uso “experimental” del concepto temporal vigente en década de los sesenta en la escena europea y que años después llegaría a España.

c. *Tiempo imaginario*

El esquema temporal de esta obra supone un verdadero punto de inflexión en la dramaturgia mendeciana. Si tenemos en cuenta las piezas teatrales hasta aquí analizadas, podemos afirmar que *Los quinquis de Madriz* es un obra innovadora desde el punto de vista formal para la cual el autor elabora una estrategia donde la acción ya no avanza linealmente y utiliza por primera vez recursos como el *flash-back* y las acciones simultáneas.

La acción comienza a primera hora de “una tarde de sol primaveral, en pleno invierno” (424) cuando el Trueno ha quedado con su novia para merendar. Con la despedida de la pareja tras un extenso diálogo concluye el primer momento. La acción se reanuda horas después, por la noche, en el bar donde el Trueno ha quedado con sus colegas. Tras una gran ingesta de alcohol salen a la calle y en la misma

⁸⁸¹ Antonio Fernández Insuela, “Los quinquis de Madriz: marginalidad y poder injusto”, *Op. cit.*, p. 418.

puerta del bar increpan a las muchachas. La llegada de la policía supone que los quinquis tengan que salir corriendo. El Trueno y el Caribe han huido juntos y ahora la acción se sitúa en la chabola del primero donde ambos han llegado exhaustos. Tras resolver varios asuntos, el Caribe sale de la casa del Trueno *“a altas horas de la noche”* (451) y en plena calle es detenido por el Puma y el Chato.

Un salto temporal sitúa la acción del momento sexto en un merendero donde los quinquis van a celebrar el regreso del Trueno. Es muy posible que sea el día después de los anteriores momentos, aunque en ningún momento el autor nos aclara esta cuestión. Son las diez y cuarto. Mientras la cena transcurre con tranquilidad y alegría, simultáneamente en la otra parte del escenario los policías están torturando al Caribe y obligándole a confesar dónde están en ese momento sus amigos. Hay una alternancia de la acción entre el merendero y la comisaría. En la escena final de esta *“estampa”*, los policías esperan a las puertas del merendero la salida de los quinquis y se produce la reyerta. El trueno huye de inmediato a la chabola de la Lurdes, lugar donde transcurre la siguiente escena.

El momento octavo se inicia en la comisaría donde están planeando la captura del Trueno. No sabemos cuántos días han transcurrido desde la noche del homicidio, ni tampoco en qué momento del día se reanuda la acción. El tiempo comienza a ser indeterminado. La acción se traslada al campo donde aparece el Trueno que recuerda de forma explícita el primer momento de la obra (su encuentro con la Lurdes). Un tercer espacio dentro de este octavo momento, sitúa a la Lurdes en el calabazo cuando le comunican que tiene que declarar ante el juez.

El momento noveno es también bastante complejo en su desarrollo temporal. Se inicia con un *flash-back* del Trueno recordando un encuentro pasado con su maestro

de la escuela nocturna. La escena vuelve a los acontecimientos de la acción principal y vemos a los otros quinquis en el patio de la cárcel escuchando el discurso subversivo de un estudiante. Son las cuatro y media de la tarde. Cuando los quinquis desaparecen, es el Trueno el que irrealmente se acerca al estudiante. Un nuevo retroceso en la acción sitúa al Trueno en un encuentro con el Puma antes de irse a la "mili". Esta escena se interrumpe violentamente con el regreso a la realidad y la detención del joven quinquillero.

El último momento se corresponde con el juicio en el tribunal militar. Una rápida escena que concluye con una peculiar iluminación a modo de rejas sobre los quinquis mientras por detrás se puede ver la ejecución del Trueno a manos precisamente del Puma.

2.3.6. Movimiento y progresión dramáticos.

a. En los personajes

Si analizamos la evolución de los personajes desde una perspectiva global en cuanto a los datos que la obra nos ofrece, nos encontramos con una progresión individual, y al mismo tiempo colectiva, que es interesante destacar:

La juventud irredenta, es decir, los quinquis, terminan todos ellos encarcelados o ejecutados (en el caso del Trueno) a causa de un crimen que no han cometido. Por el diálogo y por las referencias que tenemos de estos jóvenes, sabemos que han intentado salir de ese mundo marginal y delictivo en el que se encuentran, pero es el propio sistema, mediante sus poderosos elementos coercitivos, el que se ha encargado de impedir este ascenso social del lumpen a la clase obrera. De esta forma, advertimos que el Trueno antes de irse a cumplir el servicio militar trabajaba en un taller, por las noches asistía a la escuela nocturna y tenía pensado casarse a su

regreso de la "mili". Pero esa ilusión se desvanece incluso antes irse a tierras africanas, en un violento encuentro que tiene con el Puma que llega a decir al "haval": "Tú eres un chorizu de mierda. Eso es lo que eres. Pa eso has naciú y así te morirás. Tú acabarás colgau, porque eres un chorizu de mierda. Y porque hoy me sientu de buen humor, que si no, te llevaba a la oficina ahora mismo y t'arrimaba una soba que te doblaba ¿O es que te vas a creer que porque estás alternando con nosotros ya te puedes codear con gente respetable? Pues ándate con mucho oju, porque a la primera de cambio me encargaré yo de recordarte lo que eres: un chorizu de mierda..." (483-484). Esa advertencia fue suficiente para recordarle al quinquí quién era y lo que debía hacer y por ello dejó de asistir a clase y no siguió trabajando. Del mismo modo, cuando regresa del Tercio no quiere saber nada de los planes de futuro que le cuenta su novia. Prefiere continuar recogiendo chatarra y trapicheando con la droga. Al final todo se derrumba ante él al ser perseguido y acusado por un crimen que no ha cometido. Precisamente por su condición de individuo marginal, sabe que la justicia ni siquiera le escuchará. Como el Puma le había vaticinado, acaba siendo ejecutado.

Los demás quinquís también intentan salir de ese mundo, pero tampoco lo consiguen. Así, Lurdes le dice a su novio: "el Chungui, que trabaja en una obra en la Plaza de Toros y saca un billete verde y cuatro chicos. O como el Tranvi, que lleva una furgoneta [...] que hasta el Caribe trabaja ahora siendo calé" (431). Han intentado llevar una vida honrada, pero nuevamente aparece el Puma y el Tribunal recordándoles quiénes son y dónde deben estar: son quinquís que deben de está en su barrio o en la cárcel. Esta situación crea en ellos un sentimiento de rabia y rebeldía que les hace emitir al final de la obra el grito impotente de: "¡Soy inocente!" (488).

También para la propia Lurdes todo termina mal. Tal vez por su ingenuidad ella es la joven que más ha creído en la posibilidad de crear un hogar y tener un trabajo honrado. Pero cuando el Trueno llega a su casa y le cuenta lo que sucedido al Puma, ella *“cae al suelo como enajenada”* y grita agónicamente *“¡No..., no..., no...!”* (471). También terminará en prisión acusada de complicidad en el asesinato.

El grupo de los *“opresores”* está representado por unos policías corruptos y torturadores que mantienen una actitud denigrante y malévola hacia los quinquis. El único movimiento brusco que observamos en su proceder se produce cuando están intentando capturar al Trueno y el Comisario Albaladejo, que había demostrado ser permisivo con la tortura a los detenidos, advierte a los otros policías: *“Bueno, a ver si no nos propasamos. Cuidadito con lo que se hace ¿Me estás oyendo? (El Chato asiente con la cabeza) Que ahora la cosa anda en papeleo; no vayamos a tener un planchazo. Ojo con los detalles...”* (474).

El Sereno tiene una contradictoria e incompresible intervención escénica. Al comienzo, parece disfrutar contemplando como torturan al Caribe y se muestra muy solícito con los policías, aunque estos pongan de manifiesto su indiferencia y desprecio hacia este siniestro personaje. Él mismo se ofrece para ir el primero al merendero y retener a los quinquis. Con este propósito llega al merendero donde también se muestra muy amable con los jóvenes, que no obstante dudan de él. Da la voz de alarma a los policías cuando los quinquis se disponen a salir y permanece en un lado de la escena. Hasta aquí todo parece lógico, pero inesperadamente se interpone en la disputa entre el Trueno y el Puma y presumiblemente dispara al Puma, lo que origina la muerte inmediata de éste y la segura ejecución del aquél.

b. *En la acción dramática*

En este punto destaca el hecho de que hasta la mitad de la obra, es decir, hasta el momento quinto, la acción avanza de forma lineal. Pero desde el momento sexto hasta el final de la pieza, el desarrollo de la acción principal se entremezcla con escenas simultáneas que suceden paralelamente y con escenas retrospectivas relacionadas con el pasado del Trueno. Ello genera en la acción un ritmo más acelerado y trepidante, y a su vez una mayor tensión dramática, —intensificando la corriente emocional que se crea entre el espectador y lo que sucede en el escenario”⁸⁸².

c. *En la anécdota narrativa*

En este caso, el autor rompe con la estrategia que ha caracterizado sus dramas anteriores y presenta una pieza teatral donde la acción es más importante que la dialéctica. Sus didascalias están plagadas de verbos que intensifican las acciones de los personajes en escenas donde la pantomima tiene un papel fundamental. En este sentido, la profesora Miriam Balboa afirma: —En la España de los sesenta, el diálogo y la posibilidad de diálogo eran inexistentes, de allí la producción de un teatro cuya estructura no es dialógica sino visual y gesticulante”⁸⁸³.

La anécdota principal se desarrolla en torno al conflicto existente entre los quinquis que tratan de salir de la marginalidad y los —opresores” que intentan que aquéllos no se inserten en la sociedad. Hasta el momento sexto, en el que ya la tragedia parece inevitable, han aparecido una serie de afirmaciones que presagian el trágico final de

⁸⁸² Miriam Balboa Echeverría, —Eenguaje teatral: voz e imagen en *Los quinquis de Madriz* de José María Rodríguez Méndez”, *Op. cit.*, p. 69.

⁸⁸³ Ídem., p. 72.

la anécdota narrativa: en el momento primero el Trueno juega con su perro Johnson y le dice –Que me matas, Johnson, que me matas... *(imitando el tableteo de una ametralladora)* Tra, tra, tratra, tra... M'has matao, Johnson, m'has matao... *(Se finge el muerto, se oyen los ladridos felices del perro. Un momento de silencio. El Trueno se incorpora de pronto. Como si cogiera el hocico del perro.)* No es verdá, no es verdá, que estoy vivo, que estoy vivo ¡vivo!” (423-424). En cambio, en las escenas finales de la obra, los ladridos de los perros policías cada vez más cercanos crearán en el Trueno un sentimiento de angustia y opresión ante la inminente detención y ejecución: –*Ahora los ladridos de los perros están terquísima. El Trueno intenta huir. Parece que ve ya a los perros que se abalanzan sobre él.)* ¡No..., no..., Johnson..., no..., no...! *(Los perros le han apresado. Cada uno por una manga y por los pantalones. El Trueno cae de rodillas defendiéndose de las dentelladas.)* ¡Jesucristo, ten compasión de mí...! *(Han aparecido ya en lo alto los Guardias Civiles con las metralletas montadas y apuntan al Trueno. Silban a los perros. Los ladridos decrecen y se convierten en gruñidos)*” (485-486).

Del mismo modo, la muerte del Puma es avanza ya en varias escenas premonitorias: el Trueno advierte que –es posible que se tropiece con una bala perdía” (439) y posteriormente exclama: –¡Que tengo unas ganas de llevarme a uno de esos por delante! (446). Efectivamente, la muerte del Puma se producirá merced a una bala perdida, pero esa muerte no aliviará la tragedia de los jóvenes, sino que por el contrario precipitará su destrucción.

3. GÉNESIS DE LA OBRA TEATRAL

3.1. *Motivos.*

La obra es un alegato contra la pena de muerte que aún seguía vigente en España en el año 1967. Según el testimonio del propio autor, la idea surge a partir de un asesinato presuntamente cometido por los hermanos Romero, unos quinquis del pueblo de Villaverde, que fueron condenados sin pruebas al respecto por asesinar a un sargento de la Guardia Civil en Getafe. Por ello fueron ajusticiados a garrote vil. El juicio se llevó a cabo en el tribunal militar de Alcalá de Henares y el propio Rodríguez Méndez colaboró con los abogados de oficio que defendieron a los acusados, letrados que según él no eran excesivamente competentes en sus funciones. Conocedor de primera mano de cómo actuaba la justicia, Rodríguez Méndez dirá:

Yo tengo el título de abogado, intenté meterme en la profesión para ganarme la vida. Estuve de pasante con compañeros y vi lo que era la justicia. Una vez me tocó defender a un gitanillo que vendía plumas estilográficas, y me encuentro que el fiscal pide once años y un día, prisión mayor —¿cómo le pide usted eso a un chico sin antecedentes ni nada, por una cosa así?— Y me dijo —porque como es usted joven tiene que bregarse y hacer una defensa buena—. Qué mala idea, me vi negro para sacarle, una cosa tremenda. También cuando estaba de militar defendí varios consejos de guerra. Yo he visto a un abogado delante de un juez quitarse la toga y patearla al grito de —esta es la justicia...—. Lo de los hermanos Romero me contaron cómo había ido todo, fue tremendo. Cuando dieron garrote a Puig Antig en Barcelona también fue tremendo, le condenaron a muerte y el día que estaba en capilla dijo algo que no se me olvidará —cuando llegue el indulto voy a dormir dos días seguidos—. Quinquis he conocido a montones cuando estaba en la legión.⁸⁸⁴

⁸⁸⁴ Entrevista concedida por José María Rodríguez Méndez al presente investigador el 25-01-2004.

En relación con este suceso real, hay que señalar que en el estudio del investigador Manuel Sueiro únicamente se cita a un ejecutado, Jesús Ríos Romero, muerto con garrote vil el 3 de diciembre de 1966⁸⁸⁵, mientras que su hermano fue indultado, como así lo recoge también la prensa:

Valeriano Barriga era un sargento de la Guardia Civil más temido que respetado en Villaverde, a juicio de muchos vecinos que aún lo recuerdan. El hombre que lo mató fue Jesús García Romero, alias *Ríos Romero*, que murió por garrote vil en 1966. Lo hizo a las dos de la madrugada. El sargento salió detrás de dos hombres que acababan de robar en una tienda. Lo típico: deténgase, nadie se detiene, fuego cruzado y el sargento cae muerto. Su hermano F. García y la querida de éste, C. V., fueron indultados. Barriga murió cuando intentaba que ellos no robaran en una tienda.⁸⁸⁶

En cualquier caso, es evidente que el dramaturgo madrileño produce *Los quinquis de Madriz* como reacción artística ante un complejo entorno social que impulsa una próspera sociedad desarrollista y de consumo, que por otro lado continúa perpetuando acciones como la pena de muerte y condenando a aquellos jóvenes procedentes de la marginalidad que tratan de hacerse un hueco en la sociedad. Los policías, guardias civiles, jueces, etcétera, aparecen en la obra como revisores del tren del desarrollo en el que se han subido los españoles, que exigen el billete a los

⁸⁸⁵ Daniel Sueiro, *La pena de muerte: ceremonial, historia y procedimientos*, Madrid, Alianza Editorial, 1974, p. 137.

⁸⁸⁶ *El País*, 13-04-1992.

jóvenes irredentos (que han intentado colarse) y que como no lo tienen no dudan incluso en tirarles del tren en marcha.

Estos son los motivos principales que llevan a Rodríguez Méndez a escribir esta obra. Y estas son las razones por las cuales esta obra no fue en el momento de su producción ni estrenada ni publicada.

3.2. Estrategias.

El proceso de gestación de *Los quinquis de Madriz* está determinado por el deseo de su autor de conocer la compleja realidad social de los jóvenes marginados que vivían en los suburbios de las grandes ciudades y eran acosados y perseguidos por la policía. De esta forma y siguiendo el ejemplo de otros grandes autores como Arniches o Jacinto Benavente, se mezcla con el pueblo madrileño para extraer de esa experiencia el conocimiento esencial que le permita escribir esta obra:

- Yo me he interesado por esas gentes, he viajado mucho y me he acercado mucho al pueblo. Igual que de pequeño iba por las tabernuchas a hablar con el maestro Vives y me hice amigo de ellos siendo un crío, el fenómeno este de los quinquilleros me interesó, eran los únicos rebeldes del momento, se oponen a todo. Me dije, voy a estudiar este fenómeno y me fui por las tierras castellanas y andaluzas a escucharles
- Y también por Vallecas
- Sí también. Me hacía pasar por uno de ellos, como yo siempre quise ser actor, me vestía como ellos y me he encontrado en situaciones difíciles
- Este ambiente también se ve reflejado en tus novelas
- Así conocí al Lute.
- El conocer físicamente el terreno del que se habla en la obra es algo que se nota en un autor literario

- Lo aprendí de don Jacinto Benavente que se portó muy bien conmigo. Pudo leer *Vagones de madera* y le gustó mucho. A mí me quería mucho y me decía que las cosas había que sacarlas de la calle y no de los libros. Seguro que otros hubieran ido a estudiarlo a la *ad judicatura*, en los libros jurídicos, pero yo pensé ¿eso de dónde sale? Sale de la calle, de una situación social, de la gente del pueblo, de los que les cuesta ganar dinero y son capaces de todo.⁸⁸⁷

Esta estrategia parece muy cercana al proceso de creación de obras como *La batalla del Verdún* en cuanto a temas y personajes, si bien, en este caso el autor propone un alejamiento de las fórmulas realistas utilizadas en las piezas teatrales del primer periodo y elabora una estrategia artística más compleja y evolucionada con respecto a aquellas estructuras más tradicionales. Una tragedia de enormes cualidades dramáticas, que ofrece además unas posibilidades cinematográficas considerables debido a su estructura a modo de reportaje secuenciado (diez momentos que hacen secuenciar y avanzar la acción dramática).

En su análisis de la obra, Martín Recuerda señala:

Es, pues, una obra de realidad inmediata, dentro de la denuncia y protesta o proceso crítico-realista de *Los inocentes de la Moncloa*, *La vendimia de Francia*, *La batalla del Verdún*, *El ghetto...*, etc. [...] El autor, buscando nuevos caminos, dentro de su proceso evolutivo, incluye a su obra en el género de reportaje dramático. Las cualidades periodísticas de Rodríguez Méndez, unidas a las dramáticas, hacen que la obra intente caminar por otros terrenos estéticos. No obstante, uno de los principales terrenos, es el que será constante en la evolución del teatro de Rodríguez Méndez: el narrativo.⁸⁸⁸

⁸⁸⁷ Entrevista concedida por José María Rodríguez Méndez al presente investigador el 07-03-2008.

⁸⁸⁸ José Martín Recuerda, "Estudio Preliminar", *Op. cit.*, pp. 12-13.

Por su parte, Francisco Ruiz Ramón se refiere en estos términos a la estrategia estética planteada por el dramaturgo madrileño:

Rodríguez Méndez parte en esta obra de la estética y de la ética del esperpento valleinclanesco para objetivar, equidistante del naturalismo como del idealismo, su visión dramática de la realidad histórica española, alojándola en el instrumento más idóneo para expresar la tragedia de la historia de España, sin mitificarla en sentido positivo o en sentido negativo.⁸⁸⁹

Por todo ello, pensamos que el autor crea su propia estrategia escénica tomando los elementos que él considera necesarios de los paradigmas estéticos *naturalista* y *expresionista*.

En la tradición naturalista existen varios elementos esenciales que influyen considerablemente en *Los quinquis de Madriz*:

— El espacio escénico determina los movimientos de los personajes.

En esta pieza teatral se hace patente la importancia fundamental que adquieren los diversos espacios por los discurren los personajes, todos ellos situados en el interior del suburbio madrileño de Vallecas. En este caso el autor se aleja en parte de la estrategia escénica planteada en sus primeros dramas donde la acción se desarrolla únicamente en un espacio escénico con notables características opresoras hacia los individuos insertos en él. Digo en parte porque es cierto que en *Los quinquis de Madriz* la acción transcurre en numerosos espacios, pero no es menos cierto que todos ellos configuran el cuadro de un barrio marginal que la próspera sociedad madrileña

⁸⁸⁹ Francisco Ruiz Ramón, *Historia del Teatro Español del Siglo XX*, *Op. cit.*, p. 516.

trata de aislar y en el que los habitantes parecen estar confinados en una especie de "ghetto" que no pueden abandonar.

En este espacio opresor, está justificado por tanto el comportamiento de esa juventud irredenta que trata de rebelarse contra el sistema y abandonar aquella barriada.

— El carácter didáctico de la obra

En *Los quinquis de Madriz* el autor trata de denunciar una realidad social que azotaba las conciencias de aquellos que únicamente veían las veleidades de la sociedad del consumo y del bienestar. Rodríguez Méndez evidencia en este "reportaje dramático" la realidad de un sub-mundo marginal que se mantenía aislado de las grandes ciudades. Pero lo cierto es que en ese sub-mundo hay vida y hay humanidad como ponen de manifiesto el Trueno, Lurdes, el Caribe, etc., jóvenes inocentes que tratan de rebelarse contra esa injusta situación y son por ello castigados. Por lo tanto, cobra de nuevo mucha importancia la siguiente reflexión del profesor Berenguer:

La relación interna entre naturalismo y "teatro social" se estructura aquí: el teatro debe enseñar, no sólo con informaciones anecdóticas sino también con estrategias emocionales que, en José María Rodríguez Méndez, implican un sistema de valores fundamentalmente humanos. Sus personajes y las circunstancias en que evolucionan proponen ante todo una textualidad vital, en la que acciones y emociones se constituyen en una estrategia escénica perfectamente eficaz a la hora de transmitir los objetivos del autor.⁸⁹⁰

⁸⁹⁰ Ángel Berenguer, "Introducción" a *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga*, *Op. cit.*, p. 23.

— La óptica crítica del entorno que surge del drama naturalista acoge la idea del conflicto existente entre el dramaturgo y el espacio social que le sirve de marco, entre el ideal de sus personajes y el universo degradado en el que evolucionan. Al final, como podemos comprobar en *Los quinquis de Madriz* y en la propia repercusión artística del teatro de Rodríguez Méndez, el sistema margina y castiga a los individuos diferentes. No en vano esta obra se encuentra dentro del periodo que hemos denominado “exilio interior” en el que el autor ya es plenamente consciente de su situación de ruptura con el sistema.

De nuevo, las sabias palabras de Ángel Berenguer ilustran este apartado:

El autor se encuentra enfrentado con su entorno de modo radical y plantea su obra de la misma manera. Frente a ese entorno que le niega la libertad el YO del dramaturgo consigue plasmar en su obra todo ese agobiante universo que, en *Bodas que fueron famosas de Pingajo y la Fandanga* [al igual que en *Los quinquis de Madriz*] parece omnipresente. El poder y la riqueza están perfectamente aliados y excluyen a los ciudadanos marginales (que ni conocen ni pueden sacar ventajas del sistema). Éstos son marionetas del entorno que les impone un sistema que no aceptan. Pero, el mismo tiempo son personajes llenos de vida, autónomos y entrañables incluso en sus manifestaciones más marginales y enfrentadas a los valores del entorno.⁸⁹¹

— La actualidad ofrece un número infinito de temas

En esta obra, el autor elabora una estrategia escénica donde combina eficazmente la crítica social tomada de la más inminente realidad (que el autor manifiesta conocer de primera mano) con la creación de unos personajes inocentes cargados de vida y humanidad. Es decir, que *Los quinquis de Madriz* no es sólo una crónica testimonial

⁸⁹¹ Ídem., p. 24.

a modo de reportaje del lumpen madrileño, sino que la calidad artística con la que el autor ha creado a los personajes iguala a su carácter testimonial. Y tal vez por esta conjunción de fuerzas equidistantes el autor la considera como una de sus mejores piezas teatrales.

— El registro lingüístico siguiendo los postulados naturalistas reproduce fielmente los diferentes usos de la lengua, los dialectos y las formas de hablar propias de cada clase social.

En este caso, los quinquis y los policías procedentes del mundo marginal utilizan un nivel vulgar de la lengua que denota su escasa formación cultural. Los quinquis se comunican entre sí mediante expresiones y términos del argot de los jóvenes delincuentes, que en muchos casos también los policías conocen.

Por su parte, del paradigma estético expresionista extrae el autor los siguientes elementos para la creación de su estrategia escénica:

— El personaje principal de la obra, el Trueno, es un arquetipo representativo de esos jóvenes marginados que tienen por delante un difícil futuro. Es el símbolo de la “juventud irredenta” que se rebela ante el sistema y es por ello castigado. Por lo tanto, el personaje de ficción va más allá del personaje real en el que el autor se ha inspirado para su creación, el quinqui Jesús García Romero, alias *Ríos Romero*.

— El resto de *dramatis personae* tampoco actúan como individuos sino que son arquetipos o símbolos que representan un idea (no son, sino que significan). Por ello el autor establece una nítida diferencia entre los protagonistas (los quinquis) y los antagonistas (los opresores).

— Existencia en la obra de numerosos personajes corales que contribuyen a la ambientación del drama y a la creación de diversas atmósferas. Este hecho se evidencia en el propio título de la obra, *Los quinquis de Madriz*, ya que aunque la anécdota se centre en uno de estos, en realidad es la tragedia de un grupo de jóvenes que son sistemáticamente vejados y castigados por los elementos coercitivos del sistema.

— Uso de la cámara negra por las exigencias estilísticas del Expresionismo. Se trata de un recuso escénico que el autor señala al comienzo de la obra:

*Escena fija: cámara oscura sobre la que irán jugando los elementos —siempre esquemáticos— que servirán para ir ambientando la acción.*⁸⁹²

— Decorado esquemático y simbólico. Se pretende conseguir una escenografía austera e irreal, en lugar de naturalista. Aspecto muy relacionado con el anterior elemento y que Rodríguez Méndez también pone de manifiesto en el preámbulo y en las acotaciones escénicas:

*Es aconsejable la acomodación de algunos planos escalonados. En los momentos en los que no tiene que haber —ambientación especial—, conviene que se adivinen unas cuantas formas evocadoras de un mundo andurrial y suburbio.*⁸⁹³

Un rincón del Madrid Vallecano de Palomeras Altas. Descampado entre chabolas (Momento primero).

⁸⁹² José María Rodríguez Méndez, *Los quinquis de Madriz*, *Op. cit.*, p. 422.

⁸⁹³ Ídem.

Rincón de un bar. Una máquina tocadiscos (Momento segundo).

— Uso de las posibilidades expresivas de la iluminación para diferenciar en el escenario varios ámbitos escénicos. A su vez, la aparición de “luz irreal” indica que la acción se remonta a ciertos momentos del pasado:

La luz decrece y quedan todos inmóviles. Se enciende la otra parte del escenario con una luz agria y se ve al Caribe / Vuelve a bajar la luz y a encenderse la otra parte (Momento sexto).

Envuelto en luz irreal, el Trueno se levanta como sonámbulo y acude hacia la otra parte / La luz ha vuelto a ser natural y el Cabo ha desaparecido (Momento noveno).

— Presentación de la situación dramática desde el principio, y todo el proceso que le lleva al protagonista a su propia destrucción. Desde el comienzo de la obra, aparecen aspectos negativos que anticipan el trágico final del protagonista y que ya han sido estudiados en otro apartado (Cf. en el análisis de esta obra el punto 2.3.6. *Movimiento y Progresión dramáticos*). Se trata de un recurso estratégico muy utilizado por Valle-Inclán.

— Para los quinquis, jóvenes a los que se les niega la posibilidad de entrar en la sociedad aunque sea simplemente para divertirse o para trabajar honradamente como obreros, la muerte es único recurso para alcanzar la libertad. Una libertad que tristemente logra el Trueno pero no así sus colegas, cuyo futuro parece estar unido a dos únicos espacios: la cárcel y su barrio. Ambos caracterizados por su opresión y por el sometimiento hacia los que en ellos están cautivos.

— Utilización por parte de los personajes de un lenguaje violento, sin eufemismos, acorde con el tiempo y el espacio en que se pronuncia. Un lenguaje cargado de expresividad y vitalidad donde la jerga es un elemento esencial.

— El número de verbos es muy superior al de adjetivos, tanto en las acotaciones como en los diálogos, por lo que la acción dramática avanza con rapidez. Recordemos nuevamente que en esta obra debido a sus características cercanas al reportaje televisivo, predomina más la acción que la dialéctica.

— Música y sonidos especiales para dramatizar el mensaje que se pretende dar. Dos elementos sonoros cobran especial importancia en la obra: por un lado los ladridos de los perros, que si son emitidos por Johnson expresan alegría y gozo, mientras que si provienen de los perros policías son *—muy distintos. Como perros de caza persiguiendo a la pieza*” (476).

Por otro lado, existen en la obra numerosas referencias al cante flamenco que aparece reproducido en discos o interpretado en directo en la cena del merendero por un cantaor, el Niño de Canillas, y un guitarrista, a los que contrata el Trueno. En cuanto a la primera fórmula musical, adquiere una gran simbología la reproducción de varios fragmentos de una copla cantada por el Príncipe Gitano (Enrique Castellón Vargas) muy relacionada con los acontecimientos con los que concluyen los momentos cuarto y quinto respectivamente. Así mismo los quinquis discuten en varias ocasiones sobre si escuchar la copla tradicional de un ya maduro Juanito Valderrama o el flamenco profundo y comprometido del joven cantaor José Menese, optando al final por escuchar a Manolo Escobar, uno de los cantantes más afamados del momento. En lo que respecta a la actuación en directo del Niño de Canillas, éste canta un tanguillo de Cádiz con una letra mordaz que pone en duda el desarrollo

socio-económico de España: —Así que lo mejor / es no hacerse ilusión / de lo que pueda venir, / ni con revolución, ni con revolución / prosperará nuestro país” (465).

— La pantomima está presente a lo largo de la obra, destacando sin lugar a dudas la frenética primera escena del Trueno junto a su perro Johnson y la trágica y desgarradora última escena:

*El trueno queda iluminado totalmente. Por detrás de él se acerca la silueta del Puma, que lleva en las manos una especie de capuchón negro que coloca sobre la cabeza del Trueno, que tiene un estremecimiento. Una vez encapuchado, el Puma aprieta sus manos sobre el cuello del quinqui, como si fueran una argolla, y la cabeza del Trueno cae hacia un lado. El Puma permanece sonriente engarfiando el cuello del muchacho. Oscuro final.*⁸⁹⁴

Para finalizar este breve acercamiento a *Los quinquis de Madriz*, valgan las acertadas palabras de José Monleón, en 1968 que supo predecir el futuro que esperaba a la obra y atisbar el nuevo rumbo estético hacia el que se dirigía el teatro de Rodríguez Méndez:

Los quinquis de Madriz, obra desgarrada, me parece una obra irrepresentable en nuestra circunstancia, extremo que señala el punto a que ha llegado Rodríguez Méndez en sus procesos personales de autenticidad y de alejamiento del marco concreto de factores sociales, económicos y políticos que configuran la viabilidad escénica española de nuestra hora.⁸⁹⁵

Opinión que completa Michael Thompson desde la perspectiva del momento actual (época democrática):

⁸⁹⁴ Ídem. p. 488.

⁸⁹⁵ José Monleón, —Teatro popular: la respuesta de Rodríguez Méndez”, *Op. cit.*, p.54.

Los quinquis de Madriz is the most powerful articulation of this vision of contemporary Spain, but has never performed: unlike the history plays rescued from oblivion by productions during the transition to democracy, the perceived relevance of this text faded quickly once the dictatorship has disappeared.⁸⁹⁶

⁸⁹⁶ Michael Thompson, *Performing Spanishness. History, Cultural Identity and Censorship in the Theatre of José María Rodríguez Méndez*, *Op. cit.*, pp. 205-206.

III.3.2.3. La Andalucía de los Quintero

1. DATOS

1.1. *Título:* La Andalucía de los Quintero (Paso de comedia tradicional en un acto)⁸⁹⁷

1.2. *Fecha de creación:* 1968

1.3. *Fecha de publicación:* 1968

1.4. *Fecha del estreno:* 1975

1.5. *Lugar del estreno:* Facultad de Filosofía y Letras. *Universidad de Murcia*

1.6. *Compañía:* T.E.U. Universidad de Murcia.

1.10. *Otras producciones:* No contamos con datos sobre otros posibles montajes del texto. Sí sabemos que dos compañías de teatro aficionadas solicitaron la guía de censura: “Faller de Teatro español” de la RESAD de Madrid (1969) y Quart 23 en Valencia (1972). Aunque sólo tenemos constancia de estas dos solicitudes, es muy posible que una vez publicado el texto la obra fuera representada por colectivos teatrales aficionados durante los primeros años de la década de los setenta.

2. ANÁLISIS INTERNO

2.1. *Resumen.*

En la terraza del casino de un pueblecillo andaluz, tres señoritos arruinados pasan la tarde entre el sopor y el aburrimiento. Es día de Feria, pero ellos prefieren quedarse allí. El camarero ni siquiera les hace caso. A la terraza llegan Caniyo, Yaquelín y

⁸⁹⁷ Para el estudio de esta obra utilizo la siguiente edición: José María Rodríguez Méndez, *La Andalucía de los Quintero*, Yorick, 29, 1968, pp. 29-39.

Lola, tres emigrantes que antaño trabajaban para los señoritos y ahora han regresado de Centroeuropa muy felices y con mucho dinero. Están esperando al Putiya para ir al ferial. La alegría de éstos contrasta con el tedio de aquellos. El camarero les sirve rápidamente, aunque manifiesta desconocer alguna de las consumiciones que le piden. La tensión entre los dos grupos es evidente y provoca que incluso Yaquelín se desmaye de la rabia que siente. Cuando los tres jóvenes se marchan invitan a los señoritos que al principio se muestran reacios pero terminan aceptando la «onvidá». Cuando ya se ha hecho casi de noche llegan las esposas de los señoritos que se sientan con ellos y proclaman las virtudes de su clase social: el aburrimiento y la honradez.

2.2. Antecedentes.

Es evidente que el antecedente más importante de *La Andalucía de los Quintero* se encuentra en la dramaturgia popular del teatro breve de los hermanos Álvarez Quintero: aparecen los mismos personajes que hablan igual, en un espacio como es el casino muy utilizado en las piezas quinterianas.

No podemos olvidar tampoco un poema⁸⁹⁸ de Antonio Machado que de nuevo vuelve a servir de inspiración a nuestro dramaturgo por cuanto aborda la relación entre las diferentes clases sociales y su valoración por parte del poeta sevillano (fuente de inspiración constante en la dramaturgia mendeciana). Realmente la conducta de los señoritos —*soberbios y melancólicos borrachos de sombra negra y pedantones al paño que miran, callan, y piensan que saben, porque no beben el vino de las tabernas*— y de los peones —*gentes que danzan o juegan, cuando pueden, y laboran*

⁸⁹⁸ Antonio Machado, II de *Soledades, galerías y otros poemas*. Reproducido en Antonio Machado, *Poesías Completas*, España, Espasa-Calpe, 1993, pp. 88-89.

sus cuatro palmos de tierra. Nunca, si llegan a un sitio, preguntan a dónde llegan. Cuando caminan, cabalgan a lomos de mula vieja, y no conocen la prisa ni aun en los días de fiesta. Donde hay vino, beben vino; donde no hay vino, agua fresca— en el casino parece extraída del poema:

*He andado muchos caminos,
he abierto muchas veredas;
he navegado en cien mares,
y atracado en cien riberas.*

*En todas partes he visto
caravanas de tristeza,
soberbios y melancólicos
borrachos de sombra negra,*

*y pedantones al paño
que miran, callan, y piensan
que saben, porque no beben
el vino de las tabernas.*

*Mala gente que camina
y va apestando la tierra...*

*Y en todas partes he visto
gentes que danzan o juegan,
cuando pueden, y laboran
sus cuatro palmos de tierra.*

*Nunca, si llegan a un sitio,
preguntan a dónde llegan.
Cuando caminan, cabalgan
a lomos de mula vieja,*

*y no conocen la prisa
ni aun en los días de fiesta.
Donde hay vino, beben vino;
donde no hay vino, agua fresca.*

*Son buenas gentes que viven,
laboran, pasan y sueñan,
y en un día como tantos,
descansan bajo la tierra.*

2.3. Estructura formal:

2.3.1. Descripción.

Rodríguez Méndez estructura la obra en un solo acto sin división interna. Utiliza la denominación de “paso de comedia tradicional” lo que sin duda relaciona la obra con la tradición del teatro breve español. El Diccionario de la RAE define *paso de comedia* como “lance, suceso o pasaje de un poema dramático, y especialmente el elegido para considerarlo o representarlo suelto // 2. Lance o suceso de la vida real, que divierte o causa cierta novedad o extrañeza”⁸⁹⁹.

2.3.2. Personajes.

En la obra aparecen diez personajes que podríamos dividir en dos grupos: el de los señoritos arruinados y el de los emigrantes enriquecidos. En medio de los dos grupos está Frasquito, el camarero, que obviamente muestra mayor interés hacia los personajes segundo grupo porque son los que en realidad tienen dinero en esos momentos. A los señoritos les trata con respeto, pero sabe que apenas pueden consumir una botella de agua mineral.

Los tres señoritos (y sus esposas) muestran una actitud taciturna, conservadora e inmovilista. No se aprecian diferencias entre ellos. Pese a estar arruinados prefieren permanecer sentados al sol en su sillas, en lugar de trabajar o emprender alguna empresa: “ezzo de currelá, yo no currelo; ni he currelao, ni pienzo currelá en jamé e loo jamazee” (33). Son felices en ese ambiente tedioso en el que “morirnoo too d’aburrimiento pero en paa” (38). Incluso el señorito 2.º repite constantemente “¡Jozú que aburrimiento!”, pero tampoco hace nada por evitarlo. La llegada de los

⁸⁹⁹ *Diccionario de la Lengua Española*, vol. II, RAE, XXI edición, Espasa-Calpe, 1992, p. 1543.

tres emigrantes perturba su anodina tranquilidad, pero no llega a producirse ningún tipo de enfrentamiento. Únicamente abandonan su mundo para ceder, sin muchas discrepancias, ante la invitación de uno de aquellos que fueron asalariados suyos.

El segundo grupo lo conforman Caniyo, Yaquelín y Lola. Son tres andaluces que tuvieron que emigrar a Centroeuropa y ahora regresan para las fiestas con bastante dinero, con automóvil y con nuevas costumbres muy europeas. Tratan de olvidar su antigua vida en el pueblo y no guardan rencor hacia aquellos que tanto les hicieron sufrir y hoy en día están arruinados.

Caniyo pertenece a la familia que llaman “de los gatos” porque según uno de los señoritos “*—¿entretienen maullando de jambre poo la noche...?*” (33). Es alegre y le gusta presumir de la compañía femenina que lleva y hacer ostentación de su situación económica. Pide al camarero lo mejor que tenga para comer y un güisqui para beber. Paga las consumiciones y en un acto a medias entre la nobleza y el desprecio invita a una ronda a los señoritos.

Yaquelín es una joven, que al igual que Lola, “*no parecen andaluzas puesto que van ataviadas —minifalda y demás— como turistas suecas?*” (33). Es quizá el personaje que muestra un carácter más fuerte y rebelde: nada más ver a los señoritos allí sentados expresa su deseo de irse de aquel lugar; recrimina al camarero que le traiga un güisqui español en lugar de un “*¡uai jorse?*” (36) que es el que ella toma; e incluso se atreve a llamar “*vagos?*” a los señoritos. Ella misma nos explica el porqué de su actitud agresiva ya que cuando era tan solo una niña tuvo que trabajar mucho para dar de comer a su hermanillo. Por eso ahora no puede ver a aquellos señoritos que

tanto le hicieron sufrir. Le da un ataque de nervios, se desmaya y la tienen que sacar del casino arrastrándola.

Lola apenas interviene en la obra y es un personaje innecesario en la trama. No duda en calificar a España como “un paí zudezarrollao” (34) y no guarda un especial rencor hacia los personajes del otro grupo.

Un cuarto representante de los emigrantes enriquecidos sería Putiya, el cual no aparece en escena, pero sobre el que hay múltiples alusiones. Por los señoritos sabemos que antes dormía en una cochinería junto a los cerdos y ahora ha venido de Alemania conduciendo un “vorbajen que e la invidia de too er pueblo” (34). Es a él al que esperan los otros tres emigrantes para ir juntos a la feria, donde incluso ha puesto una caseta.

2.3.3. Lenguaje.

a. En las acotaciones escénicas

Las escasas didascalias que aparecen en el texto están dotadas de unas características realistas y muy funcionales. Siguiendo el ejemplo de los textos de los sainetes de los Quintero⁹⁰⁰, la palabra del autor aparece casi exclusivamente al comienzo de la obra

⁹⁰⁰ Reproducimos a continuación dos acotaciones extraídas de sendos sainetes de los hermanos Álvarez Quintero en los que se puede observar la analogía con la didascalia mendeciana:

Habitación en casa de Candelita, linda costurera de Arenales del Río (Sevilla). Una puerta a la izquierda y otra a la derecha. Al foro una ventana sin reja que da a un patio lleno de luz. Pocos muebles. Entre ellos una máquina de coser, un costurero y un bastidor para bordar. Candelita, sentada cerca de la ventana, cose y canta a la vez, desasosegada y nerviosa. Ella es una pólvora, como suele decirse, y se halla, además, en un momento crítico de su corazón. (Sangre Gorda)

Habitación modesta en casa de Rogelio, oficial de una relojería en Sevilla. Balcón a la derecha de la actriz, y puertas a la izquierda y al foro. Limpieza y orden. Es por la mañana, en abril. María Luisa, la mujer de Rogelio, que da la hora mejor y más a tiempo que todos los relojes que maneja él, sale por la puerta de la izquierda, puesta de veinticinco alfileres. (El cuartito de hora)

en una acotación donde señala los elementos necesarios para la ambientación espacial de la acción, unidos a ciertos matices de ironía y crítica social:

Puebla de Sosería, pequeña villa andaluza hoy en vías de desarrollo y por consiguiente bajo el influjo de la emigración y el desarrollo económico. Las cosas cambian por fuera y se mantienen intactas por dentro, y al decir intactas valga decir agraviadas. Junto a la casa encalada y alegre se levanta el bloquecillo de viviendas funcional y con pretensiones. Las tabernas se convierten en cafeterías turísticas y se instalan gasolineras. Por lo demás el pueblo se mantiene en su tradición.

Tarde de Feria. Tarde de sol radiante. En la terraza del Casinillo, instalados en un velador, tres señoritos arruinados dejan pasar las horas bajo el ocio, mientras que sus antiguos asalariados y jornaleros han venido de Centroeuropa con la cartera bien rellena a disfrutar y alardear de riqueza.

Los tres señoritos tienen cara de ciprés. Visten sobriamente y uno de ellos lleva un clavel en la solapa.⁹⁰¹

b. De los personajes

Rodríguez Méndez toma de los sainetes de los hermanos Álvarez Quintero el habla andaluza, o mejor dicho *andalucista*, de aquellos personajes. Incluso, utilizando las palabras y expresiones que han caracterizado a los personajes quinterianos. Reproducimos a continuación un fragmento extraído de un artículo escrito por el dramaturgo madrileño que nos aclara bastante sobre la artificiosidad lingüística de este lenguaje creado por los Álvarez Quintero:

⁹⁰¹ José María Rodríguez Méndez, *La Andalucía de los Quintero*, *Op. cit.*, p. 31.

El lenguaje andaluz de los Quintero es un lenguaje elaborado y artificioso apenas observado; es una creación de los autores. A los hermanos se les podía atribuir mejor que a Arniches, respecto el lenguaje madrileño, la artificiosidad lingüística. En Arniches observamos una elaboración del lenguaje a partir de un núcleo verdaderamente vivo, que el sainetero alicantino estudió en las tabernas madrileñas. El lenguaje andaluz de los Quintero está elaborado en un gabinete. Por más que consigan un lenguaje sugestivo y gracioso, ese lenguaje no alcanzará los caracteres de “dialecto” que tiene la verdadera habla andaluza. En los Quintero observamos un derroche de “-eeceos” y “-seseos”, graduado según el personaje; pero pocas veces encontraremos palabras netamente andaluzas, dialectales (“-apuana”, “-alcátifa”, “-mqueo”, “-nitra”, etcétera) sino que observaremos sencillamente una trasposición del lenguaje madrileño burgués o popular a una supuesta tonalidad andaluza. Quiere decirse que los Quintero no escriben “en andaluz” sino que escriben simplemente con “-acento” andaluz, mediante una transcripción fonética harto discutible. [...] El carácter arbitrario, superficial y puramente externo de este lenguaje corresponde certeramente a unos “tipos” muy elementales, que quieren representar una Andalucía, rural o burguesa, apoyada en elementos reiteradamente ornamentales.⁹⁰²

En *La Andalucía de los Quintero*, su autor pone en boca de los personajes este discutible “acento andaluz” que copia de las creaciones quinterianas. No es, ni mucho menos, el lenguaje real escuchado por Rodríguez Méndez en su estancia militar en Cádiz o en sus compadreo con emigrantes andaluces en los suburbios barceloneses⁹⁰³.

⁹⁰² José María Rodríguez Méndez, “¿B que nos queda de los hermanos Quintero?”, *Revista de Occidente*, 172, 1972, pp. 316-317.

⁹⁰³ Esa habla dialectal andaluza está mejor reflejada en *La Mano Negra* o en alguno de los personajes andaluces que aparecen los dramas mendecianos.

Los principales rasgos fonéticos y morfológicos que el autor transcribe para dotar a la obra de un *acento andaluz quinteriano* son:

— Uso de *Pa* en lugar de *para*; *na* por *nada*; *to* por *todo* y *ca* en lugar de *casa* o de *cada*. Pérdida de la sílaba átona

FRASQUITO.— pa la feria (34)

SEÑORITO 2.º— Que na , de na, de na... (31)

SEÑORITO 3.º— ezta zuvenzionao y too (33)

YAQUELÍN.— en ca el Piqué (33)

CANIYO.— lo farta ca día maa (36)

— Alteración de sonidos vocálicos por disimilación:

CANIYO.— Dezimuáa uztee... (37)

SEÑORA 2.ª — fuá meniztro (39)

— Alteración de sonidos vocálicos por asimilación:

SEÑORITO 3.º— lo invidio (33)

— Utilización de *y* en lugar de *ll*. Con ello el autor ha querido dejar claro que los protagonistas eran yeístas, rasgo extendido por las hablas meridionales de la península, pero también por zonas del norte peninsular. Por lo tanto, no podemos hablar de un rasgo exclusivo del dialecto andaluz:

SEÑORITO 3.º— Pínchame un aseituniya / mi Carmeliya (31)

SEÑORITO 1.º— un vasiyo e zifón (31)

SEÑORITO 2.º— Ya poei ustée yamá... (31)

CANIYO. — yevo loo sapato (35)

CANIYO.— una boteyiya (36)

YAQUELÍN.— ¡trae la boteya que te voy a dá un boteyaso...! (37)

CANIYO.— yevándole la contra ar gobierno der progreso y der dezarroyo (36)

— Prótesis de sonidos:

SEÑORITO 1.º— sin dirse p' Alemania (32)

SEÑORITO 1.º— entoavía (33)

CANIYO.— Azentarse aquí (33)

YAQUELÍN.— no me arremuevo (36)

LOLA.— ¡dezagerá...! (36)

— Aféresis:

SEÑORITO 1.º— igan loo papeles (31)

SEÑORITO 3.º— yo le esía / ¡Amos que eran...! (32)

SEÑORITO 1.º— ivertirze / ezgrasiaoo (33)

SEÑORITO 3.º— izcutirlo mucho (33)

CANIYO.— lo ejé (34)

— Reducción del diptongo a una sola vocal:

YAQUELÍN.— mu contenta (35)

CANIYO.— Y a lugo (36)

CANIYO.— la cuztión (37)

— Pérdida de sonidos y fusión de vocales homólogas. Rechazo de hiato:

SEÑORITO 3.º— m'he quita (32)

SEÑORITO 1.º— p' Alemania (32)

SEÑORITO 3.º— que z'ezcuernen (33)

LOLA.— M'apunto (34)

CANIYO.— p'alante (37)

— Empleo indiscriminado de seseo y ceceo que pretende hipercharacterizar la pronunciación andalucista de los protagonistas. Incluso un mismo personaje es seseante unas veces y ceceante otras:

SEÑORITO 3.º — pínchame una aseituniya / ¿qué paza? (31)

SEÑORITO 1.º— tampoco me dazagradan eztoo sertaa (32)

SEÑORITO 2.º— La revolusión poo dentro der ziztema (35)

FRASQUITO.— pa uzté y unaa aseituniyaa pa que zuz la repartai (38)

Aparecen también ejemplos de ceceo en posición implosiva, cuando lo que se realiza habitualmente es la aspiración:

SEÑORITO 1.º— ¿Pa que tanta fiezta...? (31)

CANIYO.— Frazquito... (34)

SEÑORITO 3.º — loz Eztao Unioo (34)

— Pérdida de la *-s* final y alargamiento de la vocal precedente:

SEÑORITO 1.º— Lo habeii vizto uztee / ¿zerán catetoo loo tío! (31)

SEÑORITO 2.º— loo certaa (32)

CANIYO.— no moo moemoo (36)

YAQUELÍN.— laa guertaa (36)

— Neutralización l/r:

SEÑORITO 1.º— er Reá (31)

SEÑORITO 2.º— loo certaa (32)

SEÑORITO 1.º—en groria esté (32)

CANIYO.— la última vee (34)

YAQUELÍN.— argún billete (35)

CANIYO.— Carta Branca (36)

SEÑORA 2.^a — lo que jase farta (39)

— Pérdida de sonidos finales:

SEÑORITO 1.º— voy a tené que levantarme (31)

SEÑORITO 3.º— hermano mayó (33)

SEÑORITO 3.º— Aque era uno que ze jué a Madrí a pone un restaurán (33)

SEÑORITO 3.º— Zalió en la tele (33)

YAQUELÍN.— zería mejó esperá (33)

CANIYO.— en Parí (34)

SEÑORITO 1.º— poné a discutí (36)

SEÑORA 2.^a — aque personá que ha venío (38)

- Aspiración de la F- inicial latina. —Los autores costumbristas andaluces representan la aspiración de la *h*- inicial por medio de la grafía *j*, que naturalmente debe interpretarse fonéticamente como [h] y nunca como [x], puesto que históricamente nunca hubo *jota* en Andalucía, excepto en las áreas señaladas donde no hay aspiración. La /x/ sólo se oye en Jaén y algunas zonas de Granada y Almería, repobladas tardíamente por castellanos⁹⁰⁴.

SEÑORITO 3.º— lo que jase mi Carmeliya (31)

SEÑORITO 2.º— Laa jabichuela (32)

SEÑORITO 3.º— jasta la Iglesia se iba jase comunista (32)

CANIYO.— muerto e jambre (34)

YAQUELÍN.— mii jermaniyoo (36)

- Pérdida de la ~~ɛ~~ intervocálica:

SEÑORITO 1.º— moo ha dejao / Eza ha zio (32)

SEÑORITO 1.º— toa la Rinconá (33)

SEÑORITO 3.º— la mealla (33)

CANIYO.— EL Mercao Común (35)

YAQUELÍN.— lo que prouse (35)

YAQUELÍN.— aonde caeze muerto (36)

- Pérdida de sonidos en el interior de la palabra:

SEÑORITO 3.º— tamién (33)

CANIYO.— no moo moemoo (36)

YAQUELÍN.— la caesa (36)

- ue > üe y trueque b/g:

SEÑORITO 3.º— mi agüelo (32)

⁹⁰⁴ Miguel Calderón Campos, *Análisis lingüístico del género chico andaluz y rioplatense*, Granada, Universidad de Granada, 1998, p. 43.

SEÑORITO 1.º— Güeno (33)

SEÑORITO 3.º— me gorvía a jasé (32)

FRASQUITO.— ya mizmo guervo (36)

FRASQUITO.— la güerta (37)

— Epéntesis de un sonido nasal:

SEÑORITO 3.º— pero azín (32)

— Empleo del pronombre *ustedes* en lugar de la forma *vosotros*, conjugado con la 2ª persona del plural:

SEÑORITO 1.º— Lo habeii vizto uste (31)

— Utilización de las formas vulgares *-mos*” en lugar del pronombre *-nos*” y *-sus*” por *-os*” (también *-se*” en lugar de *-os*”):

SEÑORITO 1.º— no moo oigaa (31)

SEÑORITO 3.º— Mala puñalá zuz peguen (37)

CANIYO.— Azentarse aquí (33)

— Uso del infinitivo en lugar de la forma correspondiente de imperativo:

FRASQUILLO.— no jacerse mala zangre (38)

— Alteración por analogía en las formas verbales:

SEÑORITO 1.º— ¿No zemoo ya progresiztaa? (31)

FRASQUITO.— lo habemos traío (34)

— Contracciones de las formas verbales más utilizadas:

SEÑORITO 1.º— tié gana (31)

SEÑORITO 1.º— como zi fuan (33)

LOLA.— mia tú (34)

FRASQUITO.— lo puen desí (34)

SEÑORITO 3.º— zi pue ze (35)

— Desgaste de la preposición *de*, que aparece habitualmente como e: de > e.

SEÑORITO 2.º— Hijo e su gran madre (31)

FRASQUITO.— ¡Viva la banca e Ginebra! (35)

A continuación presentamos una serie de expresiones y términos populares propios del lenguaje oral de las hablas andaluzas (muchas de ellas aparecen reiteradamente en las piezas teatrales quinterianas) que el autor transcribe:

SEÑORITO 2.º — ¡Jozú y que aburrimiento, niño...! (31)

SEÑORITO 1.º— malage (32): persona desagradable o de mal carácter

SEÑORITO 3.º— catetoo (32): ~~lugareño~~, palurdo” (DRAE)

SEÑORITO 3.º— Antee me bebo un vazo e carabaña (32): metonimima, ~~antes~~ me bebo un vaso de agua de Carabaña”⁹⁰⁵. Expresión irónica que inidica que lo último que haría el hablante sería realizar la cuestión tratada en esos momentos.

SEÑORITO 3.º— tree parmo e narisee (32): estupefactos, atónitos

SEÑORITO 1.º— ze conchabó con er Minizterio (32-33): ponerse se acuerdo o asociarse para algún fin

SEÑORITO 3.º— que z’ezcuernen (33): que se fastidien

⁹⁰⁵ La famosa agua, nacida de los manantiales de agua salina sulfúrea de Carabaña (localidad situada al sudeste de la Comunidad de Madrid), fue el remedio laxante más eficaz usado por los españoles desde finales del siglo XIX hasta los años cincuenta de la siguiente centuria. Se caracterizaba por su mal sabor y por su inmediata efectividad. En otro municipio cercano, Loeches, también se extraía aguas de similares características en unos manantiales gestionados por la familia Chávarri, propietarios a su vez de las —Aguas minerales de Carabaña”. En el “Cuadro Primero” de *La Verbena de la Paloma* el popular boticario advierte de la existencia de nuevos fármacos que sustituyen a estas desagradables pero eficaces aguas depurativas, noticia que provoca el asombro de su amigo don Sebastián:

DON SEBASTIÁN.— Pues el agua de Loeches es un bálsamo eficaz
DON HILARIÓN.— Hoy la ciencia lo registra como muy perjudicial
DON SEBASTIÁN.— Hoy las ciencias adelantan que es una barbaridad.

SEÑORITO 3.º— tirando de coche (33): haciendo uso del coche

SEÑORITO 3.º— er amo er cotarro (33): persona con amplios poderes en un determinado asunto o colectivo.

CANIYO.— ¡Digo...! (33): naturalmente

SEÑORITO 1.º — me najo (34): me marchó

FRASQUITO.— ¡Viva er rumbo! (34): expresión de alegría que enfatiza la esplendidez o la gracia de otra persona

YAQUELÍN.— Canela en rama (34): muy bueno, lo mejor.

YAQUELÍN.— una miaja e mojama (34): un poco

FRASQUITO.— con parneze (34): con dinero

FRASQUITO.— Ya eztoy aquí con loo avíoo (35): traigo de inmediato la bebida y la comida.

FRASQUITO.— Volando (36): corriendo

YAQUELÍN.— cuatro ezgrasiaoo piojoso (36): algunas malas personas

YAQUELÍN.— ezaborío (37): desaborido, ~~p~~persona sosa, de carácter indiferente” (DRAE).

CANIYO.— mangantee...: ~~h~~adrón, dicho como insulto. El sentido originario es el de ~~m~~endigo” ya que en git. mangar es pedir⁹⁰⁶.

SEÑORA 2.ª — pa que ze chinchén (38): para que se fastidien.

2.3.4. *Espacio.*

a. *Espacio real*

En este punto el autor retoma la estrategia de la primera etapa y sitúa íntegramente la acción en un único espacio escénico: la terraza del Casinillo de un pueblo andaluz llamado simbólicamente *Puebla de Sosería*. En este caso el autor presenta un

⁹⁰⁶ Manuel Seco, *Arniches y el habla de Madrid*, *Op. cit.*, p. 417.

decrépito casino provinciano que ya no es patrimonio exclusivo de los señoritos elitistas como lo fue en décadas anteriores y donde cualquiera que tenga dinero puede pasar:

SEÑORITO 1.— Oye Frazquito, ven ac'a p'acá. ¿Ez que ze permite eztá aquí a loo que no zon zozio der Cazino?

FRASQUITO.— Aquí z'ázmite a too er que tenga parneze... ¡Eztamo en la era er dola, niño!...⁹⁰⁷

b. *Espacio hipotético*

En *La tabernera y las tinajas* el autor nos ofrecía la visión de la España rural en la época de la *Adaptación*. Un periodo en el que, como decíamos, ~~la~~ mayor parte de la población habitaba en los pueblos y dependían principalmente de la agricultura y la ganadería. De tal forma que muchos españoles no habían salido nunca de su pueblo y lógicamente su visión de la realidad era muy reducida. La casa del párroco y la taberna, como también lo eran la iglesia, la botica, la tahona, la barbería, el cuartel de la guardia civil o la casa del médico, constituían sin duda espacios cotidianos para los españoles que vivían en municipios rurales en los años cincuenta⁹⁰⁸. En *La Andalucía de los Quintero* muchas cosas han cambiado ya. Durante la época del *Desarrollo* muchos de aquellos campesinos tuvieron que emigrar y a finales de la década de los sesenta alguno regresa a su pueblo durante las fiestas conduciendo un coche y con dinero en los bolsillos. En aquellos municipios donde apenas había nada,

⁹⁰⁷ José María Rodríguez Méndez, *La Andalucía de los Quintero*, *Op. cit.*, p. 35.

⁹⁰⁸ Cf. este apartado en el análisis de *La tabernera y las tinajas*, III.3.1.3.

ahora *—se levanta el bloquecillo de viviendas funcional y con pretensiones. Las tabernas se convierten en cafeterías turísticas y se instalan gasolineras*” (31).

Es en este punto donde se estructura la crítica de Rodríguez Méndez hacia una parte de la sociedad que se niega a aceptar los cambios sociales potenciados por el desarrollo económico.

Por ello, el concepto espacial que los personajes manejan sería equiparable al de los propios lectores y espectadores, que a buen seguro encontrarán en este juguete cómico y sarcástico el recuerdo de alguna situación análoga vivida por ellos mismos.

c. Espacio imaginario

Una situación tan grotesca como la presentada por el autor en esta pieza teatral supone la aceptación de muy pocas exigencias espaciales. En cualquier caso, un espacio cómico y con referencias a los elementos costumbristas típicos andaluces en los días festivos, sería suficiente para comprender el espacio narrativo en el que transcurre la acción dramática.

2.3.5. Tiempo.

a. Tiempo real

El tiempo real de la duración de la obra es aproximadamente de treinta minutos.

b. Tiempo hipotético

Al igual que señalábamos en el análisis de la mayor parte de las piezas teatrales de la primera etapa, el concepto temporal vigente en la época en la que el autor concibe el drama se corresponde con el de los propios personajes. De tal forma que existe una identificación plena entre el lector/espectador (realidad) y el drama (ficción).

En este caso, el referente del pasado para los personajes, al igual que para muchos lectores o espectadores de la obra, es el propio pueblo al cual regresan en fiestas para disfrutar de unos días de descanso y reencuentro con el pasado. Pero saben que ni su presente ni su futuro están allí, sino en Alemania, en Francia, en Suiza, etcétera, o en las barriadas obreras de Barcelona o Madrid. En cambio, los señoritos están tan apegados a sus tradiciones y a su silla del casino que aunque se mueran de hambre y de aburrimiento nunca las abandonarán.

c. *Tiempo imaginario*

El tiempo narrativo de la pieza es bastante breve (una tarde), lineal en cuanto a los acontecimientos expuestos y sin cortes intermedios. La acción comienza *“una tarde de sol radiante”* (31) y se desarrolla durante unas horas: cuando entran en escena los *“emigrantes enriquecidos”* ya *“ha atardecido y se encienden los faroles”* (33) y la obra concluye cuando ya es de noche.

2.3.6. *Movimiento y progresión dramáticos.*

a. *En los personajes*

En esta obrita teatral el autor crea unos personajes estereotipados sin apenas evolución salvo la propia de su tipología.

Por un lado están los señoritos arruinados que pedantemente presumen de permanecer inmóviles ante el cambio social. En un momento únicamente parecen descender a la realidad cotidiana: cuando Caniyo les invita a una consumición. Entonces abandonan sus aires de falsa superioridad (sólo el Señorito 3.º se resiste débilmente) para permitir ser invitados por un obrero.

Los emigrantes enriquecidos tampoco presentan un complejo movimiento dramático. Los tres representantes llegan al casino cargados de vida y dinero y de ello presumen. Tan sólo Yaquelín parece estar incómoda al recordar su triste pasado que ve reflejado en los tres señoritos. Es el único personaje que exterioriza cierto sentimiento de tristeza y ello precipita su salida de la escena.

b. En la acción dramática

Teniendo en cuenta las peculiaridades propias del entremés y del sainete, el estudio de la progresión de la acción dramática de estas piezas cortas establece el seguimiento de un orden sencillo y lógico en las escasas secuencias que aparecen. De esta forma ocurre en *La Andalucía de los Quintero*. El texto evoluciona linealmente y de forma rápida organizado internamente en tres estructuras situaciones que se corresponden con salida y entrada de diversos personajes: la acción comienza con los tres señoritos sentados en la terraza del Casino y esperando que el camarero les atienda; la segunda estructura situacional se produce con la llegada de los “emigrantes enriquecidos” que dan vitalidad y frescor a la escena; cuando éstos se marchan, aparecen las esposas de los señoritos. Con la que podemos denominar “oda al aburrimiento” de los tres matrimonios concluye la acción.

c. En la anécdota narrativa

Como ocurría en la mayor parte de la producción mendeciana, nos encontramos nuevamente ante una comedia basada en la dialéctica y no en la acción. Los tres señoritos conducen durante toda esta obra la intrascendente anécdota narrativa. El desarrollo de la anécdota se va clarificando por el diálogo entre los propios señoritos y por los diálogos que éstos mantienen con los emigrantes en primer lugar y con sus esposas posteriormente. Para Martín Recuerda, en esta obra el autor trata de

presentar únicamente —el tema del señoritismo andaluz parásito que vive con sus gloriosos recuerdos y orgulloso del pasado, frente a los emigrantes andaluces que regresan del extranjero llenos de alegría y vida”⁹⁰⁹.

3. GÉNESIS DE LA OBRA TEATRAL

3.1. *Motivos.*

La obra es una burla de la Andalucía de finales de los años sesenta. Una crítica satírica del cambio de costumbres que se ha producido en aquellos pueblos donde los emigrantes que se marcharon a países del centro de Europa regresan para las fiestas con dinero, automóvil, etc., mientras aquellos señoritos déspotas y explotadores se han arruinado porque ya nadie quiere trabajar sus tierras. En realidad, esta obra podría ser la continuación de *La tabernera y las tinajas*, mostrando una grotesca realidad rural andaluza una década después.

Estamos de acuerdo con César Oliva en señalar que *La Andalucía de los Quintero* —por su brevedad —y acción, asimismo, menor— no tiene más aspiración que ser un divertido entretenimiento”⁹¹⁰. Un paréntesis, podríamos decir, situado entremedias de las obras fundamentales del autor que pone una nota de humor entre tanta miseria y tanto fusilamiento, dando una especial validez a la siguiente afirmación del dramaturgo madrileño:

⁹⁰⁹ José Martín Recuerda, *La tragedia de España...*, *Op. cit.*, p. 224.

⁹¹⁰ César Oliva, *El teatro desde 1936*, *Op. cit.*, p. 290.

El humor es importantísimo en el teatro. La obra de Cervantes se puede resumir con dos palabras: humor y sabiduría. Eso es lo que tiene que tener un autor: una sabiduría tremenda y hacerlo todo con humor sin enfadarse.⁹¹¹

3.2. Estrategias.

En España existe una riquísima tradición de piezas cortas de teatro. Desde Lope de Vega y Gil Vicente hasta Ramón de la Cruz, pasando por Cervantes, Quiñones de Benavente, Moreto y un larguísimo etcétera, que podría hacerse interminable. La literatura española dramática está llena de *pasos*, *entremeses*, *sainetes*, *apropósitos* y demás géneros de teatro breve. El siglo XX incluso ha dado estimables frutos de este género: Arniches, Casona, García Lorca, los Quintero, hasta llegar a los más últimos [...] Una pieza corta de teatro es algo que tiene sus leyes propias, su atmósfera, su mundo. No porque una pieza sea corta deja de ser una creación coherente. Quiere decirse que un *entremés* o un *sainete* para que sean tales tienen que ser ante todo teatro: personajes humanos o alegóricos, lenguaje, situaciones, tensiones dramáticas o cómicas, acción progresiva.⁹¹²

Este fragmento pertenece a un artículo en el que Rodríguez Méndez elogia el *teatro breve* y critica el desconocimiento y el abandono que sufre esta tradición literaria y dramática.

Es indudable la relación entre la estrategia escénica adoptada por Rodríguez Méndez para la creación de este *sainete* y la estética que en su momento hizo muy populares a Serafín y Joaquín Álvarez Quintero. En un artículo publicado por Rodríguez Méndez en la *Revista de Occidente* en 1972, el escritor madrileño elogia la estética

⁹¹¹ Entrevista concedida por José María Rodríguez Méndez al presente investigador el 19-10-05.

⁹¹² José María Rodríguez Méndez, *«La pieza corta»* en *Sábado Cultural* (semanario cultural de ABC), 17-10-1981, p. 10.

quinteriana en unos momentos en los que el panorama teatral denostaba ese tipo de iniciativas teatrales. Reproducimos a continuación varios fragmentos de este artículo muy significativos para aclarar la estrategia mendeciana:

No queremos insinuar que el teatro quinteriano resulte totalmente vigente, pero debemos resistirnos a la idea de «jubilarles» totalmente [...] El teatro de Serafín y de Joaquín, como el de Benavente y el de Arniches, es una réplica al teatro altisonante de Echegaray, de Leopoldo Cano, de Sellés y de todos los inflamados dramaturgos que les precedieron. [...] El «paisaje» teatral naturalista, centrado principalmente en torno a la gran familia burguesa y sus problemas pasionales, fue sustituido por la familia menestral, con sus problemas domésticos, sus lances picarescos y su lucha por la supervivencia. A la dialéctica pasional de altos vuelos vino a sustituir ese cinismo de segunda clase que es la ironía popular, con la que las clases oprimidas se burlaban de los avatares de la política nacional. Quedaría, al fin, en el nuevo teatro, unos posos del drama naturalista, que formarían esas notas sentimentales que advertimos en Arniches, y hasta en el más irónico racionalista Benavente, ese sentimentalismo rosa y vaporoso de que hacen continua gala los hermanos Quintero y que rompe, a menudo, el cuadro costumbrista de manera brusca; pero que nos evidencia que el sentimentalismo, los problemas del corazón, eran imprescindibles en un nuevo teatro despejado de los tormentosos truenos naturalistas. [...] Es en este detallismo minucioso, puramente ornamental, en este costumbrismo meticulosamente observado, en esta trama sentimental, en la contraposición del tema doméstico al gran tema pasional, en el pintoresquismo (muchas veces abusivo) de los personajes y en el «lenguaje», donde vemos las más decisivas razones del éxito popular de los hermanos Quintero.⁹¹³

⁹¹³ José María Rodríguez Méndez, «Lo que nos queda de los hermanos Quintero», *Op. cit.*, pp. 310-314.

De toda esta tradición del teatro breve, muy ligada con la estética naturalista, recoge Rodríguez Méndez los elementos esenciales para la creación de esta pieza:

— La acción dramática se sitúa en ambientes populares perfectamente identificables por el espectador.

Se trata de una de las principales características del teatro mendeciano en su primera etapa. En este caso elige un emblemático lugar como es el casino provinciano, antaño frecuentado por señoritos y que a finales de los años sesenta abría sus puertas a los obreros y con estos al dinero del que ya carecían aquellos.

— José Nogales⁹¹⁴ dice que el sainete «es un trozo de vida hábil y certeramente enfocado, sorprendido en su espontánea actividad y trasladado a la escena como se traslada un tiesto con flores» y Jean Jullien afirma que: «una obra es una rodaja de la vida colocada, con arte, en un escenario».

En estas dos definiciones se aprecia claramente la estrecha relación del sainete con la estética naturalista. En *La Andalucía de los Quintero* el autor elabora su propia estrategia para ofrecernos una visión crítica de la España rural del momento a través de una anécdota muy divertida y de unos personajes populares que el público identifica rápidamente con el teatro de los hermanos Álvarez Quintero.

— Carencia de artificios en los medios escénicos utilizados

En el texto, las acotaciones con indicaciones escénicas respecto a un futuro montaje son prácticamente inexistentes. Únicamente a través de la primera didascalia el autor señala que la acción se debe situar en la terraza del casino de un pueblo andaluz.

⁹¹⁴ José Nogales, en *Madrid Cómico*, 22 -09-1900

— Su carácter didáctico y moralizador. Para Vicente Ramos⁹¹⁵: “La finalidad implícita en la pieza sainetesca era tan teatral como ética, al poner de relieve lo pernicioso de ciertas conductas, con lo que el pueblo era excitado a practicar una existencia más en consonancia con la moral”.

La Andalucía de los Quintero es una sátira moralizadora de las nuevas costumbres sociales que aparecen en los pueblos del mediodía español en pleno periodo desarrollista cuando los emigrantes comienzan a regresar temporalmente a sus lugares de origen y se encuentran con una realidad social muy cambiada a pesar de un determinado sector social.

Finalizamos el análisis de esta obra volviendo a incidir en el hecho de que su creación supone ciertamente un respiro, una bocanada de sencillez, frescura y humor en un momento en el que la dramaturgia mendeciana se encontraba por otros derroteros más complejos, creativos y trágicos.

⁹¹⁵ Vicente Ramos, *Vida y teatro de Carlos Arniches*, *Op. cit.*, p. 66.

III.3.2.4. Historia de unos cuantos

1. DATOS

1.1. *Título:* Historia de unos cuantos (Drama en diez momentos)⁹¹⁶

1.2. *Fecha de creación:* 1971

1.3. *Fecha de publicación:* 1982

1.4. *Fecha del estreno:* 12/04/1975

1.5. *Lugar del estreno:* aula de la Cátedra “Juan del Enzina”. *Universidad de Salamanca*

1.6. *Compañía:* alumnos de la Cátedra “Juan del Enzina”.

1.7. *Reparto:*

Mari Luz Fernández.....

Concha del Río.....

Begoña Losada.....

Victoria Lucha.....

Inmaculada Martín.....

Carmen Sacha.....

Mari Luz Díaz.....

Encarna Prieto.....

Joaquín Acedo.....

Vicente Cuadrado.....

⁹¹⁶ La edición de referencia para el estudio de esta obra es: José María Rodríguez Méndez, *Historia de unos cuantos*, en *Teatro escogido*, II, Madrid, AAT, 2005, pp. 181-270.

Cándido Castro.....

Juan José Jiménez.....

José Antonio Hernández.....

Andrés Pérez.....

Francisco Prieto.....

Pedro José Sánchez.....

Ángel Cobo..... Dirección

José Boloix..... Escenografía

1.8. Duración en cartel: dos días

1.9. Crítica:

La recepción del montaje por parte de la prensa y la crítica teatral locales fue muy escasa. Tan sólo el día del estreno (12-04-1975) el *Diario de Salamanca* publicaba en su página 5 un breve anuncio informativo.

En cambio, sí acudieron críticos teatrales de primer orden y personalidades del mundo del teatro que conocían la importancia de este texto cuya copia manuscrita llevaba varios años circulando. Fruto de su presencia en Salamanca son los valiosos comentarios críticos del espectáculo escritos por José Monleón y por Francisco Nieva.

Para el primero de ellos,

El acontecimiento —frustrados los anunciados estrenos comerciales de Nieva, Martín Recuerda y el propio Rodríguez Méndez— se insertaba en el teatro español de nuestros días como un grito de los autores marginados, algo así como un pronunciamiento pacífico de quienes han escrito contemporáneamente los textos españoles de mayor dignidad [...] En esta

ocasión, y dentro del carácter coral de la obra, el tono medio de los actores fue más que aceptable, y no escribo que decididamente bueno porque, a mi modo de ver, cayeron en una dicción inconscientemente paródica, que enfatizaba innecesariamente el casticismo del diálogo.⁹¹⁷

A su vez, el también dramaturgo Francisco Nieva manifiesta que:

La comedia de Rodríguez Méndez, puesta en pie, actuada y dicha sobre un escenario, revela una de esas obras que, junto a otras del mismo autor y algunas más, debidas a un grupo —no sabemos si reducido— de dramaturgos silenciosos o silenciados, sientan materialmente las bases de un nuevo teatro español. Un teatro que yo llamaría ~~de~~ “la continuación”. La restauración de un teatro autónomo, de una escena propia en color y en sabor. Un teatro de conciencia española, capaz de bucear en la entraña y en la maraña de la vida y del espíritu de una sociedad.⁹¹⁸

Coinciden los dos críticos en señalar la orientación ~~esperpéntica~~ que el director trató de imprimir al espectáculo, considerando que tal planteamiento escénico constituyó un notable error:

La puesta en escena —que quizá quiso que se marcara esa musiquilla en el diálogo para hacer más cruel la reflexión crítica del autor— fue arriesgada y renunció a las que vamos a llamar pautas tradicionales. Director y escenógrafo se esforzaron en crear imágenes solanescas, oscuras, con abundantes uso de máscaras, que reflejaran la visión amarga del dramaturgo. La

⁹¹⁷ José Monleón, *Historia de unos cuantos, otro grito del teatro español*, *Triunfo*, 26-4-1975, pp. 88-89.

⁹¹⁸ Francisco Nieva, *Estreno de Historia de unos cuantos, de Rodríguez Méndez*, *Informaciones* (Suplemento de las Artes y de las Letras), 17-04-1975, p. 9.

idea en cuestión es sobre el papel razonable, pero dramáticamente no lo fue. Primero, porque entre el texto y las imágenes se produjo una contradicción no resuelta poéticamente, y segundo, porque el negrurismo de las imágenes obviaba el contrapunto que debía aparecer paulatinamente como resultado del drama. [...] Existe una voluntad siempre manifiesta de crear imágenes amargas y barrocas, no exentas de ciertas líneas habituales, en los montajes de Valle-Inclán. Es decir, de esa España anti-zarzuela que conformaron una serie de pintores y escritores críticos. Se trata, pues, de una puesta en escena rica en elementos, pero, a mi modo de ver, no del todo coherente con la poética —aparentemente menor, irónica, amarga, pero cordial— del texto.⁹¹⁹

La puesta en escena, ágil de movimiento y, al parecer, largamente meditada, adolece de un cierto error —subsancable— en su impostación visual, puesto que no es precisamente el “esperpentismo” y “expresionismo” lo que mejor conviene a la exaltación del clima histórico-realista del tema, ni, en general, lo que conviene al llamado teatro épico.⁹²⁰

El propio José Martín Recuerda, director de la Cátedra “Juan del Enzina”, señalaba orgulloso:

El día 12 de abril de 1975 será un día memorable para el teatro español contemporáneo y para la Universidad de Salamanca, que entre otras muchas glorias cuenta con una más: haberse estrenado dentro de dicha Universidad *Historia de unos cuantos*, de José María Rodríguez Méndez, quien asistió al estreno y escuchó atronadoras salvas de aplausos que una juventud universitaria le rendía como tributo al éxito obtenido.⁹²¹

⁹¹⁹ José Monleón, “*Historia de unos cuantos*, otro grito del teatro español”, *Op. cit.*, p. 89.

⁹²⁰ Francisco Nieva, “Estreno de *Historia de unos cuantos*, de Rodríguez Méndez”, *Op. cit.*

⁹²¹ José Martín Recuerda, *La tragedia de España...*, *Op. cit.*, p. 182.

1.10 .Otras producciones:

Debemos destacar en primer lugar las dificultades con las que se encontró este texto para poder ser representado. Como ya se ha comentado anteriormente, en 1972, Ricardo Salvat trata de estrenar la obra en Barcelona, pero la censura prohíbe su puesta en escena. Un año después le ocurre lo mismo a la compañía Quart 23 dirigida por Antonio Díaz Zamora. En 1974, José Luis Alonso a instancias de Tina Sainz y de Manuel Galiana, intenta sin éxito su estreno en el Teatro de la Comedia de Madrid⁹²².

La autorización de la censura se produce para la petición de la Cátedra “Juan del Enzina” (abril de 1975) y en noviembre de ese mismo año (ocho días después de la muerte de Franco) se estrena comercialmente en Madrid⁹²³, concretamente en el Teatro Alfil⁹²⁴ y con la dirección de Ángel García Moreno. La autorización para la

⁹²² Para más información Cf. Michael Thompson, “Rodríguez Méndez en el laberinto de la censura: el confuso expediente sobre *Historia de unos cuantos*”, *Estreno*, 30.1, primavera 2004, pp. 19-27.

⁹²³ Se trata del tercer estreno del autor en la capital, siete años después de la presentación de *Vagones de madera* en el Teatro Montepío y once años después de la puesta en escena de *Los inocentes de la Moncloa* en el Cómico. Curiosamente, en 1975 ninguno de estos dos teatros continúa con la actividad teatral: el teatro Montepío situado en la calle Cervantes desapareció a comienzos de la década de los setenta; mientras, el teatro Cómico que estaba situado en la calle de Maestro Victoria, junto a la Puerta del Sol, sobrevivió hasta 1968 (en enero de 1970 se inaugura en Madrid un nuevo teatro denominado también Teatro Cómico situado en el Paseo de las Delicias).

⁹²⁴ Sobre este espacio para la práctica teatral, César Oliva señala lo siguiente:

En 1975 precisamente está en todo su apogeo un curioso fenómeno por el cual teatros convencionales fomentaron experiencias cercanas al espíritu de los independientes. Había aparecido algo así como un nuevo teatro comercial con orientación progresista, en el deseo y esperanza de que ésta fuera la línea que iba a reclamar el público. A la cabeza de estas iniciativas hay que situar la empresa Morgan, dirigida por Ángel García Moreno, que desde el escenario del teatro Alfil apostó por títulos y personas distintos a los habituales. El Alfil llegó a programar, de manera independiente, dos festivales internacionales, cuyos desarrollos se vieron interrumpidos por censuras más o menos indiscriminadas. Sólo en 1975, en este teatro, se estrenaron obras de Martínez Mediero, Joe Ortón, Jesús Campos, Romero Esteo y Rodríguez Méndez, además de programar los llamados “miércoles del Alfil” con representaciones únicas con textos de gran nivel artístico y cultural. (César Oliva, *La última escena (Teatro español de 1975 a nuestros días)*, Madrid, Cátedra, 2004, p. 42).

representación de esta compañía llega el 26 de noviembre de 1975 con tachaduras en seis páginas y ~~a~~ reserva de visado del ensayo general”, condición impuesta en numerosas obras y que servía para comprobar que la representación seguía escrupulosamente lo que la censura había autorizado. Los inspectores que supervisaron el ensayo general consideraron que el estreno no debía prohibirse debido a la aparición explícita de elementos republicanos tales como banderas o canciones. Ante esta situación, el propio Rodríguez Méndez se puso en contacto con el Director General de Teatro y Espectáculos, Mario Antolín, el cual tuvo que intervenir para que la obra se pudiese estrenar definitivamente en Madrid.

El reparto es el siguiente:

Pedro Civera.....	<i>Julián</i>
Pilar Yegros.....	<i>Señá Rita — Vecina</i>
Ramiro Oliveros.....	<i>Felipe</i>
Vicky Lagos.....	<i>Mari-Pepa</i>
Antonio Acebal.....	<i>Candelas — Guardia</i>
Javier Magariños.....	<i>Juan José — Pichi</i>
Enrique Espinosa.....	<i>Serafín</i>
Manolo Fadón.....	<i>Mozo — Hombre 3.º</i>
María Saavedra.....	<i>Susana — La Marlén</i>
José Palacios.....	<i>Organillero — Hombre 1.º</i> <i>— El Curda</i>
Mimí Muñoz.....	<i>Lotera</i>
Amparo Gimeno.....	<i>Florista — Susy — La Trini</i>

Antonio Orozco.....	<i>Húsar — Hombre 2.º — El Randa</i>
Amadeo Sanz.....	<i>Fotógrafo — Mozo</i>
Elena Moreno.....	<i>Margot</i>
Juan Antonio Cidrón.....	Escenografía
Ángel García Moreno.....	Dirección
Fernando Refojo.....	Ayudante de dirección

La obra permanece en cartel diez semanas y la mayor parte de la crítica valora negativamente el espectáculo, basándose en muchos casos en aspectos externos al hecho teatral. El propio autor resume lo acontecido con estas palabras en el que por el momento es su último escrito publicado:

Lo que había sucedido es que la crítica casi en general se pronunció contra mí, porque en principio la censura estaba contra ella y se autorizó a última hora, sometida a la supervisión del ensayo general. Pero los críticos más o menos oficiales, plenamente advertidos (algunos de ellos eran censores) arremetieron contra ella de una manera despiadada. Resultado: un gran fracaso de público y una gran pérdida para el empresario.⁹²⁵

Antes de analizar estas certeras palabras de Rodríguez Méndez, me gustaría señalar que sin duda, es en las páginas de *Gaceta Ilustrada* donde aparece un análisis más

⁹²⁵ José María Rodríguez Méndez, «Ocho cartas de Fernando Lázaro Carreter» en *Teatro, Revista de estudios escénicos*, 22, Cátedra Valle-Inclán / Lauro Olmo del Ateneo de Madrid, AAT, 2008, p. 261.

completo de la obra. A tal fin, Lázaro Carreter dedica dos artículos⁹²⁶ para el estudio del texto teatral y de este montaje. En el segundo de ellos, el crítico no duda en otorgar:

Una calificación totalmente positiva para este drama estrenado en el Alfil, compatible con algunas reservas que el espectáculo merece, como ocurre en casi todos los espectáculos [...] *Historia de unos cuantos* dista de ser una obra más, un producto normal de consumo; es, sin duda, una de las tres o cuatro piezas que deben verse por todos en esta temporada madrileña, tal vez la más cuajada de las obras importantes en los últimos años.

Al tema de la censura dedica muy poco espacio, tan solo unas palabras muy elocuentes para entender la posición del crítico, que extraídas del artículo publicado el 28 de diciembre de 1975, me gustaría reproducir:

En el juego escénico ocurre algo que ya no debía suceder. Los electores de Julián le regalan una bandera republicana; pero con asombro regocijado de los espectadores, lo que le entregan es... un trapo morado. Ah, inefable censura ¿Tan difícil es asimilar que hace ¡cuarenta y cuatro años! el país se pobló de banderas tricolores? ¿Tanto va a costarnos convivir tranquila y pacíficamente con lo que ya es historia? ¿Seguiremos prefiriendo el ridículo a la verdad? El detalle es muy significativo, y me amargó la noche con dudas acerca de si en este país nuestro será posible eliminar el pasado y pensar realmente en un futuro para todos.

Volviendo al anterior comentario de Rodríguez Méndez, éste no exagera en sus palabras; censura y crítica se alían para que el espectáculo no obtenga el éxito que

⁹²⁶ *Historia de unos cuantos* de José María Rodríguez Méndez (I)", *Gaceta Ilustrada*, 21-12-1975, p. 47. e *Historia de unos cuantos* de José María Rodríguez Méndez (II)", *Gaceta Ilustrada*, 28-12-1975, p. 15.

erróneamente había augurado y deseado Lázaro Carreter en su crítica⁹²⁷. Después de superar las ya comentadas complicaciones del estreno de *Historia de unos cuantos* en el Teatro Alfil, la obra es acogida con cierta desconfianza por parte de un sector de la crítica teatral cercano a la censura e influyente en el público.

Tomando como referencia el estudio de Francisco Álvaro, *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1975*⁹²⁸, los críticos teatrales en la temporada 1975-1976 son los siguientes: Carlos Luis Álvarez, en *Blanco y Negro*; Andrés Amorós en *Ya*; Juan Emilio Aragonés en *La Estafeta Literaria*; Arcadio Baquero Goyanes en *La Actualidad Española*; Pablo Corbalán en *Informaciones*; Manuel Díez Crespo en *El Alcázar*; Manuel Gómez Ortiz en *Nuevo Diario*; Fernando Lázaro Carreter en *Gaceta Ilustrada*; José Monleón en *Primer Acto y Triunfo*; Adolfo Prego de Oliver en *ABC* y Antonio Valencia en *Hoja de Lunes*. Cuatro de ellos, Adolfo Prego⁹²⁹, Arcadio Baquero Goyanes⁹³⁰, Juan Emilio Aragonés y Manuel Díez Crespo, han sido en algún momento censores e incluso los dos últimos actuaron como vocales en el Pleno de la Junta de Censura que prohibió la obra en mayo 1973. Esta ambivalencia laboral era asumida por sus protagonistas como una situación perfectamente normal, hasta

⁹²⁷ —Confío en que aquel éxito del estreno sea revalidado tarde tras tarde, noche tras noche, por el público del Alfil” (Fernando Lázaro Carreter, *Historia de unos cuantos* de José María Rodríguez Méndez (I)”, *Op. cit.*)

⁹²⁸ Editado por Madrid, Prensa Española, 1976.

⁹²⁹ Formó parte de la Junta de Censura entre 1963 y 1965. En alguna ocasión, José María Rodríguez Méndez se ha preguntado indignado cómo como siendo censor ganó el prestigioso Premio Lope de Vega de Teatro en 1963 por su obra *Epitafio para un soñador*. —Es el premio que le dieron por su labor”. Un año antes, Rodríguez Méndez presentó al certamen *Vagones de madera*, quedando en esa ocasión el premio desierto.

⁹³⁰ Vocal de la Junta de Censura entre 1963 y 1967.

tal punto que en una entrevista concedida por Arcadio Baquero Goyanes a Berta Muñoz en 2004, aquel defendía con rotundidad la compatibilidad laboral:

B.M. Además de miembro de la Junta, usted fue crítico teatral ¿Cree que cada una de estas funciones influyó en la otra?

A.B. Nada influyó en nada. La crítica teatral y ser “inspector-lector” (así nos denominaban oficialmente) eran perfectamente compatibles. Sin problemas⁹³¹.

Permítaseme reproducir los informes del expediente de *Historia de unos cuantos* de ambos censores-críticos publicados en el estudio de Berta Muñoz⁹³²:

JUAN EMILIO ARAGONÉS (25/05/1973)

DICTAMEN: *A.M. 18. Radiable: No. A reserva de visado del ensayo general: Sí*

ARGUMENTO: *La prolongación de la historia de personajes zarzueleros hasta la posguerra española, con los consabidos [ilegible] tendenciosos. Ignoro por qué el autor mantiene dignamente a los protagonistas de La Revoltosa y hace que se [ilegible: ¿enmienden?] los de La verbena de la Paloma. La acción se desarrolla en 10 momentos, de 1898 a 1940.*

INFORME. *Tendenciosidad evidente. Con los cortes propuestos, se puede autorizar para dieciocho. Visado muy detenido.*

SUPRESIONES: *Páginas 12, 20, 21, 24, 29, y otras no numeradas, indicadas con dobles.*

MANUEL DÍEZ CRESPO (08/06/1973)

⁹³¹ Berta Muñoz, “Entrevista a Arcadio Baquero Goyanes”, *Las puertas del drama*, 18, AAT, Madrid, primavera de 2004, 20.

⁹³² Berta Muñoz, *Expedientes de la censura teatral franquista, Op. cit.*, pp. 394-396.

DICTAMEN: *Cámara*

ARGUMENTO E INFORME: *Una narración pesimista de la historia de la revolución española. Sus pecados y su visión escéptica de los llamados —pros—*.

El informe de Juan Emilio Aragonés no deja lugar a las dudas: la obra es tendenciosa y su puesta en escena debe ser examinada minuciosamente. Debemos decir también que ninguno de los dos dictaminó la prohibición de la obra, como así hicieran otros cuatro vocales (Antonio de Zubiaurre, Alfredo Mampaso, Florencio Martínez Ruiz y José Luis Vázquez Doderó). Por el contrario, hubo censores que no vieron peligro alguno en la obra y la calificaron como “ejemplar en su conjunto” (José María García Cernuda) y “viable e incluso positiva” (el padre Jesús Cea).

Era de esperar, por consiguiente, que las críticas partidistas (cercanas siempre a la valoración institucional de la Junta de Censura) no fueran nada favorables para el montaje, haciendo buenas las ejemplares palabras del también crítico teatral (colaborador del diario *Ya*) y miembro de la Junta de Censura en los años cuarenta, Nicolás González Ruiz:

Conviene que la censura se sienta respaldada por una opinión literaria solvente cuando se lance a fondo contra la memez, venga con la capa que viniere.⁹³³

De tal forma, que el propio Juan Emilio Aragonés en su crítica para el diario *Ya* titulada “La historia, tergiversada” expone:

⁹³³ Nicolás González Ruiz, “Una tarea de dignificación del teatro”, reproducido por Manuel L. Abellán (ed.), *Censura y literaturas peninsulares*, Ámsterdam, Rodopi, 1987, p. 175.

Al autor le ha salido, como cualquiera de sus personajes hubiera dicho, el tiro por la culata. Difícilmente encontraremos una discrepancia tan visible entre la intención del dramaturgo y la realidad del hecho escénico como la que nos brinda “Historia de unos cuantos” [...] Los personajes extraídos de obras famosas del Género Chico resultan más cretinos que castizos, si exceptuamos a la protagonista [...] auténtica víctima expiatoria del drama, los restantes tipos ideados por el autor, justifican de por sí, las más radicales actitudes reaccionarias.⁹³⁴

Si bien, al final del artículo señala:

El espectáculo alcanza cimas muy válidas en lo teatral [...] La interpretación de Vicky Lagos alcanza cimas tales de perfección como para dejar invalidadas todas las restantes flaquezas, y sólo por verla merece que la obra de Rodríguez Méndez tenga una masiva asistencia en el Alfil.⁹³⁵

El mismo crítico-censor en *La estafeta literaria* calificará la pieza como “muy irregular obra”, para a continuación, y no exento de ironía, hacer el siguiente comentario:

Se advierten muchas lagunas [...] con errores de planteamiento que acaso no se habrían producido de haberse dado a Rodríguez Méndez mayores posibilidades de ver representadas sus obras [...] lo que dota a un autor de experiencia no es haber escrito muchas obras, sino los estrenos asiduos y continuados.⁹³⁶

⁹³⁴ Juan Emilio Aragonés, “Historia, tergiversada”, *Ya*, 30-11-1975, p. 45.

⁹³⁵ Ídem.

⁹³⁶ Juan Emilio Aragonés, “Historia (a medias) de medio siglo”, *La Estafeta Literaria*, 578, 15-12-1975, p. 25.

Por su parte, Adolfo Prego en la crítica publicada en *ABC* hace esta reveladora reflexión sobre el papel de la censura, evidenciando su rechazo hacia el drama mendeciano:

La censura, ¡esa gran protectora de los autores mediocres! Cuando ella desaparezca, todos nos veremos con mayor claridad. Porque el daño que causa no consiste tanto en suprimir tales o cuales títulos estimables, como en alimentar celebridades no contrastadas en la realidad escénica. El aire libre sirve lo mismo para evitar los catarros que para poner a cada uno en su sitio. Y esto es justamente lo que viene a cumplir el estreno de *Historia de unos cuantos*, con respecto a José María Rodríguez Méndez.⁹³⁷

Curiosamente, Baquero Goyanes denuncia la actuación de la censura sobre el texto y el espectáculo:

Y por fin se ha podido estrenar. Presumo que con mutilaciones en su texto y en su puesta en escena [...] En una puesta en escena se notan mucho las que creo “posibles supresiones” por la censura... Hay momentos en que debe aparecer la bandera republicana. Y... no se ve más que troceada o plegada. También debiera escucharse el “Himno de Riego”. Y no suena...⁹³⁸

Sin duda alguna, será Pedro Altares el crítico que más alto alce la voz contra el aparato censor y exija públicamente su desaparición:

Ante el estreno, después de seis años de prohibición de *Historia de unos cuantos* de José María Rodríguez Méndez, el crítico se ve obligado a plantear a sus lectores, si alguno tuviera,

⁹³⁷ Adolfo Prego, “*Historia de unos cuantos*, de J.M. Rodríguez Méndez”, *ABC*, 30-11-1975, p. 54.

⁹³⁸ Arcadio Baquero Goyanes, “*Historia de unos cuantos*”, *La Actualidad Española*, 15-12-1975, p. 93.

un problema previo de carácter ético-moral. Es éste: ¿puede hacerse valoración de una obra a la que faltan textos sustanciales? Y este otro, ¿puede una compañía y unos actores actuar con mínima normalidad cuando apenas tres horas antes se han visto sometidos a la tensa situación de representar texto y montaje ante el tribunal inapelable de la censura que actúa con el criterio de la arbitrariedad circunstancial? Además, ¿puede responsabilizarse al autor por una obra que ha sufrido mutilaciones, supresiones y arreglos en todo lo largo y ancho de su contenido?

Pocas veces, muy pocas, como el otro día en el Alfil, este crítico (al fin y al cabo ciudadano) ha sentido tan profundamente la desdicha del teatro español, imposible mientras no se modifiquen las bases sustanciales de su organización política y administrativa [...] Así, mientras revistas y periódicos pueden hablar de la U.G.T., un personaje escénico tiene que vivir y morir sin dar señales de su militancia. Así, no pueden aparecer diapositivas del desastre de Annual o del 14 de abril de 1931, ni un político aprovechado ser falangista, ni mencionar la represión, ni interpretar el himno de Riego: la historia de nuestro pueblo, pasada, presente y quizá también futura no tienen cabida en los escenarios [...] Desde esta columna apelo a la responsabilidad de quien corresponda: la censura debe desaparecer cuanto antes.⁹³⁹

En un apartado coinciden todos los críticos, en el elogio a la “prodigiosa” interpretación de Vicky Lagos como actriz protagonista en el papel de Mari Pepa.

Para finalizar con el análisis de este montaje, ocho meses después del estreno, en el balance final de la temporada teatral, Lázaro Carreter realiza este comentario:

⁹³⁹ Pedro Altares, “Historia de unos cuantos de Rodríguez Méndez: un derecho negado”, *Nuevo Diario*, 2-12-1975, p. 24.

Ese drama [*Historia de unos cuantos*] hubo de retirarse del Alfíl a las pocas semanas de su estreno, a causa de la frialdad con que fue recibido. Tal vez fui el único crítico o uno de los pocos que la señalamos como obra importante. Y estoy completamente seguro de no haberme equivocado.⁹⁴⁰

Como conclusión a las dos primeras producciones de *Historia de unos cuantos* reproducimos las palabras de José Monleón, quien asistió en persona al estreno de sendos montajes:

La obra ya ha sido montada por dos directores en los últimos meses. Primero el Aula Juan del Enzina, de la Universidad de Salamanca; luego, en régimen comercial, en el Alfíl de Madrid, bajo la dirección de Ángel García Moreno. Siendo dos montajes distintos, acordes con el carácter estudiantil o profesional de su reparto, bien puede decirse que la obra no ha contado —como era de temer, y pese a la buena intención de los dos directores— con el espacio, los medios técnicos, el equipo y el régimen de trabajo que pudiera asumir y desarrollar toda la complejidad de sus propuestas⁹⁴¹.

Seis años después, el 24 de abril de 1982, *Historia de unos cuantos* sube a los escenarios en El Barco de Ávila interpretada por el “Grupo de Teatro Barcense de Castilla la Vieja”.

2. ANÁLISIS INTERNO

2.1. Resumen.

⁹⁴⁰ Fernando Lázaro Carreter, “Balance final”, *Gaceta Ilustrada*, 15-08-1976, p. 9.

⁹⁴¹ José Monleón, *Cuatro autores críticos*, *Op. cit.*, p.18.

La acción se inicia una tarde calurosa del verano de 1898 en un popular barrio madrileño. Julián duerme la siesta mientras su madre se desespera porque tiene que marcharse a trabajar y no se levanta. En su habitación irrumpe Felipe, marido de Mari-Pepa, que va a contar a su amigo lo mal que va su matrimonio con *La Revoltosa*. Felipe escucha atento los retóricos consejos de Julián, en el momento en el que aparece Mari-Pepa para llevarse a su marido de allí.

Ocho años después, en 1906, Mari-Pepa, Felipe y dos amigos están celebrando en la Casa de Campo la boda real (del rey Alfonso XIII con Victoria Eugenia de Battenberg). El matrimonio tiene ya un niño que juega alegremente (José Luis) y otro aún en pañales (el Pichi). Al grupo se une Serafín el Pinturero, un guarda nacido en el barrio de los protagonistas. Pero la algarabía de ese día se ve truncada con la noticia del atentado a los reyes. El guarda acoge en su casa a la familia de Felipe en previsión de lo que pueda ocurrir.

En el momento tercero, en 1920, Julián ya es “don Julián” dueño de una imprenta que realiza trabajos para el partido socialista. Allí acude Felipe con el propósito pedirle ayuda económica para evitar que su hijo mayor vaya a la guerra de África. Pero lo único que consigue es una cerveza, unas gambas, buenas palabras y un trabajillo de repartidor de propaganda del partido socialista.

Un año después, en 1921, Mari-Pepa pasea acompañada de Serafín. Parece un tanto ajada y muy preocupada porque su hijo lleva catorce días sin escribir carta desde su destino en Melilla y ella se teme lo peor después de conocer la terrible derrota del ejército español en Annual. Un organillero y una lotera tratan de darle ánimos y de venderle lotería falsa.

En el momento quinto, a finales de la década de los veinte, Felipe trabaja de limpiabotas y saca brillo a los zapatos de su hijo menor (el otro efectivamente murió en la guerra de África), el Pichi, que trabaja de botones en el hotel Palace. También limpia los zapatos de Julián al cual hace encargos personales además de continuar repartiendo propaganda del partido. Aparece un húsar muy “ehulo” al que Felipe se niega a limpiar las botas y es por ello detenido.

La llegada de la República el 14 de abril de 1931 es acogida con júbilo y entusiasmo en el barrio de Lavapiés. Allí celebran que “uno de los suyos”, Julián, ha sido elegido concejal. Incluso el Pichi se quita el traje de botones y se pone el mono azul porque no quiere seguir siendo un esclavo de los burgueses.

En el siguiente momento el Pichi aparece rodeado de “gachís” que quieren bailar con él. En el baile todos parecen ajenos a los graves disturbios que están ocurriendo al otro lado del río Manzanares. Una voz advierte al Pichi de que están matando a su padre. Y así en el momento octavo, ya en julio de 1936, vemos que la Mari-Pepa se ha quedado viuda y cuida de un bebé que el Pichi ha tenido con la Margot. El padre está desaparecido mientras Margot ayuda a Mari-Pepa en las tareas del hogar. El día 18 de ese mismo mes, aparece el Pichi vestido de miliciano y da a su familia algunos víveres. La Margot decide marcharse con él “a quemar iglesias”. Cuando Mari-Pepa se queda a solas con el nieto aparece Julián que suplica que lo esconda en su casa porque lo persiguen.

El momento décimo nos muestra a la Mari-Pepa como una “viejecita arrugada” que vende tabaco por las calles. Julián, que nuevamente ha vuelto prosperar, se baja de su gran automóvil para decirle que está dispuesto a hacer de su nieto un “hombre de

bien” y que ella también puede irse a vivir con ellos. Demostrando su heroicidad, Mari-Pepa rechaza la ayuda de Julián, aunque le permite llevarse al niño.

2.2. Antecedentes.

Historia de unos cuantos tiene su evidente antecedente literario en las populares obras del Género Chico que triunfaron en el teatro español a finales del siglo XIX y durante el primer tercio del siglo XX.

Sin duda alguna, el estudio y el análisis de determinados autores, obras y personajes del Género Chico será una constante en la producción ensayística y de artículos de opinión de Rodríguez Méndez. Destaca por su significación, el libro publicado en 1971 titulado *Ensayo sobre el machismo español*⁹⁴². Escrito de una manera sencilla y clara, el autor analiza cuatro figuras que para él representan el arquetipo del verdadero pueblo español y que la literatura se ha encargado de consagrar. Estas figuras arquetípicas son: *El Escarramán*, rufián del siglo XVII que aparece en diversas jácaras de Quevedo. Es el representante del hampa; *El Manolo*, chulo madrileño del siglo XVII mitificado en el famoso sainete de Ramón de la Cruz; *El Julián*, personaje que representa la mentalidad del noventa y ocho, protagoniza *La verbena de la Paloma*, zarzuela cuyo libreto fue escrito por Ricardo de la Vega; *El –Pichi–* símbolo republicano del chulo madrileño inmortalizado en el célebre chotis de la revista musical *Las Leandras*. Con ellos desaparecen los arquetipos populares y sin ellos el pueblo se desintegra y diluye en la sociedad del bienestar y del consumo que masifica al pueblo español desde la década de los sesenta.

⁹⁴² Barcelona, Ediciones Península, 1971.

Y mientras podamos ir contemplando estos arquetipos populares, separados de las directrices oficiales, podremos creer en la existencia de un pueblo; existencia todo lo penosa que se quiera; pero existencia al cabo; no pasividad rebañega, no masificación anuladora. Habrá alguna época en que no podamos reconocer la existencia de arquetipo alguno. Entonces el pueblo, como tal, estará prácticamente muerto.⁹⁴³

Del mismo modo, los antecedentes literarios de *Historia de unos cuantos* se encuentran definidos en su libro *Comentarios impertinentes sobre el teatro español*⁹⁴⁴. Una compilación de artículos publicados durante los años sesenta en *El Noticiero Universal* donde aparecen varios dedicados especialmente al Género Chico: “El teatro de Ricardo de la Vega” (pp. 11-14); “Aproximación al género chico” (pp. 15-18) y “Una obra contestataria de 1886” (pp. 19-22).

En estas dos referencias bibliográficas “Rodríguez Méndez sienta las fuentes éticas y estéticas que habrán de ser la basa de su obra dramática *Historia de unos cuantos*”⁹⁴⁵.

2.3. Estructura formal:

2.3.1. Descripción.

La obra se estructura en diez “momentos” o secuencias que se corresponden con fechas fundamentales para la historia de España durante casi medio siglo (1898-194_).

2.3.2. Personajes.

⁹⁴³ Ídem, p. 87.

⁹⁴⁴ Barcelona, Península, 1972

⁹⁴⁵ José Martín Recuerda, *La tragedia...*, *Op.cit.*, pp. 160.

Un total de veintisiete personajes dan vida a esta pieza teatral. De nuevo y siguiendo con la estrategia ya utilizada en *La vendimia de Francia* y en *La batalla del Verdún*, el núcleo central de la acción dramática está compuesto por dos matrimonios. En este caso, Felipe y Mari-Pepa por un lado y Julián y Susana por el otro, evocan el tema de las dos Españas. En torno a estos cuatro protagonistas aparecen una serie de personajes castizos como Serafín el Pinturero, la lotera, el organillero, la florista, el fotógrafo y diversos vecinos que ambientan perfectamente el Madrid de la primera mitad del siglo XX. Personajes que según José Monleón, «no pertenecen al Registro Civil, que sólo son entes de ficción propuestos por el sainete y el Género Chico. Tal afirmación, aun siendo literalmente exacta, entrañaría una ambigüedad, porque los personajes en cuestión han venido a convertirse en teóricos arquetipos del vivir popular madrileño, en imágenes y elementos de juicio de amplia circulación nacional»⁹⁴⁶.

Este mosaico de personajes populares que aparece en el escenario relaciona la obra con el teatro valleinclanesco, como así ha percibido ya algún estudioso:

Si Buero Vallejo ofrecía aspectos inusuales de la historia de grandes personajes, Rodríguez Méndez hace similar tratamiento, sólo que con los de menor condición social, como haría Valle-Inclán, que eleva a la categoría de protagonista a un poeta ciego, un soldado de rayadillo, un teniente «pistolo» y un par de golfillos barriobajeros.⁹⁴⁷

⁹⁴⁶ José Monleón, *Cuatro autores críticos*, *Op. cit.*, p. 13.

⁹⁴⁷ César Oliva, *El teatro desde 1936*, *Op. cit.*, p. 291.

El primer matrimonio que representa la España perdedora está formado por los dos protagonistas de *La Revoltosa*⁹⁴⁸ (entonces aún solteros). Tiene este matrimonio dos características que le define: la desgracia y la nobleza. Las vidas de Felipe y Mari-Pepa están marcadas por las desavenencias matrimoniales nacidas del carácter divergente de ambos, el desempleo laboral, las estrecheces económicas y la muerte de los dos hijos, e incluso, del padre. Incluso, en determinados momentos de su existencia ambos tienen la tentación de tirarse por el viaducto y acabar así con su vida. Por ello, la fidelidad, la lealtad y la nobleza de los dos cobra una gran importancia y les permite sobreponerse con dignidad ante las duras adversidades.

Mari-Pepa es el personaje principal del drama. Se dirige a todos los otros personajes y es la protagonista indiscutible de varios “momentos”. Cuantitativamente es el personaje más completo e influyente. Constituye una reencarnación de la reina troyana Hécuba que inmortalizó Eurípides en su tragedia homónima. Una mujer a la cual los horrores de las guerras le arrebatan el marido y los dos hijos, pero que con nobleza y honradez trata de llevar una vida digna⁹⁴⁹.

⁹⁴⁸ “Sainete lírico en un acto y tres cuadros en verso” escrito por José López Silva y Carlos Fernández Shaw, con música del maestro Ruperto Chapí. *La Revoltosa* fue estrenada en el teatro Apolo de Madrid el 25-11-1897.

⁹⁴⁹ En su artículo, Atandra Mukhopadhyay considera que la clásica tragedia de Hécuba sigue presente en el teatro español personificada los personajes de la Madre (*La llanura* de José Martín Recuerda) y de Mari-Pepa (*Historia de unos cuantos*). La autora señala que:

El vínculo histórico entre la mujer y la guerra viene forjándose desde la antigüedad hasta nuestros días. La mujer —tanto madre como esposa— ha tenido que vivir la tragedia de la guerra en propia carne y hacer frente a la situación efectuando algún mecanismo de defensa para vencer la contrariedad. Aunque las mujeres y sus hijos son víctimas inocentes de la violencia bélica, muchas han demostrado valor, manifiesto en su instinto materno de salvar la vida de los hijos a todo trance. Procedente de un inmenso sentido de justicia y dignidad humana, este instinto ha tomado, muchas veces forma de venganza, protesta o simplemente de no darse por vencida frente a la fuerza de los vencedores. La figura clásica que personifica esta condición femenina es la reina troyana Hécuba, cuya tragedia nos presentó Eurípides en

Del mismo modo podemos afirmar que estamos ante una nueva “Madre Coraje” brechtiana situada ahora en los barrios populares de la ciudad de Madrid.

La actitud heroica Mari-Pepa cuidando y protegiendo en todo momento a su familia (actitud que se hace evidente desde el momento segundo cuando desesperada busca a su hijo mayor) y negándose a subir al coche de Julián en el último momento, es una lección vital inolvidable de un tipo que creo podrá ser eterno en la historia de la dramática española. Pocos tipos encontraremos en toda nuestra historia dramática que desprendan tanto amor por los demás y que nos ensanchen y nos liberen el alma”⁹⁵⁰.

Para la creación de este personaje, el dramaturgo tuvo un referente cercano en la figura de su madre María de los Ángeles Méndez Álvarez. A ella le debemos, entre otras cosas, el amor que desde niño siente José María por el Madrid castizo y la impronta de dignidad y sacrificio que supo transmitir a sus hijos. Al igual que Mari-Pepa pierde a su hijo mayor en la guerra, es este caso, en la Guerra Civil.

La dedicatoria que aparece en *Ensayo sobre la “inteligencia” española* (1972) es bastante significativa a este respecto:

A mi madre, doña María de los Angeles Méndez, nacida en el corazón de la “maolería” madrileña y perteneciente a la generación de la “Ssana”, la “Mari-Pepa”, la “Csta”...

Felipe es el marido de Mari-Pepa, un hombre derrotado al que el matrimonio en sus inicios no le va muy bien. Está desempleado, no tiene dinero para redimir a su hijo

una de sus más conocidas obras. (Atandra Mukhopadhyay, “La mujer y la guerra: reencarnaciones de Hécuba en *La llanura* de Martín Recuerda y en *Historia de unos cuantos* de Rodríguez Méndez”, *Estreno*, 20.1, 1994, p. 38).

⁹⁵⁰ José Martín Recuerda, *La tragedia de España...*, *Op. cit.*, p. 180.

de ir a la guerra de África (donde morirá), posteriormente trabajará de limpiabotas y repartirá propaganda clandestina del partido socialista. Esta militancia en primera línea le costará la vida en las refriegas que precedieron al estallido a la Guerra Civil. Sin duda se trata de un nuevo personaje mendeciano caracterizado por su inocencia, su bondad y su falta de suerte en la vida, al cual las circunstancias históricas le llevan a encontrar la muerte. Es, en este sentido, heredero del Muchacho de Córdoba, de Verónica, del Pingajo, del Trueno, etc.

Es, en definitiva, un tipo inocente, conducido y maltratado por la política. Símbolo de la pureza de un pueblo y de su confianza en unas ideas, no se sabe aprovechar de nada. El personaje se nos va hundiendo en su lucha por la existencia hasta ser aniquilado por defender al partido socialista. Es un personaje muy dentro de nuestro realismo⁹⁵¹

Fruto de este matrimonio son sus dos hijos José Luis y el Pichi. El primero de ellos es el mayor de los dos hermanos. Aunque nunca aparece en escena, sí tenemos bastantes referencias de él: de pequeño acompaña a sus padres a la Casa de Campo en la festividad de la boda real y jugando con otros niños se extravía, lo que provoca el nerviosismo y los malos augurios de su madre. Posteriormente, su padre no puede evitar que vaya a la guerra de África. Desde allí escribe quincenalmente a sus padres hasta que muere (presumiblemente en la batalla de Annual).

El Pichi, por su parte, está basado en el personaje homónimo que aparece en el chotis más famoso de *Las Leandras*⁹⁵². Se caracteriza por su juventud, su "ehulería" y su

⁹⁵¹ José Martín Recuerda, *La tragedia de España...*, *Op. cit.*, p. 220.

⁹⁵² *Las leandras* fue la revista musical más popular de los años treinta. El libreto es de Juan Muñoz Román y la música es del maestro Francisco Alonso. Fue estrenada en el teatro Pavón de Madrid el

inconsciencia. Sobre todo por esto último. Acoge con entusiasmo los ideales de la República y decide rápidamente abandonar su trabajo de botones en un hotel y convertirse —en el chulo que castiga” a las —gachís” del barrio, ataviado con su peculiar peto azul y su gorrilla ladeada y demostrando su gracia para bailar el chotis y el tango. Esta idílica situación para él, le llevará a tratar de defenderla —por el carácter jovial que para él ha tenido la revolución y no por su conciencia ideológica— con la llegada de la Guerra Civil. En su defensa encontrará la muerte, y con él morirá también la Margot, la madre de su hijo.

El matrimonio de Julián y Susana participa en menor medida que el anterior en el desarrollo de la acción dramática. Ambos personajes, que representan a la España vencedora, son los famosos protagonistas de *La verbena de la Paloma*⁹⁵³. En *Historia de unos cuantos* representan a aquellos que gracias a la política logran medrar y no dudan en aprovecharse de los seres ingenuos pertenecientes a la clase social a la que ellos mismos pertenecían.

12 de noviembre de 1931. En esta obra aparecía el famoso chotis del —Pichi” que fue cantado y bailado por la vedette Celia Gámez, al parecer con una excelente maestría:

El chotis que recorrerá España entera y se convertirá en el símbolo de los años republicanos, se titula —Pichi” y este personaje, el —Pichi”, encarnado por la sin par Celia, se va a convertir en un arquetipo, en un símbolo, en algo vivo y tangible en el que se verán reflejados muchos jovencuelos del pueblo [...] Hay que decir que la Celia bordaba el chotis hasta lo increíble. Cortaba el lenguaje a lo madrileño como si jamás hubiera salido de la calle de la Ruda. Marcaba los compases, dejándose caer en el ritmo y movía los pinreles en un ladrillo. Todo era acompañado de un mímica, y una —expresión corporal” como dicen ahora, que para sí hubiera querido el hoy genial Jerzy Grotowsky, porque la Celia mostraba las panorámicas corporales del —Pichi” en su más detallada minuciosidad, dejando, con sus insinuaciones y sus pausas, abierto el umbral de la imaginación del público, para que se colara de rondón en los misterios más penetrantes de la chulería de todos los tiempos. (José María Rodríguez Méndez, *Ensayo sobre el machismo español*, *Op. cit.*, pp. 127-129).

⁹⁵³ *La verbena de la Paloma* o *El boticario y las chulapas y celos mal reprimidos* es un sainete lírico escrito por Ricardo de la Vega y música de Tomás Bretón. La obra se estrenó en el teatro Apolo de Madrid el 17-02-1984.

Julián, un modesto personaje del noventa y ocho⁹⁵⁴, es el amigo íntimo de Felipe (aunque en algunas ocasiones su actitud no se corresponda con esta estrecha relación) y marido de Susana. De obrero anarquista, sabe aprovecharse de las circunstancias socio-políticas y llegar a ser un importante empresario del ramo de la imprenta, concejal republicano, e incluso, un acaudalado anciano instalado en las filas del poder del sistema franquista. —É el polo opuesto al Felipe: por saberse aprovechar del partido socialista, sabrá medrar y enriquecerse, nunca cayendo en un personaje sin escrúpulos de conciencia, sino gradualmente humanizado con sus pros y sus contras dentro de una definida humanidad, es decir, sabrá medrar y aprovecharse del partido socialista a veces, sin piedad para sus semejantes, pero otras veces le veremos sufrir por las acciones injustas⁹⁵⁵.

Esta aparente actitud contradictoria de un personaje que en algunas ocasiones parece únicamente buscar el beneficio personal (enarbolando la bandera republicana en unos casos y la bandera franquista en otros) y en otras se muestra compungido por la tragedia de sus semejantes, se explica, para Monleón, porque, en última instancia, y contemplado desde la vida popular, Julián es un hombre que se aprovecha toda la vida de aquellos a quienes defiende en sus discursos⁹⁵⁶.

Susana apenas interviene en el desarrollo de la acción (únicamente aparece en los momentos tercero y sexto). Según Mari-Pepa obliga a Julián a casarse con ella y —es más tonta que él” (206). Le gusta distinguirse de aquellos que conforman la clase

⁹⁵⁴ José María Rodríguez Méndez, *Ensayo sobre el machismo español*, *Op. cit.*, p. 91.

⁹⁵⁵ José Martín Recuerda, *La tragedia de España...*, *Op. cit.*, p. 220.

⁹⁵⁶ José Monleón, —Valle, Mediero y Rodríguez Méndez, tres dramaturgos frente a la historia”, *Triunfo*, 10-01-1976, p. 47.

social a la que perteneció porque ~~La~~ ha tirao el señorío siempre” (214), y desde su nueva posición social finge no conocerlos.

Tienen una hija, la Susy, que está ~~siempre~~ delicá y con dengues” (214). En la única escena en la aparece llega vestida de señorita y no acepta la propuesta del Pichi para bailar un chotis porque como dice su padre: ~~¡~~si es más corta!” (232).

Entre el resto de personajes castizos destaca especialmente Serafín:

Serafín el Pinturero es un personaje extraído del famoso sainete lírico escrito en colaboración por Arniches titulado *Serafín el Pinturero*⁹⁵⁷. En la obra se auto-presenta como ~~—~~Serafín González Rodríguez, guarda jurao de parques y jardines e la capital” (203). Del diálogo se infiere que nació en el mismo barío que el resto de personajes donde trabajó de farolero. Su encuentro con Mari-Pepa en la Casa de Campo, en una escena cargada de galanteo y seducción, crea entre ellos una fuerte relación de amistad, que propiciará que incluso algunos personajes como la Lotera, insinúen que se trata en realidad de un ~~—~~un buen apaño” (227). Será él quien ofrezca su apoyo a Mari-Pepa en los momentos difíciles. Pese a ser muy aciano y estar enfermo acude al patio de la calle Ministriles para celebrar la instauración del régimen republicano. Esta ~~—~~heroicidad” acabará con su vida al día siguiente.

Por último, suscribimos el siguiente comentario de Michael Thompson a propósito de las diferencias entre estos personajes y los protagonistas de *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga*:

⁹⁵⁷ *Serafín el Pinturero* o *Contra el querer no hay razones* es una obra escrita por Carlos Arniches y Juan G. Renovales con música compuesta por Luis Foglietti Albeloa y Celestino Roig. Se estrenó en el teatro Apolo de Madrid el 13 de mayo de 1916.

The setting is again the *barrios bajos* of Madrid at the beginning of the twentieth century, but the community in this play is part of the established proletariat rather than the drifting lumpenproletariat. The individuals are placed much more centrally and consciously in their historical, social and political context. Although they still have little control over their collective destiny, these people are seen to be directly affected by mayor events, becoming actively involved in the upheavals of the Second Republic and the civil war. They show understanding of these situations and some independence of thought — far from the almost total alienation of the characters in *Bodas*.⁹⁵⁸

2.3.3. Lenguaje.

a. *En las acotaciones escénicas*

Las acotaciones están definidas por su estilo descriptivo con abundancia de adjetivos y por el uso de un lenguaje popular y dinámico acorde con el tipo de obra que es *Historia de unos cuantos*. Son acotaciones más extensas que las que aparecen en obras precedentes. Aquí la mano pictórica del autor se aprecia notablemente y la huella de Valle-Inclán es palpable:

Es el glorioso 14 de abril de 1931. Estamos en un patio de la calle Ministriles y la recién llegada de la Segunda República española estaba allí con alegría verbenera. Varios individuos y nubes de chiquillos recorren el patio colgando banderitas tricolores, efigies de la —mtrona república”, muy mal pintadas, con clámide y gorro frigio, y el consabido retrato de los héroes de Jaca, Galán y García Hernández. Los chiquillos, que has salido de la escuela al saberse la entrañable noticia, pasean los banderines, se ponen gorros frigios hechos de papel, y algunos, por no tener qué ponerse, se visten de simples destrozonas

⁹⁵⁸ Michael Thompson, *Performing Spanishness. History, Cultural Identity and Censorship in the Theatre of José María Rodríguez Méndez*, *Op. cit.*, p. 129.

carnavalescas. Se llevan más de un pescozón de sus padres, atareados en el ornamento y se meten por todos los rincones. Hay un ruido progresista de martillazos, alegres interjecciones, himnos deshilvanados y jarana general. Por algún sitio un organillo da la matraca por todo lo alto a base del —Imno de Riego”, —La Marsellesa” y —La Internacional”. Antes de alzarse el telón se oye el vocerío que inunda las calles de Madrid y, entre el estallido de —viva y muera”, se escuchan distintas letras alusivas a la efeméride.⁹⁵⁹

b. *De los personajes*

El tratamiento lingüístico de los personajes manifiesta la clara evolución de José María Rodríguez Méndez como dramaturgo. Es este caso, los personajes se expresan mediante un lenguaje denso, recortado y apocopado, propio del barrio de la manolera, con adjetivos rimbombantes, burlones, irónicos⁹⁶⁰.

Estamos de acuerdo con el profesor Huerta Calvo al señalar que —Rodríguez Méndez abomina la recreación” arnichesca del habla madrileña, por considerarla falsa y artificiosa. Para devolverle su perdida naturalidad”, evita el fácil humorismo de chistes y retruécanos, y depura el curso del diálogo. La peculiar fonética de esa habla que, con tanta sabiduría, analizara Manuel Seco, sigue en él vigente: los giros populares, inclusive las frases que de los cuplés o de las zarzuelas se hicieron celeberrimas, acaban por sonar, despojadas de su cantarín gracejo, más auténticas.

⁹⁵⁹ José María Rodríguez Méndez, *Historia de unos cuantos*, *Op. cit.*, 239.

⁹⁶⁰ José Martín Recuerda, *La tragedia de España...*, *Op. cit.*, p. 169.

No hay chiste en el sainete trágico; tampoco se permite la impostación retórica propia del esperpento”⁹⁶¹.

El estudio de las características más significativas de este lenguaje popular empleado por los personajes de *Historia de unos cuantos* lo podemos dividir en dos partes: rasgos vulgares de la lengua, y vocabulario y expresiones populares:

Entre los principales rasgos vulgares utilizados por los personajes destacamos:

— Uso del artículo determinado delante de nombres propios, tanto por los personajes como por el propio autor en las acotaciones. De tal forma que en la obra aparece el Felipe, la Mari-Pepa, el Julián, etcétera.

— Posposición del pronombre *-se*” en secuencias con acumulación de formas pronominales átonas: *me se / te se*

MARI-PEPA.—el día que me se ocurrió casarme (201)

JULIÁN.— pa una vez que te se ocurre (215)

— Uso de *Pa* en lugar de *para*; *na* por *nada*; *to* por *todo* y *ca* en lugar de *cada*.

Pérdida de la sílaba átona

MARI-PEPA.— No vales pa na, pero pa na (198)

JULIÁN.— no es oro to lo que reluce (213)

PICHI.— porque ca cosa a su hora (257)

— Pérdida de la *-d*” intervocálica en los participios terminados en *-ado*. Es una alteración lingüística muy utilizada por todos los personajes que no puede considerarse como vulgarismo: *-pasao*” (186); *-parao*” (189); *-eronometrao*” (191); *-arrastrao*” (192); etc., y que incluso también aparece en los participios

⁹⁶¹ Javier Huerta Calvo, *-Historia de unos cuantos o la muerte del Felipe*”, en José María Rodríguez Méndez, *Teatro escogido*, II, Madrid, AAT, 2005, p. 178.

terminados en -ido: ~~t~~enío” (189); ~~d~~ormío” (189); ~~h~~abío” (190); ~~m~~etío” (192); etc.

— Pérdida de la ~~d~~’ intervocálica:

FELIPE.— cosas de la vía (189)

FELIPE.— el lao (190)

MARI-PEPA.— nos poemas sentar (195)

MARI-PEPA.— aonde (198)

EL SEÑOR CANDELAS.— cuidaíto (202)

GUARDA.— lo único que les pío a ustedes (204)

GUARDIA.— no pueo (207)

FELIPE.— menúa cola (233)

PUCHI.— pa toas (253)

VOZ AGUARDENTOSA... — joer (265)

— Pérdida de la ~~d~~’ en posición anterior y posterior:

FELIPE.— barbariá (190)

LA SEÑA RITA.— casualiá (195)

FELIPE.— soleá (199)

EL SEÑOR CANDELAS. — autoriá (202)

— Metátesis:

LOTERA.— ¡qué no se olviden de una probe! (227)

GUARDIA.— más republicanos que naide (245)

— Prótesis de sonidos:

JUAN JOSÉ.— manque lo fueras (202)

FOTÓGRAFO.— Arrejuntarse (250)

EL CURDA.— ¿Me pueo asentar aquí? (255)

VECINA.— hay güelga. El arradio lo ha dicho (263)

— Prótesis de sonidos y pérdida de la ~~ɗ~~” intervocálica:

VOZ DE LA SEÑÁ RITA.— entoavía (186)

— Confusión de sonidos consonánticos similares en su articulación:

JULIÁN.— Güeno, hombre, güeno (190)

JULIÁN.— dos güevos (191)

FELIPE.— de güena gana te daba un beso (194)

MARI-PEPA.— agüelo (198)

EL SEÑOR CANDELAS.— güen día (199)

— Confusión de sonidos vocálicos:

GUARDIA.— esta mañana en cuanti que les guipé (205)

— Utilización de las forma pronominal —sus sos” en lugar de ~~os~~”:

EL SEÑOR CANDELAS.— ¿Sabéis que sus digo? (202)

MARI-PEPA.— pa que sus saquen las castañas del fuego (260)

VECINA.— que delicá sos habéis vuelto (263)

— Uso del infinitivo en lugar de la forma correspondiente de imperativo:

SERAFÍN.— Mirar lo que sus traigo (243)

— Alteración por analogía en las formas verbales:

GUARDA.— Lo importante es que haiga saluz (206)

GUARDIA.— semos más republicanos que naide (245)

EL PICHI.— habemos dao el golpe y se ha terminao [...] Ahora toos semos iguales (246)

— Aféresis:

JULIÁN.— ¡dita sea la...! (188)

JULIÁN.— Amos quiero icir (190)

FELIPE.— ¿No te igo lo que hay? (198)

EL SEÑOR CANDELAS.— ¿Amos a jugar...? (199)

JUAN JOSÉ.— Lástima e paella (209)

— Pérdida de sonidos en el interior de la palabra:

VOZ DE LA SEÑÁ RITA.— si te paece (187)

FELIPE.— ties el turno (189)

FELIPE.— vien rodás (189)

FELIPE.— había si eso (190)

FELIPE.— siquia (191)

FELIPE.— tuviá (198)

FELIPE.— tamién (200)

GUARDA.— quieo (206)

EL SEÑOR CANDELAS.— cualquiá lo encuentra (208)

FELIPE.— como si fua a las ocho (218)

SERAFÍN.— racicinio (223)

LOTERA.— la -eae la Encomienda” (226)

— Pérdida de sonidos finales:

FELIPE.— verdá (192)

JULIÁN.— usté (193)

JULIÁN.— un poli (216)

VECINAS.— viva Madrí (248)

FOTÓGRAFO.— una foto (250)

PICHI.— novedá (255)

- EL CURDA.— reló (256)
- MARI-PEPA.— la paré (262)
- Alteración de la -d final por -z (vulgarismo típico madrileño):
- UNA VOZ DRAMÁTICA.— ¡Madriz está ardiendo! (208)
- JULIÁN.— La saluz es lo primero (214)
- Neutralización s/m:
- FELIPE.— después del matrimonio (190)
- SERAFÍN.— después de un desastre (223)
- Reducción del diptongo a una sola vocal:
- VOZ DE LA SEÑÁ RITA.— ¡Pos si escandalizo es... (186)
- FELIPE.— Por mu hombre que sea (190)
- EL SEÑOR CANDELAS.— Apreta ya el calor (201)
- EL SEÑOR CANDELAS.— me tenís a mí (202)
- Confusión en la vocal —ö por —u” en la función de nexo disyuntivo:
- VOZ DE LA SEÑÁ RITA.— me importará u no me importará que vaya u no vaya al taller (186-187)
- VECINA.— su nuera, u lo que sea (263)
- Pérdida de sonidos y fusión de vocales homólogas. Rechazo de hiato y reducción a una sola vocal:
- VOZ DE LA SEÑÁ RITA.— pa que la den una patá (187)
- FELIPE.— ya s´han acabao (189)
- FELIPE.— dios pue decirlo (190)
- JULIÁN.— una puñalá (193)
- MARI-PEPA.— el escabeche pal arroz (198)
- MARI-PEPA.— como tie a la criatura (198)
- MARI-PEPA.— s´había sentao (199)
- FELIPE.— Ahí vie un guarda (203)

MARI-PEPA.— Demasiá (260)

MARI-PEPA.— Bien calmá (261)

MARI-PEPA.— bautizá y casá en esa Iglesia (264)

— Alteración de sonidos por disimilación en las vocales átonas:

FELIPE.— dispertar (190)

FELIPE.— no hay nenguno (194)

JUAN JOSÉ.— ciremonia (199)

EL SEÑOR CANDELAS.— cincuenta riales (203)

GUARDA.— que paice mentira (205)

GUARDA.— desimule (205)

FELIPE.— menistros (208)

JULIÁN.— ni estrucción (215)

ORGANILLERO.— la misma comendancia (226)

SERAFÍN.— melitar (226)

GUARDIA.— destrito (247)

EL CURDA.— aquí desfrutando (255)

— Alteración de sonidos por asimilación en las vocales átonas:

JULIÁN.— quiero icir (190)

FELIPE.— cuistión (191)

FELIPE.— disgracia (192)

SEÑA RITA.— señores deputaos (195)

MARI-PEPA.— la ~~istadística~~ esa (205)

MOZO.— del ~~descurso~~ (211)

MARI-PEPA.— Cazadores de Linia (224)

UN HOMBRE.— Déjeles que desfruten (240)

— Reducción de grupos consonánticos cultos:

JULIÁN.— ni estrucción (215)

JULIÁN.— ozjetivo (251)

- EL CURDA.— azvertirlo (255)
- Laísmo / loísmo:
- MARI-PEPA.— pa que la de algo a la criatura (200)
- JULIÁN.— a ella la ha tirao el señorío (214)
- FELIPE.— me hubiá gustao echarlos un ramo e flores (202)
- MOZO.— —Dígle uste que su amigo el Felipe” (212)
- PICHI.— Dalo otra vuelta (254)
- MARI-PEPA.— antes lo estrello la cabeza (262)
- Impropiedad léxica por paronimia:
- GUARDA.— están ~~in~~fligiendo” (por *infringiendo*) las ordenanzas (203)

Como ejemplo del vocabulario y las expresiones populares que aparecen en la obra podemos señalar las siguientes:

- ~~te~~ empantano el botijo en la chola” (186): te estrello el botijo en la cabeza
- ~~que~~ ya han pasao las burras e leche” (186): es ya muy tarde
- ~~armota~~” (186): Persona dormilona (Manuel Seco, p. 421). En *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga* se documenta como ~~eriada~~ de servicio”.
- ~~gndul~~” (187): holgazán (Manuel Seco, p. 381)
- ~~q~~ita sea la...!” (188): ¡maldita sea la...! Expresiones de contrariedad
- ~~la~~ piltra” (188): la cama
- ~~ehavea~~” (189): niño, mozo, joven
- ~~h~~ tenía la negra” (189): he tenido la mala racha (Manuel Seco, p. 440)
- ~~dende~~” (189): desde. Galleguismo considerado como vulgarismo
- ~~atural~~” (189): Naturalmente
- ~~uséase~~” (189): o sea. Conjunción típica del madrileñismo vulgar.
- ~~Gachó~~” (189): Varón (DRAE), individuo que no es gitano. Gitanismo popular
- ~~na~~ revolvía como una gato panza arriba” (190): luchaba con todas mis fuerzas
- ~~rñha~~ salió rana” (190): ha resultado ser mala

- ~~al~~borotar el cotarro” (190): alterar con palabras o acciones a un grupo de personas (DRAE)
- ~~re~~sollar” (191): respirar, dar señales de vida (Manuel Seco, p. 492)
- ~~re~~spective a los monises” (191): con respecto al dinero
- ~~to~~mar por la mona el Retiro” (191): considerar tonto
- ~~la~~ fija” (193): la verdad (Manuel Seco, p. 373)
- ~~h~~acer de una peseta dos” (194): administrar bien el dinero
- ~~ap~~echugar” (195): aceptar algo venciendo la repugnancia (Manuel Seco, p. 284)
- ~~h~~incar el pico” (195): bajar la cabeza
- ~~en~~da” (199): palabra de origen caló, sustituye al pronombre personal ~~mi~~ y a veces al pronombre sujeto ~~yo~~. Gitanismo popular
- ~~¿~~tú estás guillao?” (200): ¿tú estás loco?
- ~~¿~~ya estáis otra vez de monos?” (201): ¿ya estáis otra vez reñidos?
- ~~le~~vantarse con el pantalón e cuadros” (201): estar de mal humor desde primera hora del día
- ~~t~~umbarse a la bartola” (203): tumbarse despreocupadamente (Manuel Seco, p. 298)
- ~~poner~~ perdías” (203): ensuciar sustancialmente
- ~~af~~cha” (204): figura, aspecto (Manuel Seco, p. 369)
- ~~les~~ guipé” (205): les vi
- ~~con~~ *chunga*” (205): con burla. Gitanismo
- ~~tre~~molina” (205): alboroto (Manuel Seco, p. 524)
- ~~ab~~ur” (206): adiós. Hasta luego
- ~~dar~~ achares” (207): dar celos
- ~~j~~aleo” (207): bullicio (Manuel Seco, p. 404)
- ~~mu~~cha leña” (208): muchas palizas
- ~~s~~pasmao” (210): atontao, bobo (Manuel Seco, p. 452)
- ~~no~~ llegará la sangre al río” (210): no habrá consecuencias graves (Manuel Seco, p. 499)
- ~~ni~~chi” (211): niño, muchacho, aplicado en tono de camaradería a un hombre (Manuel Seco, p. 441)
- ~~le~~ñe” (212): interjección eufemística que expresa desagrado o sorpresa (Manuel Seco, p. 410)

- ~~j~~óln” (213): expresión de sorpresa o enfado. Es un eufemismo que sustituye a ~~j~~oder”
- ~~t~~ú verás,” (213): naturalmente
- ~~g~~indilla” (214): individuo del cuerpo de guardia municipal (DRAE).
- ~~m~~a reí las tripas” (214): me causó muchísima risa
- ~~g~~aja” (214): pillo, tunante, granuja (DRAE). Gitanismo popular
- ~~s~~orche” (216): soldado. ~~S~~orche” es una derivación deformada del anglicismo ~~s~~oldier”
- ~~r~~eaños” (217): *redaños*, fuerza, brío, valor (DRAE)
- ~~t~~irando” (217): defenderse, salir del paso (Manuel Seco, p. 518)
- ~~p~~amplinas” (220): tonterías, cosas sin importancia (Manuel Seco, p. 448)
- ~~h~~ace un frío que pela” (221): Hace muchísimo frío
- ~~m~~andante” (221): ladrón
- ~~e~~a quisqui” (222): todos. Manuel Seco recoge la expresión ~~e~~a quisque” (p. 483)
- ~~p~~erra” (222): moneda de cinco o diez céntimos
- ~~e~~uartos” (223): ~~e~~uarto era una moneda de cobre, española, del antiguo sistema, cuyo valor era de cuatro maravedís de vellón, o sea, unos tres céntimos de peseta”⁹⁶²
- ~~s~~anseacabó” (224): nada más (Manuel Seco, p. 499)
- ~~j~~orobar” (230): fastidiar, estropear
- ~~p~~irar” (230): irse
- ~~l~~agartona” (231): taimada. Adjetivo femenino (Manuel Seco, p. 407)
- ~~p~~inreles” (231): zapatos
- ~~p~~ollo” (232): joven
- ~~a~~perrea” (232): *aperreada*, fatigada, cansada
- ~~e~~arca” (233): apócope de *carcamal*, ~~p~~ersona decrepita y achacosa. Suele tener valor despectivo” (DRAE)
- ~~a~~ caerá esa breva” (235): expresión desiderativa que anticipa la dificultad de que la suerte premie al hablante.
- ~~n~~a tunda” (246): una paliza

⁹⁶² Consuelo García Gallarín, *Aproximación al lenguaje esperpéntico (La corte de los Milagros)*, Madrid, Ediciones J. Purrúa Turanzas, 1986, p. 145.

- “qué chico tan mono” (250): qué chico tan guapo, tan gracioso
- “estoy peinándolo” (251): estoy preparándolo
- “efén” (253): fenomenal.
- “UN RANDA” (Momento séptimo): un golfo, pillo (Manuel Seco, p. 485)
- “UN CURDA” (Momento séptimo): un borracho
- “pelma” (256): persona pesada (Manuel Seco, p. 458)
- “ehoricear” (256): robar
- “aturaca” (257): naturalmente
- “søorra” (265): prostituta. Adjetivo despectivo
- “eotilla” (266): persona amiga de chismes y cuentos
- “desembuchar” (269): decir lo que se tiene callado (Manuel Seco, p. 352)

En este apartado, debemos resaltar también el uso abundante de refranes y sentencias populares empleados por los personajes:

MARI-PEPA.— Ya habló quien la casa honró (202)

GUARDA.— Genio y figura hasta la sepultura (207)

JULIÁN.— No es oro todo lo que reluce (213)

FELIPE.— Más cornás da el hambre (217)

SERAFÍN.— Dios aprieta pero no ahoga (226)

LOTERA.— pa tu agüela, que aquí no cuela (227)

EL PACHI.— Lo mismo salen pares que nones (230)

LA VECINA.— sarna con gusto no pica (244)

2.3.4. *Espacio.*

a. *Espacio real*

De nuevo, el autor plantea una obra donde aparecen una multiplicidad de espacios por los que deambulan los personajes. Todos ellos están situados en la ciudad de

Madrid y tienen como eje central una corrala o patio de vecinos de la calle Ministriles número siete situado en el popular barrio de la Inclusa.

En las acotaciones iniciales de cada uno de los momentos el autor indica los espacios en los que desarrolla la acción:

MOMENTO PRIMERO: Habitación de Julián que *está en un entresuelo, justo encima de la taberna de la —Señá Rita* (186). Barrio viejo de Madrid.

MOMENTO SEGUNDO: *Un paraje campestre allá por la puerta de hierro al pie del vedado de la Real Casa de Campo* (197)

MOMENTO TERCERO: *Interior de la imprenta del Julián* (211)

MOMENTO CUARTO: *Un andurrial del Madrid entristecido por la derrota de Melilla* (221)

MOMENTO QUINTO: *Un rincón de la europeísimas calle de Alcalá* (229)

MOMENTO SEXTO: *Un patio de la calle Ministriles* (239)

MOMENTO SÉPTIMO: *Un baile popular y veraniego, allá por la bombilla* (253)

MOMENTO OCTAVO: Patio de la calle Ministriles

MOMENTO NOVENO: Patio de la calle Ministriles

MOMENTO DÉCIMO: *Una calle del Madrid antiguo* (267)

b. Espacio hipotético

Rodríguez Méndez sitúa a los personajes en un espacio perfectamente conocido por él y cercano a su domicilio natal de la calle de la Ruda. Ese Madrid céntrico, castizo y popular es el espacio elegido por el autor para mostrar al espectador diez momentos de la historia de España entre 1898 y 1946 aproximadamente. Los personajes cambian constantemente de espacio escénico (a excepción de los momentos octavo y noveno), si bien son cambios perfectamente asimilables para el

público de los años setenta. Y más concretamente para el público madrileño que todavía podía pasear por aquellos lugares y descubrir las transformaciones que allí se habían producido merced al desarrollo de la ciudad, y al mismo tiempo entender los cambios que esos lugares sufrieron durante los casi cincuenta años que abarca la acción dramática.

En este sentido, las siguientes palabras del profesor Javier Huerta son muy elocuentes:

Si el barrio de Lavapiés hoy ya no es ni sombra de lo que fue, en manos, como está, de la emigración magrebí, china y subsahariana, en la calle del Mesón de Paredes, a la altura de la calle del Sombrerete, puede todavía, insisto, admirarse una postal de otro tiempo: me refiero a la imponente y vistosa Corrala que durante muchos años ha servido como escenario de espectáculos a base de sainetes y zarzuelas; enfrente, se alzan las ruinas de las antiguas Escuelas Pías de San Fernando⁹⁶³, incendiadas por ~~las~~ "turbas marxistas", como diría luego la propaganda del Régimen. La verdad es que no puede darse en tan breve espacio una conjunción de imágenes tan elocuentes de lo que fue la incivil contienda: por un lado, las modestas viviendas que debieron habitar tantos julianes, felipes y maripepas; por el otro, los vestigios de la barbarie. Creo que la confrontación de estas imágenes ayuda a comprender la peripecia de *Historia de unos cuantos*, que empieza a los alegres sonos del organillo y termina con el *Cara al sol*.⁹⁶⁴

c. *Espacio imaginario*

⁹⁶³ Tres años después de la publicación de este artículo, las ruinas de las Escuelas Pías se han rehabilitado para albergar dentro de ellas un Centro Asociado de la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), en un edificio que combina lo que quedó en pie de la construcción decimonónica junto a elementos arquitectónicos muy innovadores.

⁹⁶⁴ Javier Huerta Calvo, *Historia de unos cuantos o la muerte del Felipe*, *Op. cit.*, p. 179.

En esta obra, el autor plantea un espacio narrativo perfectamente asumible por el espectador de los años setenta. Los cambios espaciales y el paso del tiempo se deben hacer evidentes en el escenario. Para ello, trata de mostrar claramente a través de las acotaciones el concepto espacial escénico necesario para la representación.

En el montaje el Teatro Alfil, la crítica elogió especialmente la escenografía de Juan Antonio Cidrón: «Perfecto en deliberada intemporalidad, el espacio escénico de Cidrón, que simultanea desfasados anuncios periodísticos de *Pilules orientales* con indescifrables pintadas de ahora mismo»⁹⁶⁵.

2.3.5. *Tiempo.*

a. *Tiempo real*

El tiempo real que dura la acción dramática es aproximadamente de dos horas y media. Se trata del texto más extenso del autor analizado hasta el momento.

b. *Tiempo hipotético*

Historia de unos cuantos se estructura en torno a diez momentos que se suceden de forma lineal a largo de la obra. Cada uno de esos momentos supone una aclaración y a su vez una evolución del inmediato momento anterior. Se trata de una estrategia donde no aparecen las innovaciones temporales introducidas en *Los quinquis de Madrid*.

c. *Tiempo imaginario*

La acción abarca por tanto un extenso tiempo imaginario de casi cuarenta años (1898-194_), centrándose en diez momentos concretos de ese periodo muy significativos para la historia de España. Como veremos a continuación, la evolución

⁹⁶⁵ Juan Emilio Aragonés, «La historia, tergiversada», *Op. cit.*, p. 45.

se produce de forma lineal aunque los saltos cronológicos entre las distintas escenas o momentos son irregulares.

La obra comienza una tarde estival de 1898, desarrollándose acción alrededor de las siete de la tarde cuando Julián se despierta de la siesta y se prepara para trabajar de cajista en el turno de noche.

El segundo momento hace avanzar la acción hasta el mediodía de un “dominical” día del mes de mayo de 1906 en el que se celebra la boda de rey Alfonso XIII y Victoria Eugenia, y las “familias menestrales” han ido a celebrarlo a la Casa de Campo⁹⁶⁶. Pero antes de la comida, tienen que abandonar rápidamente el lugar ante la noticia del atentado contra los recién casados.

En los tres siguientes momentos, la acción se sitúa en los años veinte: el momento tercero transcurre concretamente durante una tarde de otoño de 1920 a partir de las siete. El gran contingente de soldados del ejército español se prepara para ir a la guerra de Marruecos. El momento cuarto se desarrolla durante una tarde del invierno de 1921 cuando ya han llegado a Madrid las noticias de la derrota de Melilla. La siguiente escena se sitúa “una mañana soleada de domingo” a finales de la década.

El momento sexto coincide con el día en el que se instaura la Segunda República, el 14 de abril de 1931. La acción se centra en la fiesta que por tal motivo celebran Felipe y sus vecinos en un patio de la calle Ministriles.

El momento séptimo transcurre durante la noche de uno de los últimos meses de la República previos al estallido de la Guerra Civil. Los jóvenes bailan hasta las tres de la madrugada mientras en el exterior se producen luchas callejeras.

⁹⁶⁶ Dicha boda regia se celebró el jueves 31 de mayo de 1906.

Las dos siguientes escenas se desarrollan en julio de 1936: el momento octavo se sitúa al atardecer de un día de comienzos de julio, mientras que el siguiente momento se sitúa exactamente el día 18 de aquel mes, trágica efemérides que marca el inicio de la Guerra Civil.

La última escena, momento décimo, transcurre durante una noche de los años cuarenta⁹⁶⁷.

2.3.6. *Movimiento y progresión dramáticos.*

a. *En los personajes*

Mari-Pepa es como una barcaza perdida en medio del oleaje político-social, pero que logra salir a flote de todas las tormentas. En ella se hacen palpables los diferentes cambios políticos que se producen en el país y su progresión dramática se basa en la respuesta que el personaje da a cada una de esas transformaciones. Se erige por tanto como representante del pueblo sacrificado, al que en realidad ninguno de los cambios políticos producidos en la primera mitad del siglo XX, ha favorecido: así, la Restauración borbónica la sitúa como esposa de un albañil desempleado y madre de un bebé que nacerá después del desastre del noventa y ocho; el reinado de Alfonso XIII obligará a su hijo mayor a luchar en la guerra de África con las trágicas consecuencias que todos conocemos. Por ello el desesperado lamento de una madre: —¡Pues lloro, y rabio, y pataleo, y ganas me dan de plantarme en el mismo Palacio Real, pa que usted se entere, y tirarme a la cara de ese mameluco que tenemos por rey y decirle, decirle..., ¡madre mía!..., decirle: hijo e la gran puta, devuélveme a mi hijo, que lo has llevao al matadero, tísico, peazo de tísico, que porque tú no has tenío más que...” (222); logra sobreponerse de este gran varapalo, y ya al final de la dictara de

⁹⁶⁷ En el montaje del teatro Alfil, la acción de este momento se sitúa concretamente en 1946.

Primo de Rivera sabemos que vive aperreada lavando ropa para otras personas mientras su marido trabaja de limpiabotas y su hijo es botones en un hotel; la llegada de la República desencadena tragedia en un personaje que pese a todo trata de sobreponerse [“Lo que es a mí la República m’ha traído más desgracias que toas las monarquías juntas” (259)]: su hijo abandona su trabajo y sólo se preocupa de las “gachías” y de los bailes, mientras su marido muere por defender este sistema político en las refriegas callejeras. Con este panorama estalla la Guerra Civil y se tiene que hacer cargo de su nieto recién nacido porque sus padres se marchan como milicianos a la contienda bélica donde morirán; la dictadura de Franco la relega a vender tabaco por las calles siendo ya muy “viejecita”, pero manteniendo una gran dignidad.

Por su parte, si comparamos la evolución de Julián y Felipe, nacidos ambos en un barrio popular de Madrid en condiciones de pobreza y desesperanza, observamos lo siguiente:

Julián es un cajista explotado por su patrón que llega a ser dueño de una imprenta. Si de joven vive en un corrala de la calle Ministriles, progresará hasta comprarse un chalé en la sierra. Del mismo modo, pasa de ir andando al trabajo a tener automóvil, e incluso a tener automóvil (*un soberbio “haiga” de la época*) con chófer. Su relación con el partido socialista le lleva de escuchar los mítines de Pablo Iglesias y tener en su habitación numerosas fotografías de él, a ocupar un cargo de concejal en el barrio donde nació. La llegada de la dictadura no supone ningún contratiempo para este personaje que sólo al final parece mostrar rasgos de una humanidad que le faltó en anteriores momentos.

El propio Rodríguez Méndez en otra de sus obras, predice la evolución de aquel joven menestral enamorado por entonces de la Susana y que se moría de celos por la actitud de ésta con el boticario (*La verbena de la Paloma*):

Este Julián, hijo de madre soltera y padre desconocido, crecido en la calle del barrio bajo madrileño, que había contemplado las muchas desgracias y sinsabores que por ellas transcurrieron, aprovechado en el colegio, puesto que alcanzó luego el oficio de cajista de imprenta, miembro del Partido Socialista, adicto a Frascuelo y discutidor de Lagartijo, turulato por las gachías; este Julián debió de repartir su vida entre el ansia de la reivindicación —la cuestión social— y el deseo de hacerse con un buen porvenir. La lucha entre el corazón —el pueblo al que pertenece— y la razón —el bienestar que deseará para la Susana y sus hijos—. Porque es seguro que el Julián habrá de casarse con la Susana y fundar un hogar. Procurará ir mejorando su nivel social. Su socialismo irá evolucionando. Tal vez se establezca con imprenta propia. Y hasta quizá se convierta en patrón. Luego no dejará de oír ciertas sirenas —partidos democráticos radicales, y si me apuran falangistas—, el confort le irá moldeando. Puede que terminara sus años siendo uno de los propagadores del desarrollo económico en España, olvidado de sus propios ideales. Evolución muy poco descabellada.⁹⁶⁸

Felipe, en cambio, siempre ha estado en “la cuerda floja” y ya desde la primera escena sabemos que está desempleado. Lo único que conseguirá es repartir la propaganda del partido socialista y trabajar de limpiabotas. En su vida, las desgracias son siempre una constante desde su matrimonio con Mari-Pepa. Muere defendiendo unos ideales revolucionarios sin ni siquiera conocerlos.

El Pichi aparece en primera instancia siendo un joven honrado que trabaja de meritorio como botones en el hotel Palace y —propina que le dan, propina que entrega

⁹⁶⁸ José María Rodríguez Méndez, *Ensayo sobre el machismo español*, *Op. cit.*, p. 107.

a su madre o a mí” (232). Pero todo cambia para él con la llegada de la República: abandona rápidamente su trabajo porque no le da la gana “servir a ningún burgués” (246) y sus únicas preocupaciones pasan a ser el “ehotís” y las “gachís”: “Tan formal y tan buen hijo cuando trabajaba en el Palas. Y de pronto, ¡hale! Él disfrutando en los cabaretes, mientras su padre por exaltao, porque era un exaltao, se dejaba matar por cuatro pistoleros” (259). Fruto de esta vida despreocupada será el hijo que tenga con la Margot. Su destrucción personal se produce con el inicio de la Guerra Civil donde combate voluntariamente como miliciano, y muere irremediabilmente junto a la madre de su hijo.

b. *En la acción dramática*

La acción dramática evoluciona de forma lineal deteniéndose en diez momentos significativos para la historia de la ciudad de Madrid (y por extensión también para el país) desde del desastre colonial de 1898 hasta la posguerra en los años cuarenta del siguiente siglo. De todos estos acontecimientos son testigos los propios personajes del drama. En este sentido, Ruiz Ramón afirma que “el hilo dramático conductor de este reportaje, escrito desde la ilusión retrospectiva y la desesperanza actual, lo encontramos en la integración dialéctica de lo que pudo haber sido y lo que fue, polos que mutuamente se sostienen y se destruyen a la vez a la vista del espectador, valga la metáfora”⁹⁶⁹.

Podemos estructurar el desarrollo de la acción dramática en tres partes (aunque este tipo de división pueda resultar un tanto imprecisa debido a la complejidad de la obra): la primera parte ocuparía los dos primeros momentos y cumpliría la función de

⁹⁶⁹ Francisco Ruiz Ramón, *Historia del Teatro Español del Siglo XX*, Op. cit., p. 515.

presentación de los personajes más significativos a excepción del Pichi. El lenguaje de estas escenas es una copia de la estética característica del Género Chico; desde el momento tercero hasta el momento séptimo asistimos al desarrollo de la acción dramática donde tienen lugar los conflictos más importantes a los que se enfrentan los personajes; las últimas tres secuencias suponen el desenlace de la acción y están centradas principalmente en el personaje de Mari-Pepa. Como acertadamente señala Martín Recuerda, a partir del momento octavo, *“Los momentos se van acortando. La obra toma un ritmo trepidante, como una especie de lucha agonística por llegar al final; lucha dramáticamente teatralísima, y, al mismo tiempo, de una realidad y verdad conmovedoras”*⁹⁷⁰.

c. *En la anécdota narrativa*

Al igual que sucedía en *Bodas* o en *Los quinquis de Madriz*, la anécdota narrativa va evolucionando a través de una serie de *“estampas”* o *“momentos”* sin llegar a establecerse de una manera continua, sino que aparece fragmentada en aquellas escenas que el autor ha creído conveniente hacer explícitas para reflejar su peculiar visión de la historia de España desde el desastre del noventa y ocho hasta la posguerra. Para lograr este propósito sitúa en escena a famosos personajes zarzueleros que serán los que conduzcan de su mano al espectador en esta trágica *Historia de unos cuantos*.

La anécdota principal se desarrolla en torno al conflicto existente entre esos cuantos personajes y su relación dialéctica con la convulsa historia de España. Una relación que al comienzo parece despreocupada y festiva pero que no tarda en mostrarse desgraciada y trágica.

⁹⁷⁰ José Martín Recuerda, *La tragedia de España...*, *Op. cit.*, p. 177.

La trayectoria vital de algunos de estos personajes (al igual que el resultado de los diferentes sistemas políticos en los que se encuentran inmersos) concluye en una verdadera tragedia, si bien el autor introduce a lo largo de la obra una serie de presagios que anticipan el desdichado final: ya en la primera didascalia de la obra el autor habla de “grifo fúnebre” (185), mientras en la acotación principal de la última escena reproduce un fragmento del himno falangista: “volverá a reír la primavera...” (267). Es decir, desde 1898 del grifo fúnebre del que beben los españoles manará un agua trágica el pueblo español y no será ya hasta mediada la década de los setenta cuando el nieto de Mari-Pepa y otros muchos puedan abrir las puertas a la esperanza y a la primavera. Por otra parte, Mari-Pepa es consciente de que su hijo mayor ha muerto en el desastre de Annual antes de tener constancia oficial de ello: “¡Está muerto, señor Serafín, muerto y criando malvas, mi hijo e mi corazón!” (222). Incluso Julián sabía que iba “al mataero” (215). El convulso desarrollo de la República se pone de manifiesto cuando una lotera que vendía habitualmente lotería falsa, nada más iniciarse el periodo republicano rifa la propia República entre todos los exaltados seguidores, es decir, que lo que en realidad rifa son falsas ilusiones. Cuando el Pichi y la Margot se marchan a la guerra de milicianos, aquél dice trágicamente que se lleva a su compañera “pa no matarla” (266).

3. GÉNESIS DE LA OBRA TEATRAL

3.1. Motivos.

Si observamos la trayectoria vital de nuestro autor (Cf. capítulo I) nos daremos cuenta la importancia que para él tuvo su experiencia vital de la niñez vivida en pleno corazón castizo de la ciudad de Madrid (la calle de la Ruda donde se encontraba el domicilio familiar, se encuentra situada a escasos metros de la calle Ministriles, lugar donde transcurre gran parte de la acción de *Historia de unos cuantos*). Ese ambiente festivo y a la vez trágico que él vivió personalmente en aquel barrio estará siempre presente en su producción artística. Este hecho ha sido corroborado por el propio dramaturgo madrileño en numerosas ocasiones:

Creo en el pueblo español, creo en la gente del pueblo. Nací en el barrio de la Ruda con las verduleras... He visto muchas ganas de vivir, mucha alegría y luego ha terminado todo el mundo frustrado por la circunstancias. En *Historia de unos cuantos* aparece La Revoltosa, que es el ejemplo del coraje del pueblo, la energía de vivir.⁹⁷¹

Por tanto, la unión de lo vivido por el propio Rodríguez Méndez durante su niñez, unido lo que ha leído, visto e investigado sobre los tipos populares de aquel castizo barrio de Madrid, determinan la producción de una obra como la que ahora se analiza. Pero lejos de algarabía, la música festiva y el final feliz de aquellas obras, en *Historia de unos cuantos* sus protagonistas, que también gozan de momentos de dicha, vivirán en sus propias carnes la deshumanización de los individuos merced a las guerras, al ansia de poder de algunos y a los falsos ideales pregonados por otros, convirtiéndose en miserables y perdedores por culpa la "historia" que les ha tocado vivir.

⁹⁷¹ Entrevista de Rafael Herrero a José María Rodríguez Méndez en el programa *La aventura del saber*, TVE, 1998.

He aquí, pues, esta «otra» Historia de España, la que no aparece en los manuales ni en los textos, pero que quizá por eso sea más auténtica, porque está hecha por hombres y mujeres de sudor callado y recia servidumbre.⁹⁷²

Es evidente que Rodríguez Méndez ha tratado con esta obra de hacer algo más que una continuación festiva de *La verbena de la Paloma* o *La Revoltosa*: en realidad, ha pretendido explicar la difícil situación en la que se encontraba el pueblo español en los últimos años de la dictadura franquista remontándose para ello al inicio del que para él es el periodo clave de la Historia contemporánea de España, la Restauración borbónica. No es *Historia de unos cuantos* una pieza tendenciosa ideológicamente. Como pone de manifiesto la evolución del personaje de Mari-Pepa, ningún sistema político trata de redimir a la clase obrera: ni la monarquía, ni la república, ni la dictadura. Es por tanto, *Historia de unos cuantos* un grito desesperado para que el régimen que suceda a la dictadura de Franco vuelva sus ojos hacia ese pueblo que está deseoso e ilusionado por volver a reír y disfrutar en libertad.

Así se manifestaba el autor horas antes del estreno de la pieza en Madrid:

Espero que [el público] acoja con generosidad el soplo de vida de historia entre trágica y esperanzadora, que sirva de hilo conductor a estos personajes populares que son la Mari-Pepa, el Julián, el Felipe, el Señor Serafín... Vidas sencillas, pero claras, con esa claridad que

⁹⁷² Programa de mano escrito por los estudiantes de la Cátedra «Juan del Enzina» de la Universidad de Salamanca para el estreno de la obra el 12 de abril de 1975. Fragmento reproducido en José Martín Recuerda, *La tragedia de España...*, *Op. cit.*, p. 181.

en estos momentos todos deseamos que se levante en España, formando un viento que arrastre los jirones de negrura.⁹⁷³

Soy un hombre que ando por los cincuenta años y que no se ha vendido a nada ni a nadie, que sigue viviendo su absoluta independencia personal y posiblemente creará ya definitivamente en la literatura, en la amistad, en Dios, en mi pueblo... Mi teatro se centra en los grandes enigmas que rodean al hombre: la muerte, el dolor, la esclavitud, el poder... En mis obras está la visión de una época conflictiva y dura de la historia de mi pueblo, por eso habla de desarraigos, de frustraciones y también de ilusiones y esperanzas.⁹⁷⁴

Por su parte, el Dr. Gonzalo Jiménez encuentra el motivo principal para la creación de esta obra en la necesidad que el autor considera que tiene el pueblo español *—de una renovación espiritual que, articulando al hombre por dentro, vaya transformando la sociedad.* La realidad es modificable, y el dramaturgo confía en el poder del teatro como mecanismo cambiante de actitudes y de conciencia. Su punto de vista se sitúa en el ángulo crítico y actúa sobre la sociedad como reflejo de todas las injusticias⁹⁷⁵. Estas palabras, trasladadas a la incierta situación de la España de comienzos de los setenta, cobran una especial importancia y confieren a la labor creadora de Rodríguez Méndez una relevancia fundamental en el compromiso social por él asumido en tan difíciles momentos para el devenir del país.

⁹⁷³ José María Rodríguez Méndez, *—Atocrítica de Historia de unos cuantos*”, ABC, 28-11-1975, p. 53.

⁹⁷⁴ José María Rodríguez Méndez en Moisés Pérez Coterillo, *—Rodríguez Méndez y sus episodios sociales*”, *Nuevo Diario*, 30-11-1975, p. 20.

⁹⁷⁵ Gonzalo Jiménez Sánchez, *El problema de España: Rodríguez Méndez...*, *Op. cit.*, p. 108.

3.2. Estrategias.

Como muy claramente expone el propio Rodríguez Méndez en su artículo “Aproximación al género chico”⁹⁷⁶, los autores de este tipo de teatro de teatro en su etapa más productiva (desde 1875 hasta 1936 principalmente) reaccionan ante el convulso régimen de la Restauración y ante el gran drama naturalista que “elaboraba” y satisfacía los intereses de la burguesía. Por ello, Ricardo de la Vega, Arniches, José López Silva, etcétera, deciden crear una estrategia escénica con un carácter no intelectual, sino “desenfada, despreocupada de los grandes problemas que tiene como única finalidad divertir y reflejar la vida nacional y popular”⁹⁷⁷.

Por lo tanto, la estrategia escénica que el dramaturgo madrileño plantea en *Historia de unos cuantos* guarda relación con aquella que crearon los autores del Género Chico: Rodríguez Méndez también reacciona ante un sistema que en el comienzo de la década de los setenta daba muestras de su debilitamiento, pero que el propio dictador trataba de perpetuar con la introducción de nuevos elementos (En 1969 las Cortes proclaman a don Juan Carlos sucesor a la jefatura del Estado y Príncipe de España) y la plena vigencia de otros como la Junta de Censura Teatral (institución que perdura hasta 1978). Mientras las creaciones teatrales de Rodríguez Méndez y otros muchos dramaturgos eran olvidadas o prohibidas.

Así las cosas, el autor decide crear una obra que muestre la historia reciente de España (desde 1898 hasta los años cuarenta del siguiente siglo) a través de algunos protagonistas de los sainetes finiseculares despojándolos de su pintoresquismo y

⁹⁷⁶ José María Rodríguez Méndez “Aproximación al género chico”, en *Comentarios impertinentes sobre el teatro español*, *Op. cit.*, pp. 15-18.

⁹⁷⁷ Ídem., p. 15.

elevando sus tópicos problemillas triviales de amor y celos a los grandes problemas de la humanidad: el hambre, la muerte, el sufrimiento y el poder. De tal forma, que aquellos alegres héroes locales sufrirán en sus carnes las trágicas decisiones políticas y sociales de los poderosos lo que originará su degradación física y moral hasta límites antes impensables: ¿Quién iba a imaginar tras ver la obra de López Silva que *La Revoltosa* terminaría sus días vendiendo tabaco de estraperlo y asumiendo su condición de indigente?, o ¿Cómo iba a suponer el espectador de *La verbena de la Paloma* que Julián se convertiría en un aprovechado y traicionaría a su propio pueblo?

Para unir la estrategia del Género Chico a la suya propia, el autor crea los dos primeros momentos de la obra como si fueran una especie de plagio de *La Verbena de la Paloma* y de *La Revoltosa*, tanto en los propios personajes, como en su lenguaje festivo, como en la ambientación escénica. Tras esta transición, *Historia de unos cuantos*, se adentra en el terreno de la confrontación y las diferencias sociales entre los individuos y por tanto abandona el carácter costumbrista de los dos primeros momentos. Por ello, Monleón manifiesta la siguiente opinión:

El objetivo del dramaturgo está, pues, claro: descubrir al espectador, a través de un lenguaje y de una estructura formal que nunca se despegan —de ahí su naturalismo, deliberado y un tanto irónico— de los modelos originarios, que los personajes de la gran comparsaría —“folklórica” son seres, individual y socialmente, vivos, y, como tales, sometidos a los conflictos concretos de la realidad española.⁹⁷⁸

⁹⁷⁸ José Monleón, “Valle, Mediero y Rodríguez Méndez, tres dramaturgos frente a la historia”, *Op. cit.*, p. 48.

Estamos de acuerdo con María Pilar Pérez-Stansfield cuando apunta que:

Historia de unos cuantos nos parece el mejor ejemplo de la síntesis que persigue el autor entre el mundo popular y trivial del sainete y el desgarrador del esperpento. El primero se da en el ambiente, en los personajes y en el lenguaje. El segundo, en la ubicación histórica, lo cual hace de esos caracteres-arquetípicos personajes que se debaten entre sus destinos y las fuerzas histórico-sociales. Ese mundo patético y desgarrado también lo encontramos en el conflicto, que surge de las significaciones engendradas del tema, no de los conflictos argumentales propios del sainete. La intención es aprovechar la tradición teatral española para remontarse a la trascendencia de nuestra historia. Los hechos históricos que se suceden darán pie a ese ambiente roto, desarraigado y cruel del esperpento. *Historia de unos cuantos* representa el punto final de la evolución de Rodríguez Méndez: el género chico va a dar paso al esperpento, dominando este último en las creaciones posteriores.⁹⁷⁹

Por otro lado, el autor elabora una estrategia individual manejando diversos momentos claves de la historia de España. Esta estrategia responde perfectamente a lo que Ruiz Ramón denominó *visión sincopada* de la historia, es decir:

Un reportaje dramático, combinando la estructura episódica de la *crónica-play* y las técnicas de teatro documento. Sus características más obvias son: 1) la sustitución del héroe individualizado por el héroe colectivo o plural, despojado de su status como héroe y degradado al nivel de "hombre sin cualidades" [...] 2) el proceso histórico aparece sincopado en momentos significativos que, enlazados por el modesto héroe plural, alcanzan en él y a

⁹⁷⁹ María Pilar Pérez Stansfield, *Direcciones del teatro español de posguerra*, *Op. cit.*, pp. 238-239.

través de él su unidad tanto dramática como de sentido; 3) la mezcla, bien por yuxtaposición o por coordinación, de personajes históricos y personajes ficticios, así como de parlamentos, discursos, documentos y noticias históricas y de acciones ficticias; 4) la incorporación de fotografías, secuencias documentales, canciones, proclamas, utilizadas como material visual o auditivo de fondo, en contraste con el contenido de las situaciones o como ilustración de ellas y 5) la ruptura constante de la acción, sincopada también en una sucesión de cuadros que hacen progresar cronológicamente a saltos la acción dramática.⁹⁸⁰

Este es, para Ruiz Ramón, uno de los tres modos de utilizar la historia en los dramas históricos de Valle-Inclán. Las otras dos *visiones* serían las siguientes:

La visión grotesca, al dar deformada en el escenario la realidad histórica, distancia de ésta la mirada del espectador, primer paso para una terapéutica de la mirada, pero no le conduce a ningún tipo de identificación entre el universo deformado del drama y su propio universo, no menos deformado. *La visión esperpéntica*, en cambio, al presentar simultáneamente el estereotipo de la realidad histórica y su imagen deformada obliga al espectador a detectar idéntica relación en su propia circunstancia histórica.⁹⁸¹

Por tanto, Rodríguez Méndez recoge de la tradición naturalista del Género Chico y del paradigma estético expresionista, los elementos esenciales para la configuración del drama historicista.

⁹⁸⁰ Francisco Ruiz Ramón, *Estudios del teatro español clásico y contemporáneo*, *Op. cit.*, pp. 226-227.

⁹⁸¹ *Ídem.*, p. 222.

Como ya hemos comentado anteriormente, la influencia de la estética del sainete y la zarzuela se percibe sobre todo en los dos primeros momentos, donde aparecen los personajes en un ambiente verdaderamente popular y costumbrista como si de una segunda parte de *La Revoltosa* se tratara. Todo ello enmarcado dentro del más absoluto realismo. A estas dos escenas, debemos añadir sin duda el momento sexto, cuando los personajes celebran en el patio de la calle Ministriles la llegada de la República.

— Por otro lado, la utilización del habla madrileña por parte de los personajes evidencia una notable influencia de Ricardo de la Vega, más incluso que del propio Carlos Arniches.

— A lo largo de la obra discurren por ella una gran cantidad de personajes habituales en las obras del Género Chico: menestrales, mozos, tabernero, organillero, lotera, florista, vendedor de periódicos, guardias, fotógrafo, curda, randa, etc.

— Las notas de humor son también muy abundantes en *Historia de unos cuantos*, incluso a veces se trata de un humor sarcástico que esconde la tragedia:

MARI-PEPA.— El día que me se ocurrió casarme contigo me tocó el gordo e la lotería, la aproximación y too...⁹⁸²

UNA VECINA.— ¿Ha visto usted, señá Milagros? Ya tenemos la República. Ahora vamos a ir toos en coche...

VOZ DE LA SEÑORA.— (*Con mucha sorna*) Sí..., en coche ¡pero arrastraos! (*Risas conejiles*)⁹⁸³

⁹⁸² José María Rodríguez Méndez, *Historia de unos cuantos*, *Op. cit.*, p. 201

— La fiesta, la música y los bailes populares sirven como única distracción a esos individuos cuya realidad cotidiana les ofrece muy pocas alegrías.

— En última instancia, el dramaturgo madrileño ha utilizado el carácter didáctico, y en cierto modo moralizador, del Género Chico, para reflejar su visión sobre los diferentes regímenes políticos habidos en España durante la primera mitad del siglo XX, así como su repercusión en los individuos que configuran el pueblo español. Para ello, crea unos personajes cargados de humanidad y de una serie de valores que les definen, que evolucionan en las complejas circunstancias socio-históricas ya comentadas y que contribuyen a crear una rica textualidad vital.

Es en este punto en el que el realismo social se funde con el Naturalismo para crear una obra que podríamos herederas de aquellas obras —casi comprometidas⁹⁸⁴ de Carlos Arniches como *Los caciques*. En este sentido, el crítico teatral Pablo Corbalán señala que:

Historia de unos cuantos acusa la deliberada influencia sainetesca, algún que otro toque valle-inclanesco y cierta dosis brechtiana. Hay en todo ello un planteamiento y evolución lógica, por afinidades comprensibles. Lo esperpéntico ha sido en él decisivo por cuanto

⁹⁸³ Ídem., pp. 240-241.

⁹⁸⁴ A propósito de esto, es muy interesante el artículo de Francisco García Pavón del cual extraigo las siguientes palabras:

[Arniches] no era hombre de armas tomar, pero jamás renunció a decir lo que sentía [...] Por eso ha sido tal vez el único humorista importante de nuestra historia dramática, el único sainetero, que además de documentar el palpito inasible del pueblo que le fue contemporáneo, hizo decir a la luz de las candilejas el decálogo revisionista y verazmente patriótico que en libros más empinados y en prosas minoritarias predicaban los primeros grandes purgadores de nuestro siglo, sus coetáneos de la generación del 98. (Francisco García Pavón, —Arniches, autor casi comprometido” en Carlos Arniches, *Teatro*, Madrid, Taurus, 1967, pp. 52-55).

significaba la puesta al día del sainete, por así decirlo. Lo brechtiano tenía que llegar a Rodríguez Méndez por el lado de la crítica social.⁹⁸⁵

Por su parte, el autor utiliza una serie de elementos fundamentales de la estética expresionista para la creación de su propia estrategia escénica:

— *Historia de unos cuantos* es una sugerencia expresiva que simplemente apunta al problema principal del pueblo español que para el autor es “la destrucción de la fe”⁹⁸⁶.

— La obra avanza dividida en secuencias que estructuran la acción y la hacen avanzar, dividiéndola en diez momentos. Estructura que nos recuerda a las piezas teatrales valleinclanescas.

— La protagonista de esta obra es el símbolo del individuo ultrajado y marginado por todos los sistemas políticos que finaliza sus días en esa esperpéntica escena donde la vemos vieja y decrepita, vender tabaco por las esquinas. Dotada de una extraordinaria fortaleza tratará de sobreponerse a los duros vaivenes de la vida. Es en este sentido, como una muñeca de trapo irrompible e incorrupta en manos de los poderosos.

— Existencia en la obra de numerosos personajes corales que contribuyen a la ambientación del drama y a la creación de diversas atmósferas, tanto festivas (momentos segundo, quinto y sexto), como trágicas (momento cuarto).

⁹⁸⁵ Pablo Corbalán, “Historia de unos cuantos por Rodríguez Méndez”, *Informaciones*, 01-12-1975, p. 22.

⁹⁸⁶ José Martín Recuerda, *La tragedia de España...*, *Op. cit.*, p. 222.

— Una iluminación violenta y contrastada en claroscuros para lograr una mayor expresividad dramática constituyó para algunos críticos uno de los errores más significativos del montaje de la obra en la *Universidad de Salamanca*:

La puesta en escena [...] adolece de un cierto error —subsancable— en su impostación visual, puesto que no es precisamente el —esperpentismo” y —expresionismo” lo que mejor conviene a la exaltación del clima histórico-realista del tema.⁹⁸⁷

— Presentación de la situación dramática desde el principio, y todo el proceso que lleva a los protagonistas a su propia destrucción física (Felipe y el Pichi) o moral (Julián). Como anteriormente destacamos, desde el comienzo de la obra aparecen aspectos negativos que anticipan el trágico final.

— Cambios de vestuario para que un mismo actor pueda representar varios personajes. De tal forma que la producción del Teatro Alfil de Madrid aparecen veintiséis personajes que son interpretados por quince actores.

— La muerte como único recurso del hombre para alcanzar la libertad. Característica de la producción mendeciana ya comentada con anterioridad que determina que una gran cantidad de personajes creados por Rodríguez Méndez tengan que morir para ser libres (El muchacho de Córdoba, Bulería, Verónica, El Pingajo, el Trueno el Felipe, Lluiset, etc.). Si no es con la muerte, el precio que habrá pagar por la libertad y por negarse a —eoger un cochino céntimo de vuestra mano” (261), será la marginación más absoluta, como así pone de manifiesto Mari-Pepa.

⁹⁸⁷ Francisco Nieva, —Estreno de *Historia de unos cuantos*, de Rodríguez Méndez”, *Op. cit.*

— Utilización por parte de los personajes de un lenguaje violento, sin eufemismos, acorde con el tiempo y el espacio en que se pronuncia. Un lenguaje cargado de expresividad y vitalidad.

— Música y sonidos especiales para dramatizar el mensaje que se pretende dar. Como ya hemos señalado en varias ocasiones, en esta segunda etapa la influencia de la zarzuela se hace evidente y aparece en la obras de Rodríguez Méndez como un significativo elemento compositivo.

Al inicio de cada “momento” podemos escuchar los sonos de alguna canción significativa que ilustra por sí misma lo que ocurre o lo que va a ocurrir en la escena, confiriendo un carácter himnico y rítmico a la obra:

MOMENTO PRIMERO: *De pronto empieza a sonar un organillo que rompe totalmente el sopor y la tragedia de la tarde. Lo que toca el organillo es la música de moda, aquello de “dónde vas con mantón de Manila / dónde vas con sombrero chiné”* (185). Y continúa *con aquello de “Por ser la virgen de la Paloma”* (186).

MOMENTO SEGUNDO: *se oye mucha jarana, risa, retozos de chiquillería y algunas coplas populares como la siguiente: “Una vieja subió al cielo, / ay, chibiri, chibiri, chibiri. / Una vieja subió al cielo, / ay, chibiri, chibiri, chon. / Le pidió a San Pedro un duro, / ay, chibiri, chibiri, chibiri. / Y San Pedro mu enfadao, / le mandó a comprar carburo, / ay, chibiri, chibiri, chon”*. *Apenas extinguida esta copla suena la siguiente: “Por la calle abajito, abajito / ja, ja, ja va una gallina, / jja, ja, ja!, / con el huevo en el culo / ja, ja / la muy cochina / ja, ja”* (197).

MOMENTO CUARTO: *De lejos llega el pasacalle que tocan en un organillo y que difunde, en la tristeza de la tarde, una alegre melodía bélica, pimpante, que nos habla de la lucha africana con tierno romanticismo. Es el pasacalle de la*

—*banderita*”. (221) Finaliza la escena con *los pinpanantes sonos del —Babilonio que marea*” (227).

MOMENTO SEXTO: *Un organillo da la matraca con por todo lo alto a base a base del —himno de Riego*”, *—La Marsellesa*” y *—La Internacional*” (239).

MOMENTO SÉPTIMO: *Por el gramófono la voz inolvidable de Carlos Gardel* (253). Tras escuchar un tango, suena un chotís.

MOMENTO OCTAVO: *Se oyen músicas radiofónicas que casi al unísono repiten una copla de moda: —Mari-Cruz*”, que alterna con *—María de la O*” (259).

MOMENTO DÉCIMO: *Se oyen las frases del himno triunfante, que dice nítidamente: —volverá a reír la primavera...*” (267).

Por lo tanto, y muy significativamente, la obra comienza al compás de un organillo que reproduce los famosos acordes de *La verbena de la Paloma* y finaliza con el triunfante y dictador himno de la Falange, *Cara al sol*.

— Uso de proyecciones cinematográficas, periódicos de la época, etc. Este recurso es perfectamente válido en escenas como el *—momento quinto*” donde *la voz aguardentosa del Vendedor de periódicos* vocea *—La Libertad*”, *el —ABC*”, *—El Sol*”, *—El Socialista*”, etc., con citación de algún titular sensacionalista que el director de esta escena dominguera escogerá a capricho (229-230).

III.3.2.5. Flor de Otoño

1. DATOS

1.1. *Título:* Flor de Otoño: una historia del barrio chino (Tragicomedia documental)⁹⁸⁸

1.2. *Fecha de creación:* 1972

1.3. *Fecha de publicación:* 1974⁹⁸⁹

1.4. *Fecha del estreno:* 07/10/1982

1.5. *Lugar del estreno:* Teatro Principal. Valencia

1.6. *Compañía:* Compañía de Teatro de la Diputación de Valencia

1.7. *Reparto:*

Montserrat Salvador.....	<i>Doña Nuria</i>
Carlos Peris.....	<i>Lluiset / Flor de Otoño</i>
Abel Folk.....	<i>El Ricard</i>
Pepe Sobradelo.....	<i>El Surroca</i>
Manuel Henares.....	<i>Un señor gordo — Policía</i> <i>Secreta en el Cabaret</i>

⁹⁸⁸ Para el análisis de esta obra utilizo la siguiente edición: José María Rodríguez Méndez, *Teatro escogido*, II, Madrid, AAT, 2005, 105-171.

⁹⁸⁹ *Flor de Otoño* es hasta la fecha la obra de Rodríguez Méndez que cuenta con más ediciones impresas, ocho: *Primer Acto*, núm. 173, 1974; Madrid, MK, 1978; Madrid, Cátedra, 1979; Madrid, Preyson, 1983; <http://www.caoseditorial.com/>, 2001; New Jersey, *Estreno*, 2001 (versión en inglés); Madrid, AAT, Tomo II, 2005; <http://www.caoseditorial.com/>, 2005 (versión en italiano).

Andreu Solsona.....	<i>Un señor flaco — Policía Secreta en el Cabaret — El mal-ferit</i>
Enric García.....	<i>Un señor jorobado</i>
Marina Navarro.....	<i>Una señora regordeta — Buscona 2.^a — La vella del cabás</i>
Carme Alonso.....	<i>Una señora rubia — Buscona 2.^a</i>
Carmen Sanchís.....	<i>Pilar</i>
Cristina Sepulcre.....	<i>La golfa carterista — La noia del mostrador</i>
Pepe-Lu.....	<i>Policía Secreta 1.º — El portero del Cabaret — Un Camàlic català</i>
Ramón Moreno.....	<i>Un cabo — Un camàlic gallego</i>
Salvador Bolta.....	<i>Un teniente — Un camàlic andaluz</i>
Fernando Catalá.....	<i>Un vigilante nocturno — Camarero 1.º — Un camàlic valencià</i>

Jaime Puyol.....	<i>El Secretario del Gobierno Civil — El chulo de la cicatriz — Estudiante 1.º</i>
Ángel Burgos.....	<i>Un sanitario — Estudiante 2.º</i>
Pepe Martí.....	<i>El travesti del turbante — Estudiante 3.º</i>
Vicente Soria.....	<i>Guardaesaldas 1.º — Guardia Civil 1.º</i>
Paco Maestre.....	<i>El viudo de la Asturianita — Guardia Civil 2.º</i>
Rocío Cabedo.....	<i>Una vicetiple de la Compañía de Sugranyes — Una mujer ensimismada</i>
Rafael Calatayud.....	<i>Diplomático — Un hombre que come — Un sacerdote</i>
Josefa Melio.....	<i>Mujer del Diplomático — La que lava la ropa</i>
Sebastián Antón.....	<i>Guardaesaldas 2.º — El caloyo del farol — El noi dels coloms — Un centinela</i>
Amalia Ferre.....	<i>La del guardarropa — La que se peina</i>

Rosana Pastor.....	<i>Una modistilla engominada</i> — <i>La planxadora</i>
José Francisco Cervera.....	<i>Gachó de la Modistilla</i> — <i>El</i> <i>teniente defensor</i>
Gabriel Torrero.....	<i>Policía Secreta 2.º</i> — <i>El</i> <i>Sarasa del abanico</i> — <i>Un</i> <i>comandante de la prisión</i>
Rafael Rodríguez.....	<i>Camarero 2.º</i> — <i>Un caloyo</i>
Antonio Díaz Zamora.....	Dirección
Carlos Cytrynowski.....	Escenografía
Vicente Luna.....	Esculturas
Pedro Luis Domingo.....	Música

1.8. *Duración en cartel*: siete semanas

1.9. *Crítica*:

El estreno de *Flor de otoño* en Valencia es acogido con gozo y entusiasmo por parte de la crítica local:

El teatro Principal tuvo, como se esperaba, un brillante comienzo de temporada. Con un montaje sensacional, Antonio Díaz Zamora nos ofreció su versión de *Flor de Otoño*.⁹⁹⁰

Incluso el propio Rodríguez Méndez ejerce de apasionado crítico teatral:

⁹⁹⁰ María Ángeles Arazo, “Gran éxito de *Flor de Otoño*”, *Las Provincias*, 9-10-1982, p. 41.

Tuvo que ser Antonio Díaz Zamora, hombre joven, gran especialista teatral, con un envidiable equipo de actores entregados amorosa e inteligentemente a su tarea, quien se aprestó a la proeza. Y yo quedé fascinado, esa es la palabra, fascinado ante tal desarrollo de excitaciones, de impulsos, de brillante dramatismo. [...] creo que la interpretación de esta obra por la compañía valenciana, con el deslumbrante decorado inventado por mi admirado escenógrafo Carlos Cytrynowski y la música compuesta por Pedro Luis Domingo, puede constituir un hito importante en la historia del teatro.⁹⁹¹

Pero fue sin duda el estreno en el Teatro Español de Madrid dos meses después y por la misma Compañía de Teatro de la Diputación de Valencia, el que atrajo las miradas y el estudio de la crítica teatral más especializada.

Encontramos que, en general, las críticas señalan numerosos errores en cuanto al enfoque direccional, espectacular y actoral del montaje, al mismo tiempo que elogian el texto de Rodríguez Méndez, al que consideran muy superior a la propuesta escénica:

Antonio Díaz Zamora se ha permitido [...] libertades de rastillaje textual por una parte, y amplificación de escenas —aunque siempre siguiendo el texto— por otra, como sucede en la segunda parte de la representación [...] Ha pretendido darle a *Flor de Otoño*, en algunos momentos, una atmósfera de fiesta de —music hall”, sin ahondar lo preciso en la materia grotesca que se ofrecía. La dirección es, por ello, desigual y poco coherente con la línea que el autor había trazado. La sordidez de unas vidas y de unos medios se quiebra a veces al haberlos adornado, frivolidado, elegantizado. El desarraigo de la fauna del barrio pierde dramatismo y no alcanza la deformación adecuada precisa con arreglo a la atmósfera pretendida por Rodríguez Méndez. El ensamblaje de los señoritos homosexuales y sus

⁹⁹¹ José María Rodríguez Méndez, Programa de mano de *Flor de Otoño*, Teatro Principal. Valencia, 1982.

amigos obreros ácratas sufre por forzada debido a la diferencia de vestuario una vez que la obra se ha orientado por el derrotero de su desenlace. [...] Se encuentra también desmesurado el espacio escénico preparado por Cytrynowski. Demasiada altura y demasiada perspectiva. Quizá menos espaciosos, menos densos de atmósfera, hubieran apoyado a un apropiado planteamiento. Lo espectacular se impone, sin demasiada autenticidad, en la representación. [...] En todo esto interviene un inadecuado cuadro interpretativo que no ahonda en el carácter de los personajes.⁹⁹²

Sobra Rodríguez Méndez y su gran obra: el mundo de industriales, pistoleros, sindicatos libres, funcionarios, policías, travestidos es suficiente para la revista. O falta Rodríguez Méndez: la profundidad de la obra, la riqueza del personaje. Incluso el texto está como forzado: se traducen algunas frases para hacerlas —se supone— más perceptibles para el público, y se pierde su valor natural [...] La calidad de los actores es baja y no permite que se desarrollen [...] El resultado es que, tras el principio prometedor y alegre, vistoso, llamativo, va poco a poco el tedio apoderándose de la sala. La realidad no permite que remonte el sueño del director, y el sueño del director estaba a gran distancia del más sencillo en apariencia, pero mucho más profundo, en realidad, del autor. Después de esta experiencia, *Flor de Otoño* sigue estando disponible para ser estrenada.⁹⁹³

Es una pena que un tema tan interesante y en manos de un escritor de la categoría de Rodríguez Méndez, de actores tan dignos como algunas de las primeras figuras del reparto: Montserrat Salvador, Carlos Peris, Andreu Solsona, y en cuyo montaje no se ha escatimado nada, pueda reducirse de tal manera, como acusó el público la noche del estreno con sus moderados aplausos finales, que probaban el buen rato que hacen pasar casi todos los espectáculos bien montados, pero no el entusiasmo que provoca el verdadero teatro.⁹⁹⁴

⁹⁹² Pablo Corbalán, —El espectacularidad inútil”, *Informaciones*, 21-12-1982.

⁹⁹³ Eduardo Haro Tecglen, —El sueño de un director”, *El País*, 16-12-1982.

⁹⁹⁴ Francisco García Pavón, —Más espectáculo que teatro”, *Ya*, 16-12-1982.

Donde aparece la necesidad de reproches más serios es en el montaje al que Cytrynowski, con su habitual pedantería y barroquismo ha sacado del naturalismo del autor para levantarlo a una hipertrofia de signos, de —inots” presuntuosos, de decorativismo refinado que si al principio admira, pronto fatiga y desnaturaliza la acción. Se cae así en lo más superficial. La obra arranca con apariencia de comedia musical evocativa de las de —gánster” del cine norteamericano de los años treinta. Y no es eso. Barcelona y su barrio chino son muy otra cosa. Más honda, más grave.⁹⁹⁵

Pese a todo, no podía faltar la opinión contraria de ciertos críticos, que cuestionan también la calidad artística de la obra:

Una obra que parece tener pretensiones épicas, con mucho cambio de escenario, mucho estrato social y mucha peripecia, pero de la que apenas alcanzamos a entrever el esqueleto, tanto textual como argumental [...] *Flor de Otoño* chirría cuando intentan convertirla en un gran espectáculo o en un melodrama histórico-operístico [...] Poco pueden hacer los actores, desde luego, con esos personajes extraplanos.⁹⁹⁶

1.10. Otras producciones:

En primer lugar, debemos señalar que antes de que la obra se estrenase en Valencia, en 1978 aparece una versión cinematográfica titulada *Un hombre llamado —Flor de Otoño”* dirigida por Pedro Olea. Es la única obra del autor que se ha llevado a la gran pantalla. A propósito de esta película, el autor, un tanto resentido, nos dirá: —no

⁹⁹⁵ Lorenzo López Sancho, —*Flor de Otoño*, un gran personaje dentro de un marco rococó”, *ABC*, 17-12-1982, p. 59.

⁹⁹⁶ Marcos Ordoñez, —*Flor de Otoño*: hay más fuera que dentro”, *Babelia* (suplemento cultural de *El País*), 15-10-2005.

me dejaron hacer nada. El personaje no es ese, Sacristán lo hace bien porque es un buen actor, pero no es eso. El guionista que fue Azcona no supo ver el problema. Por cierto, en esa película actúa Almodóvar, que hace de figurante en aquel cabaret”⁹⁹⁷. En otra ocasión, Rodríguez Méndez apunta directamente al que para él fue el mayor error de la película: –se tomaron lo anecdótico, el travestismo, sin entrar en la marginación del homosexual, que es el verdadero planteamiento de la obra”⁹⁹⁸.

Como ya se ha señalado anteriormente, tras el éxito obtenido en el Teatro Principal de Valencia, la compañía que dirige Antonio Díaz Zamora en colaboración con el Ministerio de Cultura, presenta la obra en el Teatro Español de Madrid donde logra estar diez semanas. El estreno se produce el 10 de diciembre de ese mismo año de 1982. El director continúa con mismo reparto que estrenó la obra en Valencia.

Curiosamente, *Flor de Otoño* no ha estado exenta de la polémica que rodea a las grandes obras y por diversas circunstancias no ha sido estrenada en Barcelona hasta el año 2003. Una producción que se lleva a cabo en la sala de teatro alternativo Artenbrut por parte de Teatre Artenbrut y Teatre Kaddish, dirección de Josep Costa y un reparto únicamente de doce actores. El estreno se produce el 27 de noviembre y estará seis semanas en cartel. En el programa de mano el director reflexiona sobre esta tardía presentación de la obra en la Ciudad Condal:

Amb l'estrena de *Flor de Otoño*, es vol saldar un deude (això no és possible, ho sé), no només amb un obra important que mai no s'ha vist a Barcelona, sent com és la protagonista principal, sinó amb un autor (amb tota una generació d'autors) que van haver de partir una

⁹⁹⁷ Entrevista concedida por José María Rodríguez Méndez al presente investigador el 26-02-03.

⁹⁹⁸ José María Rodríguez Méndez en Miguel Bayón, –Niño de bien, flor de mal ¿Dónde empieza la vida y dónde acaba el teatro?”, *Cambio 16*, 20-12-1982.

época maleïda del nostre país i que amb l'arribada de la democràcia van a ser condemnats a un exili encarna pitjor. L'exili que le grna Cernuda va definir com el silenci, la ignorància, la indiferència i l'oblit.⁹⁹⁹

Por tanto, —estamos ante más de treinta años de desidia culpable que el director y dramaturgo Josep Costa compara con el más doloroso exilio *del silencio, la ignorancia, la indiferencia y el olvido* del que hablaba Cernuda¹⁰⁰⁰. Paradójicamente, este montaje que contaba con medios limitados para su producción y ciertas reticencias por parte de la administración —lo que propició en un primer momento las dudas de Rodríguez Méndez¹⁰⁰¹— ha sido reconocido por el autor como el mejor de todos cuantos se han hecho de esta pieza teatral: —Una maravilla, me encantó, el mejor que se ha hecho de la obra, me pregunto cómo no se ha llevado a otros teatros, de verdad, es una cosa que no comprendo¹⁰⁰².

La crítica teatral elogio sin dudas esta producción:

Josep Costa resuelve con inteligencia y sensibilidad el corto presupuesto con el que aborda el montaje, que utiliza un espacio, bien iluminado, casi desnudo. [...] Crea emoción y una relación directa de la escena con los espectadores. Hay un trabajo global de los intérpretes

⁹⁹⁹ Josep Costa, Programa de mano de *Flor de Otoño*, Teatro Artenbrut, Barcelona, 2003.

¹⁰⁰⁰ Joan-Anton Benach, —Inmarchitable flor otoñal”, *La Vanguardia*, 1-12- 2003

¹⁰⁰¹ —El otro día me llamaron de un teatro alternativo de Barcelona para pedirme un permiso con el fin de montar *Flor de Otoño*, yo se lo doy, para que vean que por mi parte no hay ningún problema, aunque no me hace mucha gracia, que una obra estrenada en el Español de Madrid se monte ahora en un teatro alternativo barcelonés, el teatro Artenbrut, pero sé que no se lo van a dar, porque es una obra que no se ha estrenado en Cataluña y los de la Generalitat no les van a dar subvenciones, son anti-españoles y anti-todo” (Entrevista concedida por José María Rodríguez Méndez al presente investigador el 27-11-2003).

¹⁰⁰² Entrevista concedida por José María Rodríguez Méndez al presente investigador el 19-10-05.

(cuatro actrices y ocho actores) meritorio, de una enorme honestidad y con una notable capacidad para mantener la atención del público.¹⁰⁰³

La gestualidad, el deje de la voz, el vestuario, las luces, los efectos sonoros, le bastan para crear una fotografía de aquel tiempo y le permiten hacer cortes de escena casi cinematográficos. Es un trabajo hecho con honestidad intelectual y llevado a cabo por los actores con un entusiasmo capaz de contagiar al público.¹⁰⁰⁴

Treinta y tres años después de su creación y con motivo del octogésimo cumpleaños de José María Rodríguez Méndez, la obra vuelve a subir a un escenario madrileño en septiembre de 2005. Se trata de una gran producción del Centro Dramático Nacional (institución teatral que levantó por primera vez el telón en 1978 precisamente con *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga*) en el Teatro María Guerrero con dirección del joven Ignacio García. El reparto está formado por un importante elenco de actores y actrices consagrados:

Beatriz Amezúa.....	<i>Violinista</i>
Fele Martínez.....	<i>Flor de Otoño</i>
Jeannine Mestre.....	<i>Doña Nuria</i>
Zulima Memba.....	<i>Pilar, la criada — Vicetiple</i>
Cesáreo Estébanez.....	<i>Vigilante — Portero</i>
Juan Manuel Navas.....	<i>Policía 1 — Sicario — Fusilero</i>

¹⁰⁰³ Gonzalo Pérez de Olaguer, “*Flor de Otoño*. Magnífica tragicomedia”, *Guía del ocio*, 12-12-2003.

¹⁰⁰⁴ Pablo Ley, “Barcelona. Retrato de época”, *El País*, 1-12-2003.

Pedro Almagro.....	<i>Policía 2 — Pollo — Estudiante</i>
Román Sánchez Gregory.....	<i>Secretario — Cabo — Fusilero</i>
Sergio Castelar.....	<i>Ujier — Camarero — Estudiante</i>
Miguel Palenzuela.....	<i>Un señor gordo — Comandante</i>
Francisco Piquer.....	<i>Señor flaco</i>
Pep Sais Micalo.....	<i>Señor jorobado — Sacerdote</i>
Ana Frau.....	<i>Tía de Luis — Buscona 1</i>
Carmen Belloch.....	<i>Tía de Luis rubia — Buscona 2</i>
Trinidad Iglesias.....	<i>Cupletista</i>
José Antonio Montaña.....	<i>Pianista</i>
María Asquerino.....	<i>Señora del guardarropa</i>
Ruth Salas.....	<i>La noia del bar — Muchacha</i>
Paco Maestre.....	<i>El viudo de La Asturianita</i>
Ángel Amorós.....	<i>Acompañante — Guardia Civil 1 — Camalic</i>
Roberto Mori.....	<i>Ricard</i>
Vicente Díez.....	<i>Surroca</i>
Nacho Medina.....	<i>Policía — Sanitario — Guardia Civil 2</i>

Juan Calot.....	<i>Teniente</i>
Ignacio García.....	Dirección
Mario Gas / Paco Ariza.....	Iluminación
Cecilia Hernández Molano / Natalia de la Torre.....	Escenografía
Rafael Garrigós.....	Vestuario
José Antonio Montaña.....	Música

El montaje estará en el Teatro María Guerrero durante seis semanas¹⁰⁰⁵. Como ya ocurriera con la producción estrenada en el Teatro Español, la crítica madrileña vuelve a mostrar su desacuerdo ante la propuesta escénica del CDN:

Ignacio García ha elegido un solemne, frío y lentísimo tempo operístico que aniquila la fresca convulsa del texto, en una adaptación que, salvo la lluvia de panfletos del comienzo, no aporta datos sobre el tránsito de los protagonistas de los zapatos de tacón y el ligero a la concienciación ácrata. La Barcelona retratada parece el Londres victoriano de Jack el Destripador, pues la profusión de niebla es tal que las toses del público acompañan determinados momentos de la función. La luz de Gas (discúlpenme y que me perdone aquí el iluminador por no haber podido evitar el chiste fácil) es luz que agoniza, muy tenue, un delicado juego de penumbras [...] La mejor baza del montaje es la estupenda interpretación de todo el reparto.¹⁰⁰⁶

¹⁰⁰⁵ Según los datos recogidos por la SGAE, se realizarán 40 funciones a las que asistirán un total de 7.485 espectadores, obteniendo una recaudación de 83.621,40 €. El porcentaje medio de ocupación en el teatro será de un 34,85 %.

¹⁰⁰⁶ Juan Ignacio García Garzón, «Sombras y niebla», *ABC*, 24-09-2005.

Encuentro demasiada inclinación en algunos momentos hacia el esperpento en el retrato de las familias bien y las reuniones de los anarquistas, con una bomba redonda y un idioma más de farsa que de crónica de un tiempo duro en Cataluña —la dictadura de Primo de Rivera— que entran en la comicidad.

Llevados a esos extremos, no todos los comediantes pudieron hacerlo bien, sin mohínes y sin remedos [...] Ni luz, ni decorados mejoran en nada el texto.¹⁰⁰⁷

En líneas generales, el resultado de ninguno de estos “grandes” montajes ha satisfecho plenamente al autor:

Los directores no han sabido sacar todo el partido a los personajes. El último montaje [la producción del CDN en 2005] fue un desastre, en cambio la versión de Díaz Zamora estuvo mejor. En Barcelona no querían que se representase porque decían que me metía con los catalanes y que me meto con los catalanes es evidente, pero lo hicieron de maravilla el grupo Artenbrut.¹⁰⁰⁸

2. ANÁLISIS INTERNO

2.1. Resumen.

La obra comienza con la irrupción de varios policías en el domicilio de doña Nuria Cañellas, la respetable viuda de Luis de Serracant (miembro activo del gobierno de Maura e hijo a su vez del General Luis de Serracant quien combatió en Cuba junto al General Prim) perteneciente a la burguesía barcelonesa. Traen una orden de registro y una citación para que su hijo se presente al día siguiente en la comisaría del distrito. Ante tan inesperada visita, doña Nuria queda angustiada y enojada. A la

¹⁰⁰⁷ Eduardo Haro Tecglen, —Crónica de un tiempo duro”, *El País*, 24-09-2005.

¹⁰⁰⁸ Entrevista concedida por José María Rodríguez Méndez al presente investigador el 07-03-08.

mañana siguiente, acude junto a su hijo, ~~un~~ "joven flacucho", a uno de los despachos del gobierno civil para poner una queja por lo sucedido.

En la siguiente escena aparece la familia Serracant reunida en la casa de doña Nuria. Hablan todos en catalán y lamentan que el buen nombre de su familia se haya visto envuelto un turbio asunto del barrio chino de Barcelona. Mientras esto ocurre, Lluiset, el hijo de doña Nuria, se está preparando para su actuación nocturna en un cabaret de la ciudad. Nada tiene que ver con el joven abogado que nos había descrito su madre. En realidad es un homosexual que actúa por las noches con el pseudónimo de Flor de Otoño. Llama a su novio Ricard para quedar con él e ir al Bataclán (así se llama el cabaret en el que debuta) en un glamuroso Roll-Roice. El local se llena para ver la actuación. Acude incluso el que fuera amante de La Asturianita, otro travesti que fue recientemente asesinado y en cuya muerte por celos parece estar implicado Lluiset. La actuación es un éxito, pero las continuas provocaciones de Flor de Otoño al "viudo de la Asturianita" desembocan en una reyerta de la que aquél sale herido en el cuello.

La siguiente escena nos muestra a Flor de Otoño junto a Ricard y Surroca pidiendo auxilio en el cuartel de Atarazanas. Logran que le atiendan haciéndose pasar por un marqués que ha salido esa noche a beber unas copas. Mientras el sanitario cura de sus heridas a Flor de Otoño, sus dos compañeros consiguen robar varios fusiles.

La segunda parte de la obra se inicia con el anuncio de que la policía pide públicas disculpas por haber inculcado del asesinato de la Asturianita al "hijo de una familia honorable". Saben que el presunto asesino es otro travesti apodado Flor de Otoño. Esta noticia es acogida con mucho gusto por la familia Serracant. Cuando todos abandonan la casa se queda doña Nuria llorando. En ese momento la criada anuncia

la llegada de Ricard, el cual se hace pasar por un amigo de Lluïset y le trae a su madre noticias de éste. Doña Nuria finge no enterarse de nada.

A continuación vemos a Lluïset, Ricard y Surroca en una cooperativa obrera de Poble Nou participando en actividades ácratas y preparando un acto terrorista contra una de las empresas de la familia Serracant. En ese momento, en el local entran dos Guardias Civiles. Todo termina mal y se produce una verdadera batalla entre los del interior (Lluïset, Ricard, Surroca, estudiantes, obreros, etc.) y las fuerzas de orden público.

La escena final nos muestra a los tres jóvenes ácratas esperando a que se lleve a cabo su ejecución el castillo de Montjuïth. En el último momento Lluïset recibe la visita de su madre que “piensa” que hijo parte inmediatamente para Méjico. Le trae algunas cosas que simbólicamente cree que le serán necesarias para la travesía (un pijama de seda color naranja, colonia, perfume y barra de labios) y le promete que muy pronto se reunirá con él en “Méjico”. Con el ruido de las descargas y de fondo la sirena de un barco finaliza la obra.

2.2. Antecedentes.

- En cuanto a *Flor de otoño*, ¿qué antecedentes literarios hay?

- Allí hay muchos antecedentes literarios. Quise hacer la Barcelona modernista que me ha atraído siempre y luego quise hablar de política, del separatismo y todo eso. También influyó algo que leí de Genet. El personaje lo saqué de una noticia que leí en el periódico. La fuente de todo es el barrio chino.¹⁰⁰⁹

¹⁰⁰⁹ Entrevista concedida por José María Rodríguez Méndez al presente investigador el 07-03-08.

El primer referente, por tanto, para la creación de esta pieza es la lectura de la crónica periodista de José María Aguirre¹⁰¹⁰ que detalla una noche en La Criolla, un cabaret del barrio chino barcelonés donde actúan Flor de Otoño y La Asturianita. El periodista quiere retratar el ambiente que allí se vivía y a sus moradores, antes de que la Ley de Vagos¹⁰¹¹ entre comience a ejecutarse y prohíba este tipo de actividades.

En cuanto a Jean Genet, es evidente que su propia vida¹⁰¹² y también su obra, ejercieron una notable influencia en un autor como Rodríguez Méndez quince años más joven que él. Ya hemos comentado anteriormente la importante influencia que la literatura y la cultura francesas han ejercido sobre nuestro autor desde aquel viaje que realizó a París en 1952. Sobre el influjo de “algo que leí de Genet” en *Flor de Otoño*, es muy posible que Rodríguez Méndez se esté refiriendo a la novela del escritor parisino titulada *Diario del ladrón* (1949), donde rememora sus propias andanzas como trotamundos, carterista y prostituto en barrio chino de Barcelona a comienzos de los años treinta:

Sabemos que entre 1930 y 1940 [Genet] vagó a través de varios países europeos, viviendo como prostituto y ladrón, mendigando y robando allá donde podía. Formó parte de la Legión

¹⁰¹⁰ José María Aguirre, “Barrio chino!”, Revista Popular Ilustrada *Mundo Gráfico*, Madrid, 29-11-1933. Artículo reproducido en *Primer Acto*, 173, 1974, pp. 20-22.

¹⁰¹¹ La *Ley de vagos y maleantes* fue una ley del código penal español promulgada el 4 de agosto de 1933, referente al tratamiento de vagabundos, nómadas, proxenetas y cualquier otro elemento considerado antisocial. Durante la dictadura de Franco fue modificada para reprimir también a los homosexuales (1954).

¹⁰¹² Novelista, dramaturgo, poeta, ensayista, periodista, Jean Genet (1910-1986), desde su condición de homosexual estuvo siempre relacionado con los ambientes marginales de París y Norteamérica. Su actitud rebelde y comprometida le hace apoyar y participar activamente en los sucesos de mayo de 1968 en París y manifestarse a favor de los derechos de los inmigrantes argelinos. Del mismo modo, visitará (en un viaje que indudablemente nos recuerda al que hizo Rodríguez Méndez en 1966) diversos países de Oriente Próximo denunciando la triste realidad de los campos de refugiados palestinos.

Extranjera y desertó de ella. Vivió en Barcelona como chaperero y durmió bajo una tapia en plenas Ramblas, justo antes de la Guerra Civil. Allí frecuentaba los burdeles, los cabarets, entre ellos el afamado —El Criolla”. Por las tardes, siempre según Genet, solía dejarse caer por este conocido cabaret, sin duda el más importante de los que existían en el Barrio Chino de la Barcelona previa a la Guerra Civil. En este establecimiento, aparte de ofrecerse espectáculos de transformismo, se traficaba con drogas y se vendían armas de fuego.¹⁰¹³

2.3. Estructura formal:

2.3.1. Descripción.

El autor ha dividido la obra en dos partes. Si bien, debido a la multiplicidad de escenas dependiendo del desarrollo significativo de la acción dramática y a la importancia de estas estructuras situacionales en la estética elegida por el autor, podemos hacer un cuadro sinóptico que aclare la división interna de la obra:

¹⁰¹³ Enrique Redel —*Querelle de Brest* de Jean Genet. Mitología personal”, [en línea] en <http://www.literaturas.com/querelledebrestenriqueredelOpinionmarzo2003.htm> [consulta: 5 de noviembre de 2008]

		LUGAR	ACCIÓN	IDIOMA PRINCIPAL
PRIMERA PARTE	Escena I	Salón de la residencia de la Señora Cañellas	Registro de la Policía Secreta en el domicilio	Policías: español Señora y criada: catalán
	Escena II	Despacho del gobierno civil	Queja de la señora Cañellas ante el gobernador por lo ocurrido	Español
	Escena III	Salón de la residencia de la Señora Cañellas	Consejo de la familia Serracant	Catalán
	Escena IV	Pequeña habitación tipo -gargonniere”	Lluiset llama por teléfono a Ricard, su amante	Catalán
	Escena V	Vestíbulo del cabaret -Bataclán”	Llegada del público para presenciar el debut de Flor de Otoño	Catalán
	Escena VI	Escenario del cabaret -Bataclán”	Actuación de Flor de Otoño. Disturbios	Español
	Escena VII	Cuartel de Atarazanas	Cura de urgencia a Flor de Otoño. Robo de fusiles	Español. Elementos dialectales del murciano y el andaluz
SEGUNDA PARTE	Escena VIII	Salón de la residencia de la Señora Cañellas	Consejo de la familia Serracant	Catalán
	Escena IX	Salón de la residencia de la Señora Cañellas	Conversación de la doña Nuria con Ricard	Español
	Escena X	Salón de bar de la cooperativa obrera del Poble Nou	Preparación de actos terroristas. Aparición de la Guardia Civil	Catalán-español
	Escena XI	Salón de bar de la cooperativa obrera del Poble Nou	Enfrentamientos de los anarquistas con las fuerzas del orden	Catalán
	Escena XII	Sala del castillo de Montjith habilitada como juzgado	Juicio sumarísimo contra Lluiset, Ricard y Surroca	Español
	Escena XIII	Sala del castillo de Montjuith trasformada en capilla	Despedida de los tres personajes que van a ser fusilados	Español

2.3.2. Personajes.

En *Flor de Otoño* aparecen más de cincuenta personajes, lo que sin duda alguna, la sitúan como la obra con la nómina más extensa de *dramatis personae* de la producción mendeciana. En la producción de la Compañía de Teatro de la Diputación de Valencia llegan a participar unos setenta personajes que son interpretados por veintinueve actores.

El propio autor divide a los personajes en seis ámbitos de actuación (106). Siguiendo esta clasificación analizaremos las características más importantes de cada uno de estos grupos así como las cualidades individuales de los personajes principales que los configuran:

LA FAMILIA SERRACANT: Son ocho personajes incluidos Lluïset y Pilar, la criada. Representan a la clase social medio-alta barcelonesa que vive en el Ensanche. Son empresarios y comerciantes. En sus diálogos dejan traslucir su hipocresía y sus falsas maneras en virtud de la perdurabilidad del buen nombre de la familia. Sus defectos morales van unidos a su aspecto físico: gordo y calvo, regordeta, flaco, jorobado. En general, «son ridículos y feos»¹⁰¹⁴. El propio autor reconoce que «para la familia burguesa, me basé un poco en la familia de mi cuñada, la mujer de hermano. Siempre me he reído de los burgueses, me han hecho gracia los burgueses»¹⁰¹⁵. Un comportamiento social que Rodríguez Méndez observó en el Gran Teatro del Liceo, uno de los lugares emblemáticos de reunión de la burguesía

¹⁰¹⁴ Juan Ignacio García Garzón, «Sombras y niebla», *ABC*, 24-09-2005.

¹⁰¹⁵ Entrevista concedida por José María Rodríguez Méndez al presente investigador el 07-03-08.

catalana: «iba mucho al Liceo y pude observar de cerca a la burguesía catalana, que siempre me pareció terrible, tan austera, tan moralista, tan racista»¹⁰¹⁶.

La familia Serracant aparece reunida en consejo de familia en dos ocasiones (escenas III y VIII). Estas reuniones sirven, según el profesor Josep Lluís Sirera, para poner de manifiesto lo siguiente:

Hipocresía moral (un familiar, el Jorobado, aparece después como uno de los visitantes de los tugurios del Paralelo), claudicación ideológica y un feroz pragmatismo que lo domina todo. Los Serracant, la familia de Lluiset son unos prototipos representantes de la burguesía industrial catalana, angustiados por el buen nombre en cuanto éste ayuda a vender mejor. La idea de que Lluiset se haya metido en problemas con la Ley es vivida como una tragedia por el clan en pleno, empezando por la madre del protagonista, doña Nuria.¹⁰¹⁷

Para el director escénico que dirigió el montaje de la obra producido por el CDN en 2005:

Los burgueses son caricaturas de sí mismos, con sus tópicos, con su visión huraña de la vida, con su capacidad de alinearse con el más fuerte. Lo hicieron en la dictadura de Primo de Rivera, en la República y también lo hicieron en la dictadura siguiente. Lo digo sin ningún tipo de acritud o de crítica, es una manera de entender el mundo y un instinto de supervivencia, pero había, digamos, una parodia grotesca de esas costumbres, de la voluntad de mezclar la religión, los cantos populares, los ritos de dar gracias a la moreneta [...] Es muy fácil decir ahora que la burguesía de aquella época era colaboracionista y fue la culpable

¹⁰¹⁶ José María Rodríguez Méndez en Liz Perales, «El CDN estrena *Flor de Otoño* de Rodríguez Méndez. Un anarquista en Barna», *El Cultural* (suplemento cultural de *El Mundo*), 22-9-2005.

¹⁰¹⁷ Josep Lluís Sirera, «Historia e Historicismo», *Op. cit.*, p. 100.

de lo que pasó después. No. Yo como director y ellos como actores no debemos creer eso, porque esa burguesía habla de la Exposición Internacional, de la construcción del Ensanche, del Liceo y de otras cosas como logros conseguidos por ellos. Porque es verdad que era conservadora, pero también inventó el modernismo, gracias a lo cual hoy tenemos una Barcelona modernista fabulosa. Ellos decidieron hacer de eso un estandarte de su posición social, decidieron impulsar ciertas cosas de las que se sentían creadores.¹⁰¹⁸

Lluiset es el protagonista de la obra. Es el hijo de doña Nuria Cañellas y Luis de Serrant, empresario que participó activamente en el gobierno de Maura, y nieto del también llamado Luis de Serracant, quien luchó con el General Prim en la guerra de Cuba. Estudió Derecho y obtuvo el “Premio Extraordinario en la Facultad” (177). En la actualidad es un respetado abogado cuya conducta diaria es digna de la clase social a la que pertenece. En cambio, cuando llega la noche se transforma en un homosexual que actúa en un cabaret del barrio chino con el pseudónimo de *Flor de Otoño*, coquetea con la cocaína y lleva a cabo actividades ácratas que le costarán la vida. En esta triple vida de abogado, cupletista travestido y anarquista, sus amistades pertenecerán únicamente a los dos últimos ámbitos sin que se aclaren muchos datos sobre su actividad como letrado.

Martín Recuerda destaca las virtudes de este singular personaje:

El tipo más importante que quizá hasta ahora ha dado Rodríguez Méndez es el Lluiset, de *Flor de Otoño* (1972), rebelde en una sociedad que es imposible que lo comprenda y lo admita, a pesar de ser de familia distinguida y abogado de profesión. Su rebelión es tan

¹⁰¹⁸ Ignacio García en *Cuaderno Pedagógico de Flor de Otoño*, núm. 30, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de las Letras, 2005, pp. 16-20.

grande, tan cínica, que las múltiples facetas de su personalidad, donde destacan la de homosexual y la de anarquista, con fuerte dosis terrorista, se nos escapa del análisis crítico-literario, para entrar en terrenos científicos relacionados con la medicina. El Lluiset es otro personaje que por rebelarse, encuentra la muerte, pero la acepta estoica y hasta cínicamente. El personaje tiene también un sentido corrosivo bajo el punto de vista del autor, ente destructor de la sociedad que le rodea.¹⁰¹⁹

De nuevo, Rodríguez Méndez es atraído por un personaje extraído de la realidad con el que se identificará y al que dará libertad para desarrollarse y generar su propia historia:

El personaje central —al que denomino Lluiset— existió. Presidió una noticia en una crónica negra de aquellos tiempos: un asesinato, un asalto al cuartel de Atarazanas. Era un joven de sólida formación y buena familia. Sobre el personaje, cuya fotografía me impresionó, construí la obra. El Lluiset, junto con su madre doña Nuria, representan esas dos ciudades irreconciliables: la Barcelona negra del puerto con su tétrico “barrio chino” y la Barcelona del “eixample”. Contradicción explosiva, que culminará en destrucción, en chispazo trágico.¹⁰²⁰

En este sentido, el dramaturgo quiere dejar claro que el personaje real sólo ha sido una fuente de inspiración (como lo fue Cascorro para *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga* o los hermanos Romero en *Los quinquis de Madriz*), pero que la construcción de Lluiset / Flor de Otoño como un individuo completo y la

¹⁰¹⁹ José Martín Recuerda, *La tragedia de España...*, *Op. cit.*, p. 221.

¹⁰²⁰ José María Rodríguez Méndez, Programa de mano de *Flor de Otoño*, Teatro Principal. Valencia, 1982.

historia que en la obra se cuenta se debe a su propia invención artística y al devenir del propio personaje: —Los críticos andan diciendo que el personaje de Flor de Otoño es histórico, pero no es verdad. Yo lo saqué de la crónica de sucesos de la época. Era un personaje del barrio chino, que trabajaba como travesti en un cabaret, con otras estrellas también rutilantes como La Cubanita o La Asturianita, y que tenía afinidades anarquistas, hasta el punto de participar en el asalto al cuartel de Atarazanas. Pero lo demás es invención mía: que fuera abogado por las mañanas, que perteneciera a la alta burguesía de Barcelona, que tuviera un trágico final...”¹⁰²¹.

Como antecedente de este personaje podemos señalar la universal figura de Hamlet¹⁰²², un personaje rebelde que discrepa de su noble familia, es querido por su amante (Ofelia) y siente la necesidad de transformar el mundo con sus pensamientos y sus acciones.

Es indudable que estamos ante el personaje mendeciano más completo de toda su producción y así lo ha reconocido en alguna ocasión el propio autor que se refiere a él en tono cariñoso como —mLluiset”¹⁰²³.

¹⁰²¹ José María Rodríguez Méndez en Moisés Pérez Coterillo, —Esta noche se presenta *Flor de Otoño*. Rodríguez Méndez en el Español”, *ABC*, 10-12-1982.

¹⁰²² Rodríguez Méndez admira a este personaje, aunque manifiesta su predilección por los personajes cervantinos:

Hay dos polos fundamentales en el teatro, dos figuras: por un lado *Hamlet* de Shakespeare, que es una maravilla y representa el teatro cortesano, el teatro intelectual, y por otro lado, la Chirinos y Chanfalla que representan a los pícaros del pueblo, los cómicos de la lengua, el teatro de la calle y popular. A mí me gusta moverme entre esos dos polos, aunque pertenezco más a la familia de Chirinos y Chanfalla. (Entrevista concedida por José María Rodríguez Méndez al presente investigador el 15-04-2003)

¹⁰²³ El actor Paco Maestre (*El viudo de la Asturianita*) manifiesta lo siguiente en relación al montaje de 1982:

Coincidíamos mucho con Rodríguez Méndez, que estaba encantado con el estreno porque él ha tenido siempre una predilección fuerte por el personaje de Lluiset, —mLluiset” lo llamaba

La relación con el otro gran personaje mendeciano, el Pingajo, es analizada por Lázaro Carreter teniendo en cuenta motivos sociológicos:

Y si el Pingajo resultaba ser víctima casi inocente de una sociedad que no lo había educado y lo rechazaba y lo amedrentaba, Lluiset es el producto corrompido de esa sociedad que se lanza al albañal para enlodarlo más. Dos historias en la misma dirección, pero con sentidos contrarios, en cuyo final aguarda el pelotón de fusilamiento.¹⁰²⁴

Al anterior comentario se le pueden añadir las palabras de Martín Recuerda a propósito del estudio de ambos personajes:

Tenemos otra vez a un personaje marginado que se rebela contra la sociedad como el Pingajo, pero con la diferencia que el Pingajo es tal su inocencia, que ni sabe por qué le quitan la vida los demás, y el Lluiset es consciente de su muerte y llega a reírse de todo lo divino y humano ante el regocijo o dicha de morir, para no seguir viviendo en una España como la que vive, o vivimos todos. En este sentido el Lluiset es un héroe romántico.¹⁰²⁵

Para finalizar el análisis de este personaje reproduzco las siguientes palabras de su creador:

- ¿Cómo fue el proceso de creación del personaje de Lluiset?

en muchas ocasiones. (*Cuaderno Pedagógico de Flor de Otoño*, núm. 30, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de las Letras, 2005, p. 26).

¹⁰²⁴ Fernando Lázaro Carreter, *Flor de otoño* de José María Rodríguez Méndez”, *Gaceta Ilustrada*, 885, 23-09-1973, p. 20.

¹⁰²⁵ José Martín Recuerda, *Introducción*”, *Op. cit.*, p. 34.

- No me costó mucho, en cuanto leí eso en el periódico, algo de Genet, algo de los homosexuales...
- ¿Y dar vida a un personaje homosexual en una época tan conflictiva?
- Humanizarlo quieres decir, darle humanidad. Eso fue cosa mía.¹⁰²⁶

Doña Nuria de Cañellas es un personaje muy bien construido por el autor. Su actitud tiene, en todo momento, y por este orden, un doble propósito (el juego de dobles intenciones está presente a lo largo de toda la obra): apoyar incondicionalmente a su hijo Lluís y luchar por mantener el buen nombre de la familia. Se trata de un personaje que ~~ha~~ vivido entre dos civilizaciones por así decirlo. Una mujer sabia, entregada y luchadora¹⁰²⁷. Termina aceptando la condición homosexual de su hijo y renunciando de la hipocresía del mundo burgués en una de las escenas más extraordinarias que nos ha dejado el teatro español de la segunda mitad del siglo XX. En la siguiente cita, el propio autor explica lo que quiso reflejar a través de doña Nuria:

Un personaje de madre, que es maravilloso y que es como son las madres, que sabe toda la historia de su hijo y con una rebeldía enorme se niega a aceptarlo. Ahora estamos viendo maridos que maltratan a sus mujeres o hijos que matan a sus padres y con eso hay que acabar de una puñetera vez. Por eso cuando me dicen a mí ~~—~~“y que ver que personaje de madre ha sacado usted”, yo digo: ~~—~~“es lo que yo he querido hacer”. Ese personaje lo he visto siempre interpretado maravillosamente bien: en esta versión [la producción del CDN en 2005] por Jeannine Mestre, que es una actriz maravillosa; en Barcelona, que hicieron casi todo en

¹⁰²⁶ Entrevista concedida por José María Rodríguez Méndez al presente investigador el 07-03-08.

¹⁰²⁷ Ídem.

catalán; en Francia que lo hizo una actriz hija de exiliados. La historia que hay entre la madre y el hijo es como soñar mi madre España y el hijo yo [...] Recordar a esa madre maravillosa, que dice —¡hijo es mi hijo y es mi hijo por encima de todo, y lo demás me importa poco que sea homosexual, anarquista o lo que sea, es mi hijo—. Y eso cala en el público, por eso cuando me dicen qué personaje de madre ha hecho usted, yo doy por bien empleados mis 80 años. Yo prefiero ese personaje al de don Juan Tenorio.¹⁰²⁸

Para Martín Recuerda:

Doña Nuria representa a una clase media decadente de verdadera atracción y riqueza. Personaje sometido a una sociedad. Consciente de una realidad que no quiere que nadie se la descubra. Es un tipo muy dentro de los personajes chejovianos, tales como los de *Las tres hermanas*, línea que siguen algunos personajes de Galdós y de Lorca, como la Benigna de *Misericordia* o *Doña Rosita la soltera*.¹⁰²⁹

EL CABARET BATANCLÁN: los personajes que configuran este grupo son —canallas peligrosos”¹⁰³⁰ que deambulan por la noche barcelonesa. En el cabaret se dan cita —trinxeraires”, pistoleros, gánsteres, ácratas, marineros, prostitutas, proxenetas... junto a damas y caballeros distinguidos que regresan del Liceo. En definitiva:

Todo un mundo de perversión, de truhanes y pistoleros, de busconas y maricas, sale a la palestra con fondo ambiental de los años 30 barceloneses. Un pequeño Chicago baña nuestros

¹⁰²⁸ Entrevista pública concedida por el autor al presente investigador, Madrid, Tufts University and Skidmore College, 30-11-2005.

¹⁰²⁹ José Martín Recuerda, *La tragedia de España...*, Op. cit, p. 221.

¹⁰³⁰ Juan Ignacio García Garzón, —Sombras y niebla”, *Op. cit.*

ojos, en donde las luces del Bataclán pestañean con guiños que invitan al “Pasen, señores, pasen”.¹⁰³¹

En los ambientes del cabaret del barrio chino y del Poble Nou anarquista, Flor de Otoño está siempre acompañado por dos amigos: Ricard y Surroca. Esta peligrosa relación amistosa les llevará a los tres a morir fusilados en el castillo de Montjuith. En estos dos personajes “Lluiset encuentra ese compañerismo y sinceridad que no existe ni por asomo en su familia ni en su clase social”¹⁰³².

Ricard es otro joven burgués homosexual que acompaña en todo momento a Flor de Otoño, ejerciendo de amante, de chulo y de amigo. Por el diálogo sabemos que se conocieron en la universidad y ambos han trabajado “en casa del abogado Peracamps” (150). Es nacido y residente en Vilanova, por esta razón, además de por su trabajo, habla habitualmente en castellano. Viste de forma elegante “aunque sus atuendos no pueden evitar la cara de macarra con sus bigotazos y patillas” (148). Muestra cierto desprecio hacia doña Nuria y hacia el amor que Lluiset siente por ella. Su idealismo le conduce hasta el extremo de manifestar como últimas palabras: “Viva el comunismo libertario” (168).

Surroca no pertenece como lo anteriores a la sociedad burguesa. Es un “ex-boxeador con veleidades ácratas” (126). Se trata de un personaje de origen humilde que ha tenido que utilizar la fuerza física y la astucia para hacerse un hueco en el hampa barcelonesa. Conduce un elegante “Rolls” y parece dar muestras de cierta

¹⁰³¹ César Oliva, *Cuatro dramaturgos “realistas” en la escena de hoy: sus contradicciones estéticas*, *Op. cit.*, p. 109.

¹⁰³² Josep Lluís Sirera, “Historia e Historicismo”, *Op. cit.*, p. 99.

sensibilidad porque ~~a~~ fuerza de corregir galeradas de poetas, se me hizo el corazón tierno” (134). Aunque en un determinado momento, saca la pistola y dispara al viudo de la Asturianita para defender a sus dos amigos.

EL CUARTEL DE ATARAZANAS. En este escenario se dan cita ~~un~~ *teniente, un cabo, un sanitario, varios caloyos y dos busconas*” (106). En este caso, el ejército aparece representado por una serie de personajes que se caracterizan por un uso vulgar del castellano y por diversos rasgos fonéticos y léxicos que denotan su procedencia geográfica. Destacan los *caloyos*¹⁰³³ y sobre todo la figura del Sanitario que manifiesta su origen granadino a través de numerosos rasgos que configuran el andaluz que se habla en esa provincia: ceceo: ~~ziendo~~ *azín*” (142); pérdida de sonidos finales: ~~zeño~~” (142); prótesis: ~~jerío~~” (140); pérdida de la d intervocálica: ~~pueo~~” (140); neutralización l/r: ~~jaen~~ *farta*” (140); etc.

LA COOPERATIVA OBRERA DEL POBLE NOU: este colectivo es una amalgama de tres sectores sociales: obreros, estudiantes y señoritos anarquistas. Son, definidos por un crítico teatral como ~~brutales~~ y *sombríos*”¹⁰³⁴. Los tres ~~estudiantes~~ *calaveras*” que aparecen, muestran una actitud como si de un juego se tratara. Queda en el aire su compromiso social y sus deseos de sembrar el terror entre la sociedad. Por su parte, los cuatro mozos o *camalics*, que son contratados por Ricard y Lluiset para dar una paliza al Viudo de la Asturianita, parecen pensar más en el beneficio económico que en su compromiso con los ideales ácratas. Cada uno de ellos procede de un punto diferente de la geografía española y este hecho se refleja en su forma de hablar:

¹⁰³³ Según el DRAE, este término se emplea en el dialecto murciano con el sentido de ~~recluta~~, mozo que está haciendo el Servicio Militar”.

¹⁰³⁴ Juan Ignacio García Garzón, ~~Sombras~~ y *niebla*”, *Op. cit.*

Camalic catalán. No om barallarem, cagun coin... Estem entro companys... (156)

Camalic andaluz. Sí, señó, sí, señó... Un servió curreló pa este tipo... Sí señó. Un servió maniobraba un organiyo, cuando ezte hijo e la gran puta se dedicaba a la música (155)

Camalic gallego. En Galicia pur menos de cincú pesus no se maja ningún cristianu (155)

Camalic murciano. Soba, tunda, zurra, panaera, curra, somanta... (154)

LA PRISIÓN MILITAR DE MONTJUITH. Destaca la figura del Sacerdote *—que hace las veces de hermano de la paz y caridad—* (106). Se trata de un personaje esperpéntico que persigue a los condenados a muerte para redimir sus almas. No duda en mortificarse grotescamente él mismo para conseguir tal propósito.

GENTE DE LA CALLE. Este heterogéneo colectivo está formado por *—Un vigilante nocturno; dos de la policía secreta, una modistilla y su gachó; una corista de la compañía de Sugranyes; Damas y caballeros de la alta sociedad, etc.—* (106). Todos ellos son personajes episódicos que contribuyen a la ambientación de determinadas escenas.

2.3.3. Lenguaje.

a. *En las acotaciones escénicas*

En esta obra, el estilo utilizado por Rodríguez Méndez difiere notablemente de aquél que caracterizó las didascalias de sus primeros dramas. Si en aquellas obras, salvando algunas excepciones como *El círculo de tiza de Cartagena*, afirmábamos que se trataba de acotaciones funcionales y muy detallistas que describían a la perfección el espacio escénico necesario para la representación y la caracterización de los personajes (estrategia basada en la tradición naturalista); en *Flor de Otoño*, los

personajes y sus movimientos apenas son descritos, mientras las indicaciones escénicas destacan por su estilo pictórico y literario, heredero sin duda del arte valleinclanesco.

Coincidimos en este sentido con la hispanista Martha T. Halsey:

Las acotaciones descriptivas —por ejemplo de la sala de los Serracant, de un impresionismo que, como indica la acotación, sugiere un cuadro del pintor S. Rusiñol— se extienden tanto que casi convierten el drama en novela dialogada y hacen pensar, de nuevo, que R. Méndez, como Valle, escribe el tipo de teatro que tiene que escribir sin ilusionarse mucho por su estreno.¹⁰³⁵

b. De los personajes

En el lenguaje empleado por los personajes, destaca el hecho de que muchas escenas se desarrollan en catalán. Esta lengua es incluso el único idioma que utilizan algunos personajes para comunicarse. Según el anterior cuadro indicativo, seis escenas se desarrollan prácticamente en español; en otras cinco escenas, es el catalán el idioma principal; mientras en las dos restantes ambos idiomas son utilizados de forma proporcional.

Con respecto al uso del catalán, el autor precisa:

Los personajes de *Flor de Otoño* no hablan precisamente en catalán, sino en barcelonés. No hay que confundir esa especie de lunfardo castellano-catalán, con ciertas incrustaciones de «lengua franca» portuaria que se habla en Barcelona, con la movable e imprecisa lengua

¹⁰³⁵ Martha T. Halsey, «Prólogo» a José María Rodríguez Méndez, *Los inocentes de la Moncloa*, *Op. cit.*, p. 38.

catalana. El lenguaje que pongo en los personajes burgueses y proletarios de mi drama es el catalán fonético que he escuchado por las calles y las residencias señoriales. Mi oído de —arneo” lo capta como un elemento folklórico más de esta ribera mediterránea.¹⁰³⁶

Barcelona es una mezcla de dos cosas: el puerto mediterráneo y una gran burguesía industrial que ahora va a menos con todos los conflictos que hay allí. Y de esa mezcla surge la Barcelona de la obra, que tiene un lenguaje lunfardo donde no se habla bien el castellano, pero tampoco se habla bien el catalán, aunque ha habido buenos autores catalanes que yo he conocido como Salvador Espriu y toda esa gente que han vivido aislados de todo. Es una ciudad difícil, verdaderamente difícil.¹⁰³⁷

En cualquier caso, debemos volver a recordar que Rodríguez Méndez ha buscado siempre en sus obras la eficacia y la correcta comunicación con el público, por lo que para que la utilización del bilingüismo no impidiese la comprensión de los diálogos a los espectadores que no dominan el idioma catalán, ha tenido que valerse de una estrategia que, sus puntos más importantes, nos aclara perfectamente Josep Lluís Sirera:

Rodríguez Méndez recurre para ello a transcribir el catalán con una ortografía a caballo entre la catalana y la española; mantiene por ello la grafía —y”, equivalente a la —ñ del español, pero transcribe las vocales neutras aproximadamente tal como suenan (—asolti” en lugar de los que sería ortográficamente correcto en catalán: —escolti”; o —wsté” en vez de —ostè”). No hay, sin embargo, una pretensión sistemática de transcripción, sino más bien una actitud que calificaría de pragmática: cuando un sonido sería de difícil transcripción según las normas de

¹⁰³⁶ José María Rodríguez Méndez, “Conmigo mismo”, *Op. cit.*, p. 15.

¹⁰³⁷ Entrevista pública concedida por el autor al presente investigador, Madrid, Tufts University and Skidmore College, 30-11-2005.

la ortografía castellana, por no existir en ésta, mantiene la grafía catalana: «joies», donde el sonido [ʒ] de la «j» no tiene correspondencia en español. Lo mismo sucede con las consonantes sordas y sonoras: «passa» lo escribe con doble «s» para representar el sonido de la [s], idéntico en castellano, aunque «esta lengua» lo escribe con una sola. Esto permite entender que cuando una palabra catalana mantiene una «s» intervocálica hay que leerla como la sonora correspondiente [z]. Como es obvio también, Rodríguez Méndez acentuará las palabras catalanas a la española: «está» en lugar de «està», «be» en lugar de «bé» (bien), etc.

Y, por supuesto, como cualquier dramaturgo a lo largo de la historia del teatro, tiene que intercalar frases en una lengua y otras, que repiten el sentido de las primeras, en la otra: «Las joies, las joies... ¡mis alhajas, mis alhajas!...»¹⁰³⁸

Por otro lado, debemos tener presente lo apuntado por Martín Recuerda:

«Esa especie de lunfardo castellano-catalán» es un signo expresivo cuya funcionalidad dramática es más situacional y de caracterización de personajes que puramente verbal. Es mucho más significativo lo que sugiere el sonido, la musicalidad, el «gestus» de este lenguaje oral que la significación literal de la palabra pronunciada, pues nunca se emplea el catalán para expresar conceptos o ideas, de forma que sea necesario el total entendimiento de este idioma para la posible comprensión de la obra.¹⁰³⁹

Además del bilingüismo ya comentado, «en *Flor de Otoño* da un evidente paso hacia delante, ya la obra se nos presenta con diversos registros y cada uno de ellos en el momento adecuado: argot cuartelero, lengua folletinesca o achulapada,

¹⁰³⁸ Josep Lluís Sirera, «Historia e Historicismo», *Op. cit.*, p. 100.

¹⁰³⁹ José Martín Recuerda, *La tragedia de España...*, *Op. cit.*, pp. 184-185.

regionalismos diversos, parodia cultista, frases estereotipadas, de propaganda política, expresiones del mundo homosexual o del travestismo”¹⁰⁴⁰.

Además del uso del catalán, es cierto que en la pieza los personajes emplean para comunicarse otros dialectos del castellano (murciano y andaluz) y otras lenguas de la península (gallego), todos ellos transcritos fonéticamente. Con este recurso lingüístico, el dramaturgo ha tratado de imitar la realidad existente en la ciudad de Barcelona en los años treinta, momento en que la Ciudad Condal había absorbido una gran población de emigrantes de otras regiones españolas que comenzaron a llegar en la década anterior.

Concluimos este apartado con las palabras del autor:

La obra resultó difícil de construir y de escribir. Me arriesgué a utilizar lenguajes más o menos francos (el catalán barceloní, por ejemplo), los dialectos regionales, el argot delincuente, etc.¹⁰⁴¹

2.3.4. *Espacio.*

a. *Espacio real*

La obra está ambientada en diversos lugares emblemáticos de la ciudad de Barcelona en los años treinta.

¹⁰⁴⁰ Luciano García Lorenzo, “En el corazón del barrio chino”, en César Oliva (ed.), *Teatro español contemporáneo: antología*, Madrid, Centro de Documentación Teatral/Fondo de Cultura Económica, 1992, p. 391.

¹⁰⁴¹ José María Rodríguez Méndez, Programa de mano de *Flor de Otoño*, Teatro Principal. Valencia, 1982.

A continuación y de acuerdo con la estructura formal descrita anteriormente, señalamos los espacios en los que desarrolla la acción, algunos de ellos detallados minuciosamente por el autor:

ESCENA I: *—Una residencia burguesa del ensanche barcelonés [...] El saloncito de la Señora Cañellas, iluminado por los reflejos de la luna, al filo de la madrugada de una fría noche de enero, dice el —qué”, el —ómo” y el —por qué” de la vida de sus habitantes: Clase burguesa entre las burguesas anunciada por aquella chimenea de mármol blanco, en la que brilla el rescoldo del último fuego: sobre la repisa no faltan los relojes de sonería, la porcelana china y algún recuerdo de las campañas tagalas de la finiquitada etapa colonial. El mismo general, compañero de armas de Prim, preside el testero de la chimenea y aparece ahora rodeado por el resplandor lunar y un —xic” del reverbero urbano (pues está claro que nos hallamos en un piso principal). Hermosa alfombra persa. Butacas y sofás de peluche granate. Cornucopias y dorados. Filigranas. Pliego enmarcado en plata con firmas adulonas de subordinados. Fotografías añejas de damas en trance de salir del gran teatro del Liceo. Mariposas clavadas en la pared (anuncio o culto a la naturaleza propia del país). Piano. Un pajecillo de bronce, mezcla complicada de Cupido y de Mercurio, levanta un afilegranado farol. La vida de la calle penetra a través de los gruesos cristales de la —tribuna” (así llaman en Barcelona al mirador), cristales de colorines orientales, efluvios del bósforo enmarcados en una afilegranada piedra a estilo Gaudí” (107-108).*

El ensanche (en catalán *L'Eixample* significa extensión) es un barrio barcelonés construido a partir de 1960 como ampliación de la ciudad. Está situado entre

Pedralbes y las Ramblas y se caracteriza por la distribución geométrica de sus calles y albergar las viviendas de la clase social medio-alta.

ESCENA II: *—Alfombras, arañas, gran retrato de Alfonso XIII. Todo ello nos anuncia que estamos en uno de los despachos del Gobierno Civil*” (116).

ESCENA III: Mismo espacio escénico que la ~~—~~escena I”.

ESCENA IV: *—Una especie de gargonniere tapizada de rojo*” (122).

ESCENA V: *—El Paralelo barcelonés en los años 30 [...] Vestíbulo del Bataclán, cortinas de terciopelo rosa encubridoras del pecado*” (124)

Rodríguez Méndez sitúa el cabaret llamado Bataclán¹⁰⁴² (que toma como modelo La Criolla, el cabaret más típico del barrio chino barcelonés donde al comienzo de la década de los treinta actuaban Flor de Otoño y la Asturianita) en el centro neurálgico de la vida nocturna del Paralelo, el barrio chino¹⁰⁴³, aquí se reunían intelectuales, artistas, prostitutas, travestidos, delincuentes, anarquistas, díscolos señoritos, etc. en los numerosos locales nocturnos que existían.

ESCENA VI: Interior del cabaret Bataclán

ESCENA VII: *—El cuartel de Atarazanas en la ribera del puerto*” (135).

~~—~~Las Reales Atarazanas o Reales Drassenas es un edificio de arquitectura civil gótica que se comenzó a construir en época de Pedro el Grande en el siglo XIII. En él se reparaban galeras reales. En el siglo XVIII pasó a pertenecer al ejército, convirtiéndose en cuartel. Ha protagonizado muchos asaltos violentos antes de la

¹⁰⁴² Este nombre es muy habitual en los locales de music-hall en España. Es una copia del famoso cabaret parisino. Por ejemplo, en el barrio chino de Bilbao existió un cabaret denominado Bataclán que mantuvo su actividad artística hasta los años sesenta. En Barcelona, el cabaret Bataclán estaba situado en la avenida del Paralelo esquina con la calle Poeta Cabanyes. Desaparece a comienzos de la década de los cuarenta.

¹⁰⁴³ El DRAE define ~~—~~barrio chino” como: ~~—~~En algunas poblaciones, aquel en que se concentran los locales destinados a la prostitución y otras actividades de malvivir”.

Guerra Civil española y durante ella. Los anarquistas de la C.N.T. intentaron la toma del mismo en 1924. Fue un rotundo fracaso debido en parte a la mala organización. Muchos participantes fueron detenidos y los cabecillas José Llácer y Juan Montejo fueron condenados a muerte”¹⁰⁴⁴.

ESCENA VIII: Mismo espacio escénico que la –escena I”.

ESCENA IX: Mismo espacio escénico que la –escena I”.

ESCENA X: –*Cooperativa obrera del Poble Nou. Salón de bar con grandes ventanales que dan al suburbio industrial. Mesas de mármol [...] Letreros ácratas (–La propiedad es un robo”, etc.) y carteles progresistas en la pared. Siglas sindicalistas y libertarias y el escudo de los –Coros d’en clave”. Enorme gramola como una flor exótica. Suntuosidad popular ya desgastada*” (152)

El Pueblo Nuevo (Poble Nou en catalán) es el barrio obrero barcelonés donde se gestó el movimiento anarquista y –de donde partían las luchas obreras, las huelgas y todo el movimiento obrero y estudiantil que vemos reflejado en la obra”¹⁰⁴⁵

ESCENA XI: Mismo espacio escénico que la –escena X”.

ESCENA XII: –*Fenebrosidades de fortaleza castrense*” (163). Sala donde se juzga a los tres cabecillas del golpe revolucionario del Poble Nou que aparecen sentados en un banquillo.

ESCENA XIII: –*Lóbrega sala del castillo de Montjuith transformada en capilla [...] Un cristo tétrico sobre una mesa en que lucen dos blandones fúnebres. Tres camastros. Una mesa con botellas y restos de comida*” (165).

¹⁰⁴⁴ *Cuaderno Pedagógico de Flor de Otoño*, núm. 30, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de las Letras, 2005, p. 41.

¹⁰⁴⁵ Ídem.

El castillo de Montjuith «tiene profunda significación política para los catalanes, pues ya en el siglo XIX el General Prim bombardeaba la ciudad desde allí para acallar las revueltas anarquistas y obreras. Fue prisión y lugar de fusilamiento después de la Guerra Civil»¹⁰⁴⁶.

b. Espacio hipotético

Dos realidades convergen en *Flor de Otoño* para hacer de esta obra el símbolo de una España que explora los caminos de la libertad:

La *realidad hipotética* en la que el autor vive, crea y reacciona se situaría en la ciudad de Barcelona en los últimos años de la dictadura franquista cuando ya se comenzaba a orquestar el paso hacia una transición democrática, tan deseada por unos sectores sociales, como denostada por otros. Continuas huelgas de obreros y estudiantes minaban las rígidas estructuras de un sistema que tenía que hacer frente además al naciente terrorismo nacionalista de ETA. Ante esto, el Estado ejerce una fuerte represión (ejecuciones, torturas, persecuciones, etc.). Por otro lado, la crisis económica mundial iniciada en 1971 con la devaluación del dólar, se agravó notablemente en los últimos meses de 1973 debido al encarecimiento del precio del petróleo (*crisis del petróleo*). Nos encontramos, por tanto, en un periodo de debilitamiento del sistema económico internacional. El 20 de noviembre de 1975 fallece el jefe del Estado, Francisco Franco, y se abre un nuevo periodo histórico conocido con el nombre de Transición Política.

En opinión del hispanista Michael Thompson:

The sense of social decay and of the imminence of the collapse of a political regime which is evoked by *Flor de Otoño* was particularly resonant at the time the play was written. In the

¹⁰⁴⁶ Ídem.

early 1970s, the regime was entering a phase that Carr describes as “the agony of Francoism”: “A process of decomposition that seemed to find a parallel in the physical decay of the Caudillo, stricken with Parkinson’s disease”¹⁰⁴⁷. Between 1969 and 1973, Admiral Carrero Blanco attempted a return to ideological orthodoxy and authoritarianism after the relative apertura (opening-up) of the late 1960s. Student protests, industrial strikes and ETA terrorism escalated, while Basque and Catalan nationalism gained strength. Even the support of the Catholic Church for the regime was gradually draining away. The government responded with states of emergency (in 1969-70 and 1970-71) and military trials. Executions continued right up to the time of the Caudillo’s death: the anarchist Salvador Puig Antich in 1974, five Basque nationalists in September 1975. Economic development, the tourist boom and increased contact with Europa were breaking the grip of conservative National-Catholicism on the minds of the people, while the Francoist reactionaries railed from their “bunker” against the immorality and criminality supposedly encouraged by liberalism.¹⁰⁴⁸

La realidad imaginaria en la que transcurre la acción dramática: la Barcelona de enero de 1930, días antes del derrocamiento del dictador Primo de Rivera en los que España vive una situación convulsa y de agitación ante el inminente cambio de régimen.

Los militares conspiran entre sí para derrocar al dictador, que pierde la confianza del rey Alfonso XIII. En Cataluña, las luchas obreras y anarquistas se cobran numerosas vidas en los años veinte. A la causa “rebelde” se suman estudiantes, intelectuales, nacionalistas y burgueses que lucharán contra el poder establecido en pos de la libertad. El “crack” del 29 desencadenaría una crisis económica a escala mundial que debilitó el papel de los estados. Tras unos meses en los que el rey encarga la

¹⁰⁴⁷ Raymond Carr, *Spain 1808-1975*, Oxford, Oxford University Press, 1982, pp. 732-733.

¹⁰⁴⁸ Michael Thompson, *Performing Spanishness. History, Cultural Identity and Censorship in the Theatre of José María Rodríguez Méndez*, *Op. cit.*, p. 165.

presidencia del gobierno al General Dámaso Berenguer (desde el 30 de enero de 1930 hasta el 14 de febrero de 1931) y posteriormente al almirante Juan Bautista Aznar Cabañas (ocupará el cargo menos de un mes), el 14 de abril de 1931 se proclama la II República, que supondría el final definitivo de un sistema dictatorial y el inicio de un periodo democrático.

El propio dramaturgo sintetiza en estas palabras el momento histórico en el que sitúa la obra:

La Barcelona de los años 30. El pistolero. Las esperanzas ácratas, lo que algún escritor llamó "aurora social". La crisis económica mundial. El desarrollo del industrialismo. Las inquietudes artísticas del último modernismo, etc. La Barcelona opulenta, de una parte, con su burguesía aterrada y siempre a la defensiva. La Barcelona portuaria, de otra parte, con su "barrio chino" y su negra crónica de sucesos, con sus "mafias" de delincuentes y sus noches excitantes. El sistema de la dictadura primorriverista derrumbado y la República llamando a las puertas... He aquí el esbozo histórico en que se desarrolla mi *Flor de Otoño*.¹⁰⁴⁹

La clara relación entre ambos momentos históricos (final de un régimen dictatorial, confrontación social, lucha de clases, derramamiento de sangre, crisis económica, inminente cambio de Régimen hacia un sistema democrático) posibilita que el autor utilice el escenario de la Barcelona del final de la dictadura de Primo de Rivera, para mostrar los *motivos* que en él y en el sector social que él representa, ha generado la situación tan crispada que vivía la sociedad española en el año 1972. El YO, por tanto, aparece enfrentado a un ENTORNO convulso y cambiante. La *estrategia*

¹⁰⁴⁹ José María Rodríguez Méndez, Programa de mano de *Flor de Otoño*, Teatro Principal. Valencia, 1982.

utilizada por el autor parece clara, utilizar la realidad imaginaria del momento histórico de 1930 para tejer una trama dramática que explique al espectador el entorno histórico-social de 1972 y la relación del INDIVIDUO con el ENTORNO.

Esta similitud espacial fue destacada por el director escénico Antonio Díaz Zamora:

Los parecidos históricos están ahí. Son décadas ambas de tensión, de crisis económica, de drogas, de ruptura de convencionalismos. Hay una sociedad rota, una crispación, incluso fantasmas de guerra mundial. La diferencia puede estar en que, aunque ahora también hay terrorismo, otros temas están más suavizados, como el anarquismo o el homosexualismo: lo cual no quiere decir que estén socialmente resueltos¹⁰⁵⁰.

c. Espacio imaginario

El autor plantea el espacio escénico en el que se desarrolla la acción en nueve ambientes diferentes: Despacho del Gobierno Civil; Salón de la residencia de la Señora Cañellas; Pequeña habitación tipo *“gargonniere”*; Vestíbulo del cabaret *“Bataclán”*; Escenario del cabaret *“Bataclán”*; Cuartel de Atarazanas; Salón de bar de la cooperativa obrera del Poble Nou; Sala del castillo de Montjuith habilitada como juzgado; Sala del castillo de Montjuith transformada en capilla.

Estos espacios se pueden reducir a tres ambientes: el de la burguesía, el de los bajos fondos y el de aquellos lugares regentados por el ejército.

A diferencia de otras obras de este periodo cuya acción transcurría en Madrid (*Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga y Los quinquis de Madrid*) donde decíamos que los personajes, salvo contadas excepciones, no abandonaban su barrio ni su entorno social, en *Flor de Otoño* los protagonistas rompen decididamente esa

¹⁰⁵⁰ Antonio Díaz Zamora en Miguel Bayón, *“Niño de bien, niño de mal ¿Dónde empieza y dónde acaba el teatro?” Op. cit.*

–barrera” y deambulan por diversos lugares de Barcelona, si bien es cierto que su pertenencia a una clase social privilegiada les abre tanto las puertas del barrio del chino como las del Liceo.

2.3.5. *Tiempo.*

a. *Tiempo real*

La duración del espectáculo es aproximadamente de tres horas. Aunque no es el texto más extenso del autor, el montaje de la Compañía de Teatro de la Diputación de Valencia constituye la producción de mayor duración hasta la fecha: –son cerca de tres horas de espectáculo, porque comenzamos con una obertura según va llegando el público, al que los actores, por el patio de butacas, o por los palcos, o en tabladillos, dan muestras de canción tipo Bataclán”¹⁰⁵¹.

b. *Tiempo hipotético*

En *Flor de Otoño* la acción transcurre de forma lineal. Tan solo aparecen dos escenas simultaneas (escenas III y IV), pero el resto están sujetas a un desarrollo cronológico de los acontecimientos. A esto debemos unir la utilización del autor de proyecciones donde aparecen recortes de prensa del momento y que ayudan al receptor (lector o espectador) a ubicar temporalmente la acción dramática.

c. *Tiempo imaginario*

La obra nos presenta un desarrollo lineal de los hechos. No hay analepsis y las escenas, a excepción de las antes reseñadas, se suceden de forma cronológica:

Comienza la acción –*al filo de la madrugada de una fría noche de enero*” (107) de 1930 cuando dos policías irrumpen en la residencia de doña Nuria de Cañellas. La

¹⁰⁵¹ Ídem.

siguiente escena transcurre durante la mañana del día siguiente. La escena III se desarrolla esa misma tarde: el consejo de familia se reúne en casa de la viuda de Serracant. Mientras estos personajes se despiden, tiene lugar una acción simultánea que nos muestra en un *“ rincón de la escena”* (122) a Lluïset tratando de hablar telefónicamente con su amante.

La siguiente escena se desarrolla esa misma noche (también del mes de enero) en el vestíbulo del Bataclán. La siguiente indicación indica el paso a la siguiente escena: *“Llega una enorme salva de aplausos y dentro se oscurece la escena. Y ya tenemos en escena a la famosa estrella Flor de Otoño”* (128). A *“altas horas de la madrugada”* (135) llegan los tres huidos al cuartel de Atarazanas donde Flor de Otoño es atendido de urgencia.

La segunda parte se inicia la tarde del día siguiente como así nos lo aclara una noticia de prensa que se proyecta: *“Tres desaprensivos asaltaron anoche el cuartel de Atarazanas”* (146). La familia Cañellas comenta la noticia mientras toman café en casa de doña Nuria. Cuando los familiares abandonan el escenario, aparece Ricard con el propósito de hablar con la anfitriona. La escena concluye al atardecer. Esa misma noche es el momento elegido para el desarrollo de las dos siguientes escenas que tienen lugar en la Cooperativa obrera del Poble Nou.

Un salto temporal cuantitativo e indeterminado nos lleva a la escena XII cuando Lluïset, Ricard y Surroca son juzgados.

Finaliza horas antes del amanecer de un día que ya presagia la primavera: *“va a hacer una buena mañana. Parece primavera”* (171). Tal vez, por tanto, debemos situar esta en los primeros días del mes de marzo.

Por lo tanto, desde la escena I hasta la escena XII han transcurrido imaginariamente cuarenta y ocho horas (dos días completos del mes de enero). En las dos últimas escenas hay una indeterminación temporal, si bien, de acuerdo con el diálogo podemos situar la consumación de la acción dramática de la obra a comienzos del mes de marzo.

2.3.6. Movimiento y progresión dramáticos.

a. En los personajes

En este apartado analizamos el movimiento y la progresión dramáticos de los dos personajes principales del drama: Lluïset y doña Nuria.

Lluïset es un personaje que no encuentra su sitio en la sociedad, de tal forma que su progresión dramática se caracteriza por la huida de los convencionalismos sociales ligados a la clase social a la que pertenece. En la primera escena en la que interviene aparece como un “joven flacucho” y tímido pegado a su madre, pero su huida le lleva a ser un travesti que actúa en un cabaret, a consumir drogas, a estar implicado en el asesinato de otro travesti, a participar en el robo de fusiles en un cuartel, a ser un militante activo de ideología anarquista, a poner bombas en empresas de su familia, y finalmente a morir fusilado. La muerte es ya la única salida que le quedaba a este personaje para poder alcanzar el anhelo de la libertad. Sólo la inesperada visita de su madre instantes antes de ser fusilado, le hace desfallecer y mostrar rasgos de una debilidad humana que hasta ese momento no había aparecido en este personaje.

La evolución de doña Nuria no es tan sorprendente como a simple vista parece, ya que desde el comienzo de la obra ella defiende incondicionalmente a su hijo ante las autoridades e incluso ante su propia familia. No sabemos cuándo se da cuenta de la verdadera historia del hijo, es posible incluso que desde el inicio esté enterada de

todo. Pero lo cierto es que cuando el consejo de familia se reúne por segunda vez y comentan las noticias aparecidas en los periódicos que desvinculan a Lluïset del atentado de La Asturianita porque la policía ya sabe que ha sido otro travesti llamado Flor de Otoño, ella finge una gran alegría. En cambio, cuando todos los familiares se van, doña Nuria se queda llorando amargamente. En la siguiente escena, Ricard le lleva una carta que ha escrito Lluïset y la madre se alegra de que su hijo se encuentre bien. En esta escena, las expresiones con doble sentido son muy elocuentes y en verdad denotan un gran conocimiento de una realidad que como madre no se atreve, o no quiere reconocer: —¿Cómo anda de novias usted, por ejemplo? Porque mi Lluïset de eso nada [...] Así que andan ustedes de picos pardos” (151). Para al final, acabar reconociendo: —Es usted tímido y bueno: el compañero apropiado para mi Lluïset” (152). Pero sin duda alguna será en la escena final, cuando simbólicamente le entrega a su hijo una barra de labios momentos antes de morir fusilado, el momento en el que definitivamente reconozca y acepte la condición homosexual del hijo y renuncie a la falsa moral burguesa imperante en su familia.

César Oliva señala el tratamiento evolutivo de algunos personajes como uno de los mayores logros de la dramaturgia mendeciana. De esta forma:

Donde más cómoda se mueve la pluma de Rodríguez Méndez es al contar la evolución de sus personajes fugitivos. En el autor, siempre hay una última parte en donde los acontecimientos alcanzan caracteres de extraña época. Se respira una esperada tragedia contra la cual luchan los personajes a sabiendas que les espera la peor parte. [...] Nuevamente hay una escena final de ajusticiamiento, aunque esta vez no veremos morir al protagonista.¹⁰⁵²

¹⁰⁵² César Oliva, *Cuatro dramaturgos —realistas— en la escena de hoy: sus contradicciones estéticas*, *Op. cit.*, pp. 111-112.

b. En la acción dramática

La progresión en la acción dramática presenta una estructura clásica, aunque el autor no haya querido explicitar esta estructura dividiendo la obra en tres actos, sino que simplemente estructura la obra en dos partes no acordes con la progresión dramática ni, como vimos anteriormente, con el desarrollo temporal.

De este modo, las cuatro primeras escenas se corresponden con el planteamiento. Desde la escena V hasta la escena XI tiene lugar el epicentro del doble conflicto principal de la obra: la búsqueda de la libertad por parte de Lluïset a través de su homosexualidad y de sus actividades ácratas. Por último, el desenlace se corresponde con las dos escenas finales.

Debemos señalar que al igual que había ocurrido en *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga* y en *Los quinquis de Madriz*, el desenlace de *Flor de Otoño* vuelve a mostrarnos el trágico final del protagonista que muere fusilado (con garrote vil en el caso del Trueno). Curiosamente, estas obras son tres de las más elogiadas de toda la producción teatral del autor: ¿Será que cuando crea un gran personaje el sistema y su propio sentimiento de exilio interior le obligan al autor a conducirlo al pelotón de fusilamiento? O tal vez Rodríguez Méndez no quiere que tipos tan extraordinarios como el Pingajo, el Trueno o el Lluïset se integren dentro del sistema y pierdan su autenticidad. En cualquier caso, las obras de esta segunda etapa se caracterizan, entre otras cosas, por este trágico desenlace. En las piezas teatrales posteriores, el dramaturgo ya no optará por este final.

c. En la anécdota narrativa

La evolución de la anécdota narrativa va ligada a la transformación del personaje de Lluís Serracant (un joven y respetable abogado) en *Flor de Otoño*, un travesti que por

las noches lleva una vida canalla como cantante de cabaret en los tugurios del barrio chino, y está plenamente implicado en actividades terroristas de acuerdo a su ideología anarquista. Sobre esta base narrativa se desarrolla la pieza teatral que pretende un verdadero estudio sociológico del comportamiento de las diversas clases sociales en la turbulenta Barcelona del año 1930.

3. GÉNESIS DE LA OBRA TEATRAL

3.1. Motivos.

Iniciamos este apartado con un fragmento de una entrevista que el autor mantuvo con John. P. Gabriele:

- Si tuvieras que recomendar una sola obra de tu repertorio teatral como lectura imprescindible para conocer la dramaturgia de Rodríguez Méndez, ¿cuál sería y por qué?
- *Flor de Otoño*, desde luego, porque es la obra donde mejor se plasma y se hace patente la situación crítica y conflictiva del pueblo y de las minorías. Hasta diría yo que mejor expresa mi concepto del pueblo como personaje anónimo. Aunque se sitúa en Barcelona, lo que transcurre en el drama refleja muy de cerca el problema actual de toda España y de la España de este siglo, una España jerárquica a nivel social, político, cultural, y sobre todo lingüístico. Creo que es la obra que más me define a mí como persona y autor dramático.¹⁰⁵³

En las anteriores palabras el autor sintetiza perfectamente los motivos que le llevan a escribir *Flor de Otoño*: entre 1965 y 1975, Rodríguez Méndez escribe buena parte de sus mejores obras. Crea una *estrategia escénica* que responde a una agresión de un

¹⁰⁵³ John P. Gabriele, "Diálogo con José María Rodríguez Méndez, cronista teatral", *Op. cit.*, p. 82.

ENTORNO que le es especialmente hostil. O dicho de otro modo, este desequilibrio propiciado por las diversas agresiones que le infringe el ENTORNO creará en el YO una *tensión* ante la que se verá obligado a reaccionar a través de su propia *estrategia de ruptura*:

Lo que quisiera es seguir haciendo lo que hago, pero mucho mejor. Quisiera que cada conclusión lógica susceptible de desprenderse de mi obra fuera un bofetón rotundo que extirpara los dientes de muchos sinvergüenzas. Desgraciadamente, mi agresividad es corta. Desde *Vagones de madera* a *Los quinquis de Madriz*, he querido gritar. Y me han tapado la boca una y otra vez. Por eso quiero gritar cada vez mejor, con más fuerza. Aunque no se me oiga.¹⁰⁵⁴

El autor decide el *exilio interior* como búsqueda de su autenticidad ante la decepción que le produce el Entorno que le rodea. En *Flor de Otoño*, su autor se sitúa en una posición de ruptura ideológica con el sistema y con un entorno social que le es claramente hostil y que le obligará a abandonar Barcelona en 1978, seis años después de la producción de este drama:

Harto y dolido estaba hasta las raíces de mis huesos de soportar una constante, implacable y demoledora ofensiva desde todos los estamentos, contra mi lengua y mi literatura, ofensiva que parecía amamantada desde la orgullosa Corte.¹⁰⁵⁵

¹⁰⁵⁴ José María Rodríguez Méndez, —b poco que yo puedo decir” en José María Rodríguez Méndez, *Teatro: La tabernera...*, *Op. cit.*, p. 18.

¹⁰⁵⁵ José María Rodríguez Méndez, —Prólogo” a *Literatura española*, Universidad de Murcia, Murcia, pp. 18-19.

Del mismo modo, esta actitud de ruptura se manifiesta paradójicamente en la utilización del catalán en gran parte de la obra lo que supuso la no aceptación de ésta por el sistema. En definitiva, esta postura de *ruptura* determinará que la obra no sea aceptada por el sistema franquista ni por el sistema democrático del periodo transitorio, y su estreno no se producirá hasta 1982. Al mismo tiempo, tanto el autor como la obra se verán excluidos también del pujante entorno nacionalista catalán y prueba de ello es que *Flor de Otoño* se estrenará en Barcelona en el lejano año 2003. En las siguientes citas, el propio autor explica muy claramente el proceso de creación y su personal valoración de *Flor de Otoño*:

En ella posiblemente estén condesados todos esos años que he vivido en Barcelona. Es una obra que escribí con verdadero deleite asombrándome yo mismo de que saliera con tanta suavidad —es el parto menos doloroso que tuve jamás— y con tanta alegría. Parecía como si el personaje, el Lluiset, se me fuera imponiendo, apartándome a mí para decir lo suyo... Pero es que Lluiset era la Barcelona que yo tengo vivida y que tiene un misterio casi indescifrable, una poesía sórdida curiosa, una rebeldía soterrada, procedente de la delincuencia portuaria, aplastada por el peso de la burguesía puritana, insufrible... Yo quería expresar ese conflicto compuesto por varias clases sociales en lucha sorda, que sólo se dan en Barcelona y no creo que en ninguna otra parte del mundo: una clase burguesa repugnante, una clase proletaria aburguesada, una clase inmigratoria balbuceante en la diáspora, una clase encanallada y delincuente, como hay en Nápoles, que convive con las otras y se transforma camaleónicamente según épocas... Es difícil explicar a Barcelona.¹⁰⁵⁶

Flor de Otoño, una obra que para mí significa mucho, ahí recojo todo el tiempo que estuve en Barcelona, esa ciudad que en la época del anarquismo la llamaban «la rosa de fuego», una

¹⁰⁵⁶ José María Rodríguez Méndez, «Conmigo mismo», *Op. cit.*, p. 15.

ciudad verdaderamente conflictiva con episodios como la Semana Trágica. Ahí encontré un personaje, porque yo todo lo saco de la calle, no saco nada de los libros, incluso el lenguaje que muchos me lo elogian, no es mío es lo que he oído yo a la gente, yo no soy más que un transcriptor y nada más, aunque no es fácil porque hay que saber adecuar todo. *Flor de Otoño* lo encontré en la página de sucesos: un cabaretero del cabaret —“La Criolla” que yo puse en el —“Bataclán”, y además era anarquista comprometido y yo hice que perteneciera a una familia burguesa, de la gran industria barcelonesa y de ahí ha salido esa cosa que resultó tan explosiva al principio que la censura me la prohibió entera, no quisieron ni siquiera hablar de estrenarla o de publicarla, totalmente prohibida, pude estrenar alguna otra cosa, pero esa obra no, tuvo que morirse Franco y todavía siguió prohibida, y hay cosas que no se han podido sacar en el montaje del Centro Dramático Nacional, por ejemplo, el lenguaje catalán porque hay unas escenas en catalán que no les ha parecido procedente que salieran.¹⁰⁵⁷

Como podemos observar, la lectura de un relato periodístico donde se habla de un joven travesti llamado Flor de Otoño que actúa en un cabaret y que participó en el asalto al cuartel de Atarazanas en 1932, es la base anecdótica de esta obra. Permítaseme a continuación, para finalizar este apartado, reproducir varios fragmentos de aquella crónica periodística:

En la alta madrugada, el ambiente de La Criolla —el más típico —cabaret” del barrio chino barcelonés— está cargado de influencias inquietantes y densas. Los siete pecados capitales, y alguno más cuya existencia escapó a la previsión de los sagrados legisladores, tienen en el recinto cumplido asentamiento [...] Una gramola desgrana las notas enervantes de una danza moruna, y un muchacho casi adolescente, comienza a bailar en el centro de la habitación.

¹⁰⁵⁷ Entrevista pública concedida por el autor al presente investigador, Madrid, Tufts University and Skidmore College, 30-11-2005.

— Es Flor de Otoño —me dice el dueño de La Criolla—; uno de los que más quehacer dan a la policía

— ¿Tan joven? —pregunto

— No se fie usted de la cara ni de las maneras. Tiene treinta y dos años y hace quince que fue extendida su ficha en la Jefatura de Policía.

Flor de Otoño prosigue su danza entre afeminadas contorsiones. Tras las cejas depiladas, el maquillaje del rostro y los pintados labios en forma de corazón, sus treinta y dos años se metamorfosean hasta el extremo de que el ambiguo sujeto aparenta exactamente la mitad. Mientras el resto de la concurrencia bebe y jalea al bailarín, mi compañero me complementa la ficha de Flor de Otoño. Se trata de un peligrosísimo individuo, asiduo concurrente de los medios extremistas y pistoleros de acción. Coadyuvó activamente a introducir en Atarazanas la propaganda anarquista y participó en el movimiento iniciado en aquel cuartel en el año 1932, de donde, como se recordará, desaparecieron armas y municiones. [...]

Después, otro individuo, ataviado con vestimentas de mujer, que se complementan bien con sus ademanes igualmente harto afeminados, canta con atiplada voz un cuplé de motivos andaluces. Es La Asturianita, imitador de estrellas muy conocido y celebrado en los music-halls del barrio chino [...]

Tal es, lector, el barrio chino de Barcelona. Encrucijada del vicio, vivero de crímenes, cuyos moradores habrán de buscar, si logran escapar de la acción de la policía, nuevo campo para su actividad punible, por efecto de la Ley de Vagos.¹⁰⁵⁸

3.2. Estrategias.

Volvemos nuevamente a recordar que una de las premisas más importantes del teatro de Rodríguez Méndez es que sea comprendido por el público, que se establezca un

¹⁰⁵⁸ José María Aguirre, —Barrio chino!”, Revista Popular Ilustrada *Mundo Gráfico*, Madrid, 29-11-1933. Artículo reproducido en *Primer Acto*, 173, 1974, pp. 20-22.

diálogo eficaz. Para ello, escogerá el paradigma estético más acorde para la expresión de su propuesta ideológica. Considero que será en el paradigma naturalista donde están presentes los elementos estructurales que le permiten generar su propia estrategia y conectar con el propósito popular expreso en *Flor de Otoño*.

La influencia *naturalista* se hace patente en esta obra en los siguientes aspectos:

— Espacio escénico claramente situado con acotaciones muy evidentes al respecto:

Una residencia burguesa del ensanche barcelonés [...] El saloncito de la Señora Cañellas, iluminado por los reflejos de la luna, al filo de la madrugada de una fría noche de enero, dice el —qué”, el —cómo” y el —por qué” de la vida de sus habitantes: Clase burguesa entre las burguesas anunciada por aquella chimenea de mármol blanco, en la que brilla el rescoldo del último fuego: sobre la repisa no faltan los relojes de sonería, la porcelana china y algún recuerdo de las campañas tagalas de la finiquitada etapa colonial. El mismo general, compañero de armas de Prim, preside el testero de la chimenea y aparece ahora rodeado por el resplandor lunar y un “xic” del reverbero urbano (pues está claro que nos hallamos en un piso principal). Hermosa alfombra persa. Butacas y sofás de peluche granate. Cornucopias y dorados. Filigranas. Pliego enmarcado en plata con firmas adulonas de subordinados. Fotografías añejas de damas en trance de salir del gran teatro del Liceo. Mariposas clavadas en la pared (anuncio o culto a la naturaleza propia del país). Piano. Un pajecillo de bronce, mezcla complicada de Cupido y de Mercurio, levanta un afilegranado farol. La vida de la calle penetra a través de los gruesos cristales de la —tribuna” (así llaman en Barcelona al mirador), cristales de colorines orientales, efluvios del Bósforo enmarcados en una afilegranada piedra a estilo Gaudí¹⁰⁵⁹ (107-108)

¹⁰⁵⁹ José María Rodríguez Méndez, *Flor de Otoño*, *Op. cit.*, pp. 107-108.

— La conducta de los personajes estará determinada por el espacio donde desarrollan sus escenas. Estas transcurren en espacios muy distintos entre sí: casa de una familia burguesa, despacho del Gobierno Civil, interior del cabaret “Bataclán”, cuartel militar de Atarazanas, Cooperativa Obrera del “Poble Nou” y calabozos del castillo de Montjuith. Es el “eollage” de la vida que rodea al autor y a los propios personajes y que les hace comportarse de manera diferente dependiendo el lugar en el que aparezcan.

— Vemos a los personajes evolucionar a lo largo de la obra tanto por sus actitudes, como por sus emociones. Al final, el sistema margina a los individuos diferentes como también le ocurre al propio autor que es olvidado y silenciado por el entorno que le rodea.

— Los personajes son individuos completos, con vida propia, de los que conocemos sus características físicas, su forma de hablar, su tendencia sexual, su vida anterior, etc.

Es una obra que escribí con verdadero deleite asombrándome yo mismo de que saliera con tanta suavidad —es el parto menos doloroso que tuve jamás— y con tanta alegría. Parecía como si el personaje, el Lluiset, se me fuera imponiendo, apartándome a mí para decir lo suyo.¹⁰⁶⁰

— El registro lingüístico siguiendo los postulados de la *estética naturalista* reproduce fielmente los diferentes usos de la lengua, los dialectos y las formas de hablar propias de cada clase social. La adecuación entre el personaje y su forma de hablar es un aspecto muy valorado por la crítica en las obras de Rodríguez Méndez.

¹⁰⁶⁰ José María Rodríguez Méndez, “Conmigo mismo”, *Op. cit.*, p. 15.

En *Flor de Otoño*, catalán y español se entremezclan y reflejan una realidad social de la época como era el uso de la lengua catalana entre la burguesía. Si bien, no debemos buscar un uso normativo de ninguna de las dos lenguas: el catalán es una transcripción del habla “barcelonesa” que el autor ha escuchado en sus más de treinta años de estancia en dicha ciudad. El español tiene diversas realizaciones: por un lado aparece un uso excesivamente retórico y formalizado que utilizan los representantes de las clases sociales altas, y por otro lado, un español variopinto que refleja el habla de los inmigrantes que llegan a Barcelona procedentes de Andalucía (*Sanitario*), Murcia (*Policía 1º*), Galicia (*Camalic gallego*).

Una obra tan compleja como *Flor de Otoño* no es fácil situarla dentro de un único paradigma estético, si bien el principal es, como ya he señalado, el Naturalismo. Ahora bien, Rodríguez Méndez que comenzó su andadura teatral fiel a este posicionamiento estético —recordemos algunas de sus primeras obras como *Vagones de madera* (1958), *Los inocentes de la Moncloa* (1960) o *La vendimia de Francia* (1961)— evoluciona hacia nuevas propuestas que muestran la influencia del mundo sainetesco de Ramón de la Cruz y el Género Chico y el universo esperpéntico de Valle-Inclán.

El sainete y la zarzuela son géneros puramente españoles y claros ejemplos del paradigma naturalista. Su influencia se deja ver en *Flor de Otoño* en dos aspectos: por un lado, la aparición de personajes arquetípicos de la “manolera” barcelonesa de la época como policías, petimetres, taberneros convertidos en camareros, buscavidas, etc., y por el otro lado, la elección de situar varias escenas en los suburbios de la

ciudad (si bien, pasamos de la típica taberna del madrileño barrio del Avapiés a un cabaret del Barrio Chino de la Ciudad Condal).

Mayor huella dejará en esta obra la estructura expresionista que Valle-Inclán denominó *esperpentos*. Antes de ser publicada por primera vez, Lázaro Carreter, escribió una elogiosa y acertada crítica en *La Gaceta Ilustrada*, donde destacaba la estética esperpéntica de la obra y auguraba un difícil futuro para la ésta y para su autor. Reproduzco algunos fragmentos de este interesante artículo:

¿Qué porvenir aguarda a este drama, el cual prolonga de modo muy personal, como he dicho la estética de Valle-Inclán? De este autor que está recibiendo tantos agasajos, y al que puede aplicarse el refrán trocado por Pedro Laín hace dos semanas, desde su contigua ventana de *G.I.*: —Amoro muerto, gran zalema”. Hagamos nuestra su glosa: ¡qué intente alguien ser en su vida real trasladándolo a la actualidad, lo que Valle-Inclán fue ayer! Rodríguez Méndez parece proponérselo, en lo más elogiado y perdurable del maestro: su arte. ¿Recibirá zalemas? No me hago ilusiones. Por lo pronto, ¿habrá un promotor que le lea y que desee conocer el drama —aunque sólo sea por curiosidad”? Si así fuera, le anunció ya que sólo hallará dificultades. [...] Con todo... Insisto en que es una obra muy importante. Tampoco Valle era representable hasta que Tamayo probó lo contrario. Rodríguez Méndez, sin duda impulsado por la explicable amargura de verse postergado, ha tirado por la calle de en medio, y ha jugado a rodearse de dificultades. Por ello ha conseguido, si no me equivoco, su blanco más certero.¹⁰⁶¹

Algunos elementos del lenguaje valleinclanesco que aparecen en la obra son:

— La estructura interna de la pieza dividida en numerosas escenas con constantes cambios de escenario donde vemos avanzar a los personajes deambulando por

¹⁰⁶¹ Fernando Lázaro Carreter, —*Flor de Otoño* de José María Rodríguez Méndez”, *Op. cit.*

diversos lugares de Barcelona hasta que al final el protagonista encuentra la muerte y el público vuelve a situarse ante su convulsa realidad social. Un recorrido vital con claras reminiscencias de *Luces de Bohemia*. La escena de la noche barcelonesa en el barrio chino y finalmente en el cuartel de Atarazanas, nos recuerda, sin duda alguna, el descenso a los infiernos de la noche madrileña de Max Estrella.

— En las acotaciones, Rodríguez Méndez hace alarde de sus virtudes poéticas para describir de forma preciosista el ambiente que envuelve a la escena. No busca la practicidad de las acotaciones para un posible montaje escénico de la obra.

En la oscuridad empiezan los disparos, los gritos ácratas, los himnos. Las pisadas de los cascos de los caballos, el tintineo del coche de los bomberos, las voces roncadas del aguardiente, etc. En medio del pandemónium se ilumina de nuevo la escena y encontramos la cooperativa convertida en terrible trinchera. Los cristales rotos. Las mesas sirviendo de parapeto. Las molduras comidas por los disparos. Incluso los letreros ácratas han sufrido los efectos revolucionarios, y donde antes decía —la propiedad es un robo”, ahora se lee únicamente —la propi es un robo”. El LLUISET, el RICARD, el SURROCA, los ESTUDIANTES, los CAMALICS y otros individuos turbios luchan como jabatos encarando sus fusiles por la ventana y tras la improvisada trinchera de mesas. La NIÑA DEL BAR aparece blanca y frágil entre la vidriera rota de los estantes, muerta de miedo y soltando unos sollozos que sirven de contrapunto a los disparos, blasfemias y terribles jaculatorias de los combatientes. Las piernas espatarradas de uno de los guardias civiles, muerto en el primer asalto, emergen por encima de un sofá desguaidramillado. Humazo de pólvora y heroísmo.¹⁰⁶²

¹⁰⁶² José María Rodríguez Méndez, *Flor de Otoño*, Op. cit., p. 160.

— La escena final tiene notables ecos valleinclanescos: En primer lugar, el sacerdote pide la bayoneta al centinela para ponérsela en las rodillas y mortificarse para con este sacrificio ganarse las almas de los condenados. Como no lo consigue, llora y se golpea el pecho. A continuación, Doña Nuria acude al Castillo de Montjuith para despedir a su hijo. Para disimular la tragedia finge que Lluïset se marcha a Méjico y el desconcertado hijo le sigue la corriente. Entre lágrimas le entrega algunos objetos que le serán útiles para la travesía, y para sorpresa de todos le entrega el pijama de seda color naranja, colonia, perfume y una barra de labios. De esta forma la obra finaliza en la atmósfera esperpéntica y teatral pretendida por el dramaturgo.

— Como señalé anteriormente, el autor reacciona ante un entorno que lo acosa y silencia y decide generar una estrategia propia sin pensar en condicionamientos externos como la censura o el estreno, de acuerdo con una visión del mundo rupturista. José Monleón sostiene que esa idea de prohibición e imposibilidad de ver la obra estrenada acompaña a la estética esperpéntica:

El *esperpento* tiene esa oscura ley: la de nacer a contramano, fuera del teatro que se estrena, porque si el autor pudiese llegar al público, sería señal de que vive integrado en los procesos e ideales de su sociedad, y, en ese caso ya no escribiría esperpentos. El esperpento es, pues, como una bomba lanzada contra un edificio que ocupa el lugar de nuestra casa. Es un teatro demoleedor y no reformista. El grito de quien ni puede ni quiere sostener un determinado diálogo.¹⁰⁶³

A esta reflexión, podemos añadir las sabias palabras de Lázaro Carreter:

¹⁰⁶³ José Monleón, "Teatro popular: la respuesta de Rodríguez Méndez", *Op. cit.*, pp. 52-53.

Esta obra [*Flor de Otoño*] es muy importante. Tampoco Valle era representable hasta que Tamayo probó lo contrario. Rodríguez Méndez, sin duda impulsado por la explicable amargura de verse postergado, ha tirado por la calle de en medio, y ha jugado a rodearse de dificultades. Por ello ha conseguido, si no me equivoco, su blanco más certero.¹⁰⁶⁴

Por otro lado, debemos recordar que *Flor de Otoño* es la última pieza teatral de este periodo. Por ello, en su estrategia escénica el autor anticipa el uso de un paradigma estético al que recurrirá para la creación de los dramas de la tercera etapa. Estamos hablando del paradigma simbólico, el cual se manifiesta en esta obra en los siguientes aspectos:

— El conflicto interior del protagonista, que se encuentra fuera de las normas sociales que le impone su condición de burgués. Eso le lleva convertirse en un doctor Jekyll que desdobra su personalidad: durante el día es Lluiset, un señorito respetable que ejerce de abogado; por la noche se transforma en un travesti que actúa en un cabaret con el pseudónimo de *Flor de Otoño*, coquetea con la droga y lleva a cabo actividades ácratas.

— Relación del teatro con otras artes y agrupación de diferentes lenguajes escénicos en pos de un “espectáculo total”. La adopción de diversas estéticas teatrales ya ha quedado demostrada. En cuanto a la inclusión de otras artes, debemos destacar que en la obra los recursos audiovisuales juegan un papel importante ya que en la propuesta escénica del autor, éste imagina los cambios de escena con la proyección de fragmentos de periódicos de la época, proyecciones que en el montaje del Centro Dramático Nacional iban acompañadas de música en directo. Del mismo modo, la

¹⁰⁶⁴ Fernando Lázaro Carreter, “*Flor de Otoño* de José María Rodríguez Méndez”, *Op. cit.*

canción que canta *Flor de Otoño* también es acompañada por la melodía en directo de un piano e instrumentos de percusión. En este montaje, varios cambios de escena se desarrollan “a telón cerrado” con la actuación en el proscenio de una cupletista. Las acotaciones nos muestran también la relación de esta pieza teatral con otras artes:

Alguna copla de borrachos que cantan cosas como ésta: —Pistolers i rebassaires- pistolers i rebassaires, tururú, tururú...—Pistolers i rebassaires— et van a donar pel cul...” Coplas de murcianos catalanizados, o al revés, que tanto abundan en estos tiempos en que sabe Dios dónde vamos a parar. La fotografía de Su Majestad Don Alfonso XIII (dedicada con su elegante rúbrica).¹⁰⁶⁵

Y toda la escena se queda quieta formando la estampa claroscuro de una ilustración de novela con algo de la tierna sordidez colorista de un Ramón Casas, por ejemplo¹⁰⁶⁶

Otros titulares: —Hoy en la Exposición Internacional se celebra el día de Ecuador [...] Otro anuncio: Cinema-Palace, —La Madona de los coches camas”, gran éxito. [...] Una gacetilla: Reposición de —Ebcaso de los dioses” en el Gran Teatro del Liceo.¹⁰⁶⁷

El autor, por tanto, incorpora materiales tomados directamente de la realidad, lo que determina en muchos de los aspectos anteriormente citados, la influencia del *Teatro Documento* de Peter Weiss.

¹⁰⁶⁵ José María Rodríguez Méndez, *Flor de Otoño*, *Op. cit.*, p. 108.

¹⁰⁶⁶ Ídem., p. 111.

¹⁰⁶⁷ Ídem., p. 115.

IV. CONCLUSIONES

Dijo, allá por 1979, su buen amigo y compañero –Pepe’ Martín Recuerda, que José María Rodríguez Méndez poseía:

Un carácter huraño a primera vista. Hombre solitario y callado. Tiene perfil aguileño. Erguido de cuerpo. De regular estatura. Tiene andares decididos y enérgicos. Ojos claros. Pelo trigueño y liso. Al hablar no pronuncia bien la erre y parece que se le trabucan las palabras. Tiene muy pocos amigos. A muy pocos, que yo sepa, les hace partícipes de su estimación y confianza. Camina por las calles de Barcelona más bien con prisas, con cierta decisión, con aire de charnego desconfiado. Es organizado y puntual a sus citas. Cualquier detalle sin importancia de los demás le afecta, le hiera. Cualquier caricia o halago de los demás, lo agradece infinito. Lo guarda y se crea sus amigos para siempre. Este carácter huraño, que a veces resulta hasta despota, plantista, tranquilo, pacífico, al parecer, de gran frialdad y razonamiento, al escarbar en él, nos encontramos con una especie de niño inocente de profunda bondad y preocupación por aquellos que estima y quiere. Tiene una de las más vastas culturas que yo conozco entre los hombres de letras de nuestro tiempo. Es enemigo de las tertulias literarias. Le gusta ir solo al teatro, al cine, a exposiciones de pintura o conferencias. Parece como si la tertulia literaria le hubiera causado grandes heridas en otros tiempos.¹⁰⁶⁸

Hoy, casi treinta años después, algunas cosas de su semblanza han cambiado con el paso del tiempo. En nuestras largas entrevistas en su domicilio madrileño nos hemos encontrado a un hombre que a primera vista sigue manteniendo ese carácter huraño, pero que al mismo tiempo está deseoso de abrir sus puertas y compartir sus

¹⁰⁶⁸ José Martín Recuerda, *La tragedia...*, *Op.cit.*, pp. 11-12.

experiencias. Si el tema le agrada, habla mucho, sabe que el tiempo se acaba y por ello ahora más que nunca quiere gritar para que el paso del tiempo no lo olvide. Está cansado de luchar y se aprecia en él un cierto desánimo y tristeza porque piensa que su obra artística no ha sido suficientemente valorada. Su rostro denota el paso de los años, el pelo es más bien escaso, si no fuera por esa fina barba que le rejuvenece considerablemente. Solitario, comparte su hogar una gatita de pelo blanco y canela —cuyo maullido tiene un papel protagonista en alguna de nuestras entrevistas— y con la siempre entrañable “Paquita”, la mujer que diariamente acude a realizar los quehaceres domésticos en el domicilio del autor desde que éste y su hermano Juan se trasladasen a Madrid en 1983. Con ella acude al teatro y a exposiciones de pintura y fotografía, ya no va solo como en Barcelona. Por las calles de la capital camina pausado y seguro, contemplando los numerosos cambios que se están produciendo en el mobiliario urbano. Es un referente en el centro de la capital, conoce todos los lugares, calles y plazas y los principales hechos históricos que sucedieron en ellos. Pasear con él por Madrid es empaparte de la historia y la cultura de esta ciudad. Continúa haciendo gala de una exquisita puntualidad. Acude con cierta normalidad a un café situado en la calle del Príncipe entre el Teatro Español y el Teatro de la Comedia (hoy cerrado), donde se reúne con actores y personas del mundo del teatro. Allí le llaman “maestro” y él con orgullo y a la vez con humildad imparte las lecciones que su azarosa vida le ha enseñado.

Estas pinceladas que ilustran el comienzo de este apartado nos traen en consideración la importancia que en la elaboración de esta Tesis Doctoral han tenido las entrevistas que hemos mantenido con el dramaturgo madrileño. Lo que comenzó siendo una mera formalidad de conocer al escritor sobre el que íbamos a trabajar, se

convirtió gracias a su actitud en una verdadera manifestación de sabiduría, principios y opiniones. Las numerosas referencias a las entrevistas que aparecen en las páginas precedentes hacían necesario incluir completamente la transcripción de dichos encuentros como un valioso apéndice documental.

José María Rodríguez Méndez ha sido opositor, militar, abogado, periodista, corresponsal, ensayista, novelista, docente, pero, por encima de todo, ha destacado como hombre de teatro, un farandul, como él gusta en llamarse así mismo¹⁰⁶⁹, que ha amado y conocido el arte dramático desde diferentes puntos de vista:

Como actor comienza su labor en 1944 bajo las órdenes de Paco Melgares en *La casa de la Troya*, posteriormente, en el T.E.U. (Teatro Español Universitario). Más adelante, en la época de La Pipironda, interpretó papeles en *Fuenteovejuna*, *Historia de forzados* o *El -ghetto” o la irresistible ascensión de Manuel Contreras*. Incluso con setenta y un años se atrevió a representar el papel de Cervantes en el montaje de *Puesto el pie en el estribo* (publicado con el título de *Literatura española*).

Colabora como apuntador del Teatro Popular Universitario y en el Teatro de Cámara de Madrid.

¹⁰⁶⁹ Permítaseme reproducir las palabras de agradecimiento que pronunció el autor en la ceremonia de entrega del Premio de Honor Max de las Artes Escénicas 2005, en el Auditorio Antonio Buero Vallejo de Guadalajara el día 14 de marzo de 2005:

Yo que de mis soledades vengo y a mis soledades voy, estos magníficos aplausos —la soledad es dura y amarga— me han sabido a varias cosas: a hermandad con la familia del teatro; a germanía, para decirlo con la frase del siglo XVII; y, sobre todo, a farándula, porque yo lo que he sido y lo que he querido ser siempre ha sido un farandul, un farandulero. Y yo sé que mis amigos farandules—que quisiera nombrarles a todos, pero no quiero olvidarme de ninguno— son los que me han llevado a alcanzar este premio. La farándula es la versión española del gran teatro institucionalizado, es la historia de los giróvagos que han pasado hambre y sed y que han luchado por el pueblo y por la gente humilde. Eso he querido ser yo ¡Viva la farándula!

En su faceta como adaptador, destacan sus versiones de clásicos para La Pipironda (*Fuenteovejuna*, *El hospital de los podridos*), además de obras del Género Chico como *Artistas para La Habana* y *El joven Telémaco*; una obra maestra de Calderón, *El príncipe constante*; una adaptación del texto poético *El Cantar de los cantares* de Fray Luis de León; y la pieza de Guillén de Castro, *La fuerza de la costumbre*. También, ha trabajado como traductor, transcribiendo al castellano *El verí del teatro —El veneno del teatro—* de Rodolf Sirera. Del mismo modo varios textos del escritor galo Henri Michaux traducidos al español sirvieron de base para configurar el espectáculo *Mi rey, castellana ofrécese* (1983).

Como director escénico, en el año 1966 dirigió dos espectáculos: una obra suya, *El vano ayer*, y una obra de Ramón Gil Novales titulada *La hoya*.

Su labor como estudioso del teatro español contemporáneo, ha dado lugar a un gran número de artículos y ensayos, todos ellos bastante polémicos, entre los que destacamos: *Ensayo sobre el machismo español* (1971); *Comentarios impertinentes sobre el teatro español* (1972); *La incultura teatral en España* (1974) y *Los despojos del teatro* (1993).

El compromiso con sus colegas le lleva en 1996 a aceptar el cargo de Presidente de la Asociación de Autores de Teatro.

Como dramaturgo, su producción teatral alcanza una de las más altas cimas del teatro español de la segunda mitad del siglo XX: ha escrito más de cincuenta piezas teatrales, consiguiendo con alguna de ellas llenar los teatros más importantes de la geografía española como es el caso de los madrileños Teatro Español, Bellas Artes o María Guerrero; el vallisoletano Teatro Lope de Vega; el Teatro Principal de Valencia; el Teatro Gayarre de Pamplona, el Teatro Principal de Zaragoza, etc.

Actores y actrices de primer orden han querido interpretar sus dramas. Unos textos que han sido traducidos al inglés, francés, italiano o alemán y representados en ciudades como Lima, Nueva York o Toulouse. Su obra es estudiada por investigadores de reconocido prestigio internacional, y la crítica, necesariamente, se ha tenido que rendir ante la calidad artística de gran parte de su producción teatral.

Por todo ello, estamos ante un autor que ha dedicado su vida al arte teatral, una fidelidad que le ha supuesto numerosas alegrías, pero que ha dejado en él una profunda huella mezcla de decepción, amargura y soledad. Tal vez por ello, cuando se acerca el final de su periplo vital, llegan los reconocimientos (entre otros, Premio Nacional de Literatura Dramática en 1994; Homenaje en el *II Congreso Nacional de Autores de Teatro* en 1995; nuevo homenaje en la *IX Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos* en el año 2001 y Premio de Honor Max de las Artes Escénicas 2005) para un polifacético “hombre de teatro” que lo ha dado todo por el arte dramático y que éste no le ha sabido recompensar en la medida que merecía.

Por otro lado, las piezas teatrales analizadas en el presente estudio demuestran y justifican la existencia de dos etapas muy diferenciadas en la producción artística del dramaturgo durante el periodo dictatorial: la primera, denominada “enfrentación con el sistema franquista” abarcaría desde su primer drama (*El milagro del pan y de los peces*) escrito en 1953 hasta la creación de *La mano negra* en 1965. La segunda etapa la hemos calificado como “Exilio interior” y englobaría las piezas teatrales escritas desde la creación de *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga* en 1965, hasta el año 1972, fecha en la que

escribe *Flor de Otoño*. Debemos señalar que entre 1972 y 1975 el autor se muestra muy decepcionado por la falta de interés que despierta su teatro y se dedica principalmente a escribir libros de ensayo (durante estos tres años se publican seis obras de este género). Únicamente escribe una obra de teatro, *Spanish News* (1974), que por sus características debería pertenecer a una etapa posterior en la producción teatral mendeciana.

Las principales conclusiones a las que llegamos tras el estudio de ambas etapas son las siguientes:

La primera etapa en la producción dramática de José María Rodríguez Méndez está caracterizada por el deseo de un joven y rebelde escritor de plantar cara al sistema franquista desde el arte dramático. Elige, por tanto, una respuesta artística para reaccionar ante un entorno hostil que elimina cualquier posibilidad de demostración de libertad individual. El autor escoge una posición posibilista que acerque al espectador al teatro, que éste sea comprendido y alabado por la crítica, que sea del gusto de los empresarios teatrales y que niegue el sistema franquista desde el diálogo (tendencia reformista). Para tal fin, el lenguaje artístico que mejor contribuye a sus expectativas de reacción a esos *motivos* es el *Naturalismo*. En las obras que corresponden a esta etapa, el autor nos muestra las contradicciones sociales existentes entre las clases privilegiadas y el pueblo español, un conjunto de hombres y mujeres que lucha por salir adelante y labrarse un futuro que las elites sociales parecen negarle. Esta denuncia social la plantea Rodríguez Méndez desde dos posiciones: mostrando en escena la realidad social del momento como ocurre en *La tabernera y las tinajas*, *Los inocentes de la Moncloa* o *La batalla de Verdún*; o bien extrayendo de la historia de España momentos que el autor utiliza para explicar el

presente, tal es el caso de *Vagones de madera*, *El círculo de tiza de Cartagena*, *El vano ayer* o *En las esquinas, banderas*.

De acuerdo con esta estrategia, es legítimo entender que el dramaturgo madrileño participe activamente en el seno de La Pipironda, un colectivo teatral de raigambre popular que trata de acercar el teatro al pueblo.

A partir de 1965, Rodríguez Méndez decide abandonar la estrategia anterior, que apenas ha servido para que dos obras suyas (*Vagones de madera* y *Los inocentes de la Moncloa*) sean conocidas por el gran público, y buscar otros lenguajes artísticos que satisfagan sus expectativas personales. En ese marco, será el **Expresionismo**, el principal paradigma estético elegido por el autor durante esta segunda etapa. No obstante, debemos señalar que no se trata de una ruptura radical con la estrategia escénica de la primera etapa puesto que el *Realismo*, el *Naturalismo* y el *Expresionismo* son tres lenguajes artísticos basados en la respuesta al ENTORNO (por el contrario, *Romanticismo*, *Simbolismo*, *Dadaísmo* y *Surrealismo* son paradigmas estéticos que parten del YO). Permítaseme reproducir a continuación una cita que por su significación ha aparecido ya en varias ocasiones a lo largo de la Tesis, en la cual el autor justifica el cambio de estrategia escénica:

Convencido de las dificultades que me rodeaban por todas partes y resignado ya a dedicar mi vida a las letras, me impuse la dura tarea de seguir escribiendo contra viento y marea y frente a todas las prohibiciones y dificultades. Escribí en mis particulares catacumbas varias obras de teatro y las escribí con total libertad. Decidí, primero, no preocuparme en absoluto de la censura. Dos, desentenderme totalmente de la cuestión empresarial. Tres, no hacer ni el más mínimo caso de tendencias, modas... Cuatro, desengañarme por entero de la idea descabellada de que el teatro iba a solucionar mi problema económico.

En ese estado de ánimo creo que escribí las mejores obras de teatro que ha producido mi humilde pluma, y que son: *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga*, *Flor de Otoño*, *Historia de unos cuantos*, *La mano negra*.¹⁰⁷⁰

En este sentido, mientras algunos críticos han encasillado la producción dramática de Rodríguez Méndez y otros autores coetáneos dentro del *Realismo* basándose en la denominación de *generación realista*, otros investigadores como César Oliva supieron ver ya en los años setenta los diferentes caminos evolutivos que adopta la dramaturgia de estos creadores. Así lo reconoce el propio dramaturgo:

La Tesis Doctoral de César Oliva, *Cuatro Autores Críticos de la Generación Realista*, habla de que los realistas hemos evolucionado hacia formulas mas expresionistas. Pero eso no quita a que la raíz está en la realidad de la vida. Yo creo que todas las clasificaciones de los críticos si son para dar a entender mejor el autor, todas son validas.¹⁰⁷¹

En cuanto a la **temática** que predomina en la primera etapa debemos destacar la alienación del individuo en la sociedad contemporánea en sus más diversas formas, y la imposibilidad de éxito social de los seres marginados. Por ello, en estas obras nos encontramos con los siguientes temas: la falta de fe y la lucha por el poder (*El milagro del pan y de los peces*); la incomprensión de unos jóvenes que son obligados a ir en un tren para combatir en la guerra de África (*Vagones de madera*); la hipocresía en el mundo rural (*La tabernera y las tinajas*); la lucha de los jóvenes por sacar una plaza que no llega nunca (*Los inocentes de la Moncloa*); la

¹⁰⁷⁰ Documento biográfico inédito del autor. Recogido en Gonzalo Jiménez Sánchez, *El problema de España: Rodríguez Méndez...*, *Op. cit.*, p. 38

¹⁰⁷¹ Entrevista concedida por José María Rodríguez Méndez al presente investigador el 26-02-2003.

conculcación de los ideales de la sociedad contemporánea nacidos de la revolución francesa: *Libertad, Igualdad y Solidaridad (El círculo de tiza de Cartagena)*; los matrimonios que van a vendimiar a Francia (*La vendimia de Francia*); los emigrantes andaluces que llegan a Barcelona (*La batalla del Verdún*); la traición de los liberales al pueblo español (*El vano ayer*); el estallido de la Guerra Civil (*En las esquinas, banderas*); la esclavitud del individuo en la sociedad de consumo (*El "ghetto" o la irresistible ascensión de Manuel Contreras*).

Por su parte, el tema principal de los dramas de la segunda etapa es la historia de España desde la Restauración Borbónica hasta los años setenta vista desde el punto de vista trágico de los individuos marginados por el sistema (situación de tensión en la que se encontraba el propio creador a mediados de los años sesenta). Así nos encontramos la tragedia del lumpen madrileño en 1898 (*Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga*); la tragedia de los quinquilleros del suburbio de Vallecas en los años sesenta (*Los quinquis de Madriz*); La hipocresía de los señoritos andaluces en los años del Desarrollo (*La Andalucía de los Quintero*); el pueblo de Madrid en la primera mitad del siglo XX (*Historia de unos cuantos*); la homosexualidad y el anarquismo en los años treinta (*Flor de Otoño*).

La **estructura dramática** de las primeras obras es muy diferente de la organización planteada por el autor para las piezas del segundo periodo. En aquéllas aparece la clásica división en tres actos, lo que evidencia el deseo del autor de que el proceso comunicativo con el público fuera lo más eficaz posible. Los subtítulos que Rodríguez Méndez pone a los textos son enormemente ilustrativos: *El milagro del pan y de los peces* (misterio en tres momentos); *Vagones de madera* (comedia dramática en tres actos); *Los inocentes de la Moncloa* (comedia dramática en tres

actos); *El círculo de tiza de Cartagena* (comedia popular en dos partes y un epílogo); *La vendimia de Francia* (drama en tres actos); *La batalla del Verdún* (sainete suburbial en tres estampas); *El vano ayer* (drama en tres actos); *En las esquinas, banderas* (comedia trágica en dos partes y tres momentos) y *El "ghetto" o la irresistible ascensión de Manuel Contreras* (sátira en tres actos).

En la segunda etapa, el autor abandona la clásica división en tres actos que caracterizó a las piezas anteriores. A partir de *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga*, el autor planifica el marco de su acción dramática de una forma más innovadora (adelantada ya en *El círculo de tiza de Cartagena*) utilizando un mayor número de secuencias internas a las que denomina *estampas* o *momentos* y que guardan relación con el reportaje periodístico. La estructura dramática de estas obras es la siguiente: *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga* se divide en siete estampas y un epílogo; *Los quinquis de Madriz e Historia de unos cuantos* en diez momentos; *Flor de otoño* se divide en dos partes, aunque existen numerosas escenas en cada una de ellas (siete en la primera parte y seis en la segunda) que el autor no cree conveniente resaltar.

Debemos señalar que tanto en el primer periodo como en el segundo, sobre todo en aquél, el dramaturgo escribe varias obras en un solo acto: en las páginas anteriores hemos estudiado *La tabernera y las tinajas* (primer periodo) y *La Andalucía de los Quintero* (segundo periodo).

En lo que respecta al tratamiento de los **personajes** en las obras del primer periodo observamos que en la escena aparecen principalmente jóvenes que luchan por sobrevivir en una sociedad alienada que destruye a los más débiles. De esta forma, nos encontramos a monjas olvidadas por la administración (*El milagro del*

pan y de los peces); soldados que van a la guerra (*Vagones de madera*); mujeres viudas en el mundo rural (*La tabernera y las tinajas*); opositores (*Los inocentes de la Moncloa*); ingenuos revolucionarios (*El círculo de tiza de Cartagena*); emigrantes (*La vendimia de Francia y La batalla del Verdún*); aristócratas liberales (*El vano ayer*); prostitutas (*En las esquinas, banderas*); y trabajadores esclavizados (*El "ghetto" o la irresistible ascensión de Manuel Contreras*). En su mayoría son personajes no idealizados y extraídos del pueblo, que en muchas ocasiones sirven a los propósitos del dramaturgo de denunciar situaciones injustas o de mostrar la historia desde el punto de vista del que sufre su desarrollo.

En el segundo periodo, una de las características más singulares de las piezas teatrales que lo conforman es la aparición del elevado número de personajes que aparecen en cada una de ellas, muy superior al de anteriores dramas. Así, *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga* está compuesta por más de treinta personajes; *Los quinquis de Madriz* por más de veinticinco; *La Andalucía de los Quintero* por diez; *Historia de unos cuantos* por veintisiete; y en *Flor de Otoño* aparecen más de cincuenta personajes. Por otro lado, Rodríguez Méndez crea en este periodo los personajes más notables de toda su producción (a excepción, por supuesto, de algunos personajes que serán protagonistas de obras posteriores como San Juan de la Cruz o Santa Teresa de Jesús). De la gran nómina de personajes que aparecen, destacamos estos cuatro: el Pingajo (*Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga*); el Trueno (*Los quinquis de Madriz*); Mari-Pepa (*Historia de unos cuantos*) y Lluiset (*Flor de otoño*). Se trata de personajes arquetípicos los cuales más que representar a un individuo, simbolizan la idea de la marginalidad del pueblo español. Todos ellos destacan por su humanidad y sus ansias de libertad, una

libertad negada constantemente por el sistema (como le ocurría al propio creador durante la dictadura franquista) y que en más de una ocasión finaliza con un trágico suceso: el Pingajo y Lluiset mueren fusilados; el Trueno es ajusticiado a garrote vil y Mari-Pepa finaliza sus días en la indigencia vendiendo tabaco de estraperlo. Para su creación, el dramaturgo madrileño se ha inspirado en personajes reales o extraídos del Género Chico: el Pingajo se basa en el heroico soldado repatriado de la guerra de Cuba, Eloy Gonzalo, Cascorro; el Trueno se inspira en uno de los hermanos Romero, dos quinquis que fueron acusados, sin pruebas, de matar a un sargento de la Guardia Civil; Mari-Pepa es una personaje extraído de *La revoltosa*; Lluiset, por su parte, está inspirado en un joven travesti y anarquista que existió en la Barcelona de los años veinte. Partiendo de la atracción por estos personajes, el autor se dispone a escribir la obra teatral sin pensar cuál será el final:

Yo nunca jamás me he puesto a escribir con un esquema: sólo me ha atraído un personaje como por ejemplo Eloy González, Cascorro; me pongo a escribir y de ahí surge *Bodas del Pingajo y la Fandanga* y cuando escribo no sé cómo va terminar, no sé si va terminar bien. Y a veces me gustaría que terminase bien... y termina mal, o sea que es una fuerza extraña. Nunca jamás he escrito con guión. Tengo un personaje, una idea...¹⁰⁷².

También en las **acotaciones escénicas** se aprecian notables diferencias entre ambos periodos. En el primero, aparecen acotaciones extensas y precisas que dibujan perfectamente el espacio escénico y el movimiento de los personajes. En las obras del siguiente periodo las acotaciones ya no son tan prácticas y funcionales, ahora el

¹⁰⁷² Entrevista concedida por José María Rodríguez Méndez al presente investigador el 26-02-03.

dramaturgo hace alarde de su virtuosismo poético y las acotaciones se vuelven muy pictóricas y descriptivas con predominio de adjetivos. En este cambio, se evidencia perfectamente la influencia de Valle-Inclán.

El **lenguaje** utilizado por los personajes es uno de rasgos más valorados de la dramaturgia mendeciana y por ello, uno de los apartados al que hemos prestado más atención en el análisis individualizado de las obras escritas durante la dictadura de Franco. De ese análisis se desprende que desde el comienzo de su producción teatral Rodríguez Méndez trata de reproducir los diferentes usos de la lengua, los dialectos y las formas de hablar propias de cada región española y de cada clase social, prestando especial atención a las clases populares. El lenguaje de los personajes refleja la forma de vida de un autor que siempre ha tratado de integrarse en el seno de las clases sociales más desfavorecidas y extraer de ahí elementos muy enriquecedores para sus piezas teatrales. En la peculiar utilización de este recurso lingüístico realista encontramos un nexo de unión entre el realismo social, el costumbrismo sainetesco y la propia experiencia vital del creador.

En la segunda etapa, el lenguaje es ya mucho más expresivo y veraz, parece que el autor ha encontrado ya el estilo que buscaba desde sus inicios. Por ello, nos encontramos con personajes que hablan utilizando un lenguaje coloquial y vulgar, destacando sobre todo los rasgos fonéticos del habla de Madrid, del dialecto andaluz recreado por los hermanos Álvarez Quintero y del catalán hablado en Barcelona. Además, los diálogos están salpicados de expresiones y términos populares, que sin duda alguna, constituyen elementos de gran riqueza literaria. Los personajes de estos dramas recogen un lenguaje directo procedente de la lengua oral de la época en la que transcurre la acción dramática: de este modo, en *Bodas que fueron famosas del*

Pingajo y la Fandanga aparece en lenguaje del lumpen madrileño a comienzos del siglo XX; *Los quinquis de Madriz* reflejan la forma de hablar de los jóvenes quinquilleros de Vallecas en los años sesenta; *La Andalucía de los Quintero* es un reflejo del habla andaluza —o mejor dicho: del acento andaluz— que caracterizó las obras de los hermanos Álvarez Quintero; *Historia de unos cuantos* constituye un recorrido por los giros y modismos que utilizó el pueblo madrileño a lo largo de la primera mitad del siglo XX; por último, *Flor de Otoño*, refleja el habla barcelonesa (una “especie de lunfardo castellano-catalán, con ciertas incrustaciones de “lengua franca” portuaria”¹⁰⁷³).

El tratamiento del **espacio** y del **tiempo** escénicos en el que se desarrolla la acción dramática de las primeras obras está basado principalmente en el principio de eficacia comunicativa con el espectador. Las obras de este periodo se caracterizan por la existencia de unos ambientes opresores que coartan la libertad de los personajes y determinan, en muchos casos, su comportamiento al experimentar una limitación moral y física. Esta estrategia escénica del autor a la hora de elegir espacios cerrados y ambientes asfixiantes para los personajes, se puede relacionar simbólicamente con la situación opresora de la España franquista. De acuerdo con el período elegido para el desarrollo de la acción se pueden establecer dos grupos: obras que se sitúan temporalmente en el momento contemporáneo a su producción (década de los cincuenta y primera mitad de la década siguiente) y en espacios bastante opresores para los personajes, tales como viejos conventos convertidos en cárceles (*El milagro del pan y de los peces*); tabernas de pequeños pueblos (*La tabernera y*

¹⁰⁷³ José María Rodríguez Méndez, “Conmigo mismo”, *Op. cit.*, p. 15.

las tinajas); modestas pensiones madrileñas (*Los inocentes de la Moncloa*); barracones ocupados por los vendimiadores españoles (*La vendimia de Francia*); barrios del extrarradio barcelonés habitados por inmigrantes (*La batalla del Verdún*); viviendas de obreros en un barrio nuevo de una gran ciudad (*El "ghetto" o la irresistible ascensión de Manuel Contreras*). Y por otro lado, piezas dramáticas cuya acción se desarrolla en momentos históricos significativos para la historia de España, pero que comparten con el anterior grupo la creación de lugares opresores para los personajes. Así, nos encontramos con un angosto vagón que conduce a los soldados hacia la guerra de África en 1921 (*Vagones de madera*); una plazuela de Cartagena en plena insurrección cantonal en 1873 (*El círculo de tiza de Cartagena*); una casa señorial provinciana en el periodo de la restauración (*El vano ayer*); y una casa habitada por varias prostitutas en un pueblo salmantino en 1936 (*En las esquinas, banderas*).

Es interesante señalar que en la mayor parte de las obras de este periodo en las que la acción dramática se sitúa en la España en los años cincuenta y sesenta, los personajes tienen un claro referente del pasado: la Guerra Civil. Un momento clave en sus vidas, como también lo fue en la del propio Rodríguez Méndez, que marcó no sólo la infancia y la juventud de muchos espectadores (y creadores) de los años sesenta, sino también un hecho histórico que determina su presente como individuos sometidos al sistema dictatorial que emergió en aquel momento.

En el segundo periodo, el autor abandona el espacio único y opresor que ha caracterizado las producciones de la primera etapa para plantear una serie de piezas teatrales en las que la acción transcurre por múltiples espacios (a excepción de *La Andalucía de los Quintero* que se desarrolla en un espacio escénico único) de Madrid

y Barcelona. Por otro lado, *Los quinquis de Madrid* y *La Andalucía de los Quintero* sitúan su acción en los años sesenta mientras *Bodas que fueron famosas del Pingajo* y *la Fandanga e Historia de unos cuantos* inician su acción en el emblemático año de 1898. El final de la dictadura de Primo de Rivera será el marco elegido para situar la acción dramática de *Flor de Otoño*.

En cuanto al tiempo real, debemos señalar que las obras del segundo periodo se caracterizan por una duración real bastante superior con respecto a las de la primera etapa. Del análisis del tiempo imaginario se desprende que el dramaturgo crea sus obras tratando en la medida de lo posible que el tiempo narrativo sea lineal en cuanto a los acontecimientos expuestos, pero con la inserción de algunos saltos temporales. Este clásico desarrollo narrativo se rompe en *Los quinquis de Madrid*, una obra donde aparecen una serie de innovaciones temporales como la analepsis, las acciones simultáneas y la aparición de escenas oníricas apartadas de la línea argumental principal. Se trata de recursos teatrales muy poco frecuentes en el teatro español de los años sesenta.

La **escenografía** de los primeros dramas era enormemente simple y en muchas ocasiones se aprovecha parte del mobiliario existente en aquellos lugares no destinados precisamente para el montaje de obras de teatro, pero donde se estrenaron y se representaron las obras de nuestro dramaturgo. Son en su mayoría decorados naturalistas evocadores de la realidad imaginaria que tratan de representar sobre el escenario.

A partir de *Bodas*, el autor introduce algunas novedades fruto del influjo expresionista: eliminación de la cuarta pared; decorados esquemáticos cargados de

simbolismo que más que copiar, sugieren una realidad; fragmentación del escenario para la creación de diferentes escenas simultáneas con distintos decorados; en el escenario aparecen diferentes expresiones artísticas: música, cinematografía, reproducciones de prensa, pintura, etc.; y por último, utilización de una iluminación violenta y contrastada en claroscuros y aparición de la cámara negra.

Espero que esta Tesis, elaborada con gran tesón, sacrificio y disfrute¹⁰⁷⁴, constituya un novedoso punto de partida para dos caminos: por un lado, deseo que contribuya a difundir el empleo de la *Teoría de Motivos y Estrategias* para el estudio del teatro español contemporáneo. Un sistema metodológico planteado por el profesor Ángel Berenguer hace cuatro décadas que se ha ido matizando y enriqueciendo con el paso de los años hasta adoptar una formulación teórica basada en los motivos y las estrategias para explicar la génesis de la obra teatral en la contemporaneidad¹⁰⁷⁵.

¹⁰⁷⁴ Esta aseveración, me trae a la memoria las bellas palabras del humanista medieval Ramón Lull:

Preguntó el Amado al Amigo: ¿Recuerdas alguna cosa con la que te haya recompensado porque me ames? Respondió: Sí, porque entre los trabajos y los placeres que me das, no hago diferencia alguna. (Ramón Lull, *Libro del Amado y del Amigo*, Barcelona, Planeta, 1985, p.12)

¹⁰⁷⁵ En los últimos años se han presentado varias Tesis Doctorales que avalan la eficacia de la *Teoría de Motivos y Estrategias* (datos amablemente proporcionados por el Dr. Carlos Alba):

Carlos Alba Peinado

Publicación: *Ángel Facio y Los Goliardos. Teatro Independiente en España (1964-1974)*, Ed. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 2005.

Tesis defendida en la Universidad de Alcalá en abril de 2004

Título de la tesis: El teatro de Días Gómes entre 1959 y 1969.

Doctorando: Miguel Ángel Zamorano Heras

Coodirectores : Dr. Ángel Berenguer y Dr. Carlos Alba Peinado

Calificación : Sobresaliente *cum laude*.

Fecha : 18 de septiembre de 2008

Lugar : Universidad de Alcalá

Por otro lado, como se ha podido comprobar, en esta Tesis se analizan las obras producidas por Rodríguez Méndez durante la dictadura de Franco, es decir, hasta 1975. Por ello, lejos de agotarse el estudio sobre el dramaturgo, este trabajo puede servir de estímulo para investigadores y estudiosos que traten de completar el análisis de la obra mendeciana, la cual se extiende hasta el año 2004. Para tal fin, puede ser de gran ayuda el primer capítulo de esta Tesis que expone los datos más relevantes de la biografía de José María Rodríguez Méndez desde su nacimiento hasta el año 2007, así como el capítulo V donde aparece recogido un *esquema cronológico de la obra dramática* de este autor hasta el año 2007, indicando el título del drama, el año de su creación, las diferentes producciones que ha tenido, la fecha

Título de la tesis: **El motivo de la inmigración en el teatro español (1996-2006).**

Doctorando: Carla Guimarães de Andrade

Coodirectores : Dr. Ángel Berenguer y Dr. Carlos Alba Peinado.

Calificación : Sobresaliente *cum laude*.

Fecha : 17 de septiembre de 2008

Lugar : Universidad de Alcalá

Título de la tesis: **El Teatro Pánico de Fernando Arrabal.**

Doctorando: Diego Santos Sánchez

Director de la tesis: Dr. Ángel Berenguer – Dr. Robert Scanlan

Fecha de defensa: 28 de febrero de 2008

Lugar: Universidad de Alcalá

Título de la tesis: **El espacio de la representación: artes plásticas, performance y ceremonia teatral.**

Doctorando: José Alberto Conderana Cerrillo

Director de la tesis: Dr. Ángel Berenguer

Fecha de defensa: 14 de diciembre de 2007

Premio Extraordinario de Doctorado

Lugar: Universidad de Salamanca

Título de la tesis: **Reflexividad y metateatro en la obra de José Sanchís Sinisterra.**

Doctorando: R. María García Sánchez

Director de la tesis: Dr. Ángel Berenguer

Fecha de defensa: 29 de noviembre de 2007

Lugar: Universidad de Alcalá

Título de la tesis: **El Teatro de Alfonso Vallejo durante la Transición Política Española (1975-1982): Ruptura y Vanguardia.**

Doctorando: José Leonardo Ontiveros Grimaldo

Director de la tesis: Dr. Ángel Berenguer

Fecha de defensa: 27 de noviembre de 2007

Lugar: Universidad de Alcalá

de la primera puesta en escena de cada uno de esos montajes, y las diferentes ediciones que se han realizado del texto teatral.

Después de todo y para finalizar, si tuviésemos que buscar dos adjetivos que definieran el teatro de Rodríguez Méndez, estos serían sin duda alguna *realista* y *popular*¹⁰⁷⁶:

Realista porque es la postura ética y estética que adopta un autor comprometido que siente la necesidad de responder a las agresiones de la realidad inmediata y de la realidad histórica. Realismo también como una de las corrientes clásicas de la literatura española que él se siente orgulloso de continuar. Realista por el lenguaje dialectal que pone en boca de los personajes, un lenguaje transcrito de lo que él mismo escucha en la calle o por las referencias de creaciones artísticas de autores que su momento hicieron lo propio.

¹⁰⁷⁶ En un sentido estético que no dista especialmente del definido por Bertolt Brecht (*Escritos sobre teatro*, vol. II, Buenos Aires, Nueva Visión, 1970), quien señala que:

La pieza popular es, por lo común, algo burdo y sin pretensiones y la estética erudita la ignora o la trata con desdén. En realidad, es porque no desea que salga de ese estado, de la misma manera que ciertos regímenes desean que su pueblo siga siendo ignorante y sin pretensiones (p. 54).

Al hablar de **popular** nos referimos al pueblo que no sólo participa de la evolución, sino que se apodera de ella, la impone, la condiciona. Pensamos en un pueblo que hace historia, que transforma al mundo y se transforma a sí mismo. Pensamos en un pueblo luchador y, por lo tanto, vemos implicaciones combativas en el concepto popular. Popular es lo que las grandes masas comprenden / lo que recoge y enriquece su forma de expresión/ es lo que incorpora y reafirma su punto de vista/ es aquello tan representativo de la parte más progresista de su pueblo, que puede hacerse cargo de la conducción y resultar también comprensible a los demás sectores del pueblo/ es lo que, partiendo de la tradición, la lleva adelante/ lo que trasmite al sector del pueblo que aspira al poder de las conquistas del sector que ahora lo sustenta (p. 63).

Realista es lo que denuncia el complejo causal en la sociedad/ es lo que desenmascara los puntos de vista dominantes y los señala como puntos de vista de los dominantes/ ser realista es escribir poniéndose en el lugar de la clase que brinda las soluciones más amplias a las dificultades más agudas de la humanidad/ es subrayar el momento de la evolución/ es ser concreto y posibilitar la abstracción (p. 64).

Popular por cuanto es un teatro en estrecha relación con el pueblo, que se nutre de éste para su creación y éste a su vez disfruta del resultado. Un pueblo que aparece en escena reflejando sus pasiones, sus alegrías, sus tristezas, sus ilusiones, su suerte, su fracaso y, en definitiva, su realidad diaria. Popular igualmente, por las formas dramáticas utilizadas, en especial el entremés y el sainete.

V. ESQUEMA CRONOLÓGICO DE LA OBRA DRAMÁTICA DE RODRÍGUEZ MÉNDEZ

Debido a las carencias, y en muchos casos equívocos respecto a los datos (fechas, lugares de representación, ediciones...) que rodean las obras teatrales de nuestro autor y alentados en nuestro propósito por él mismo, hemos realizado un esquema que recoge de forma cronológica, atendiendo al año de creación, los datos más significativos —título, año de creación, datos del estreno y ediciones— de todas las obras dramáticas de Rodríguez Méndez hasta la fecha.

En algunos casos, nos ha sido bastante difícil tomar una decisión a propósito de algún dato, puesto que las fuentes consultadas discrepaban entre sí notablemente. Ante esto, las pautas que hemos seguido han sido las siguientes:

1. Cotejar los datos y eliminar aquellos que manifestasen errores constatables.
2. Consultar a personas o instituciones relacionadas concretamente con el propósito de nuestra búsqueda.
3. Preguntar directamente al autor.

TÍTULO	AÑO CREACIÓN	PRODUCCIONES	FECHA	EDICIONES
1. <i>El milagro del pan y de los peces</i>	1953	Teatro Candilejas. Barcelona. Grupo Palestra. Dir. Ramiro Bascompte	23-5-1960	INÉDITA
2. <i>El desván</i> (en colaboración con Pilar Paz Pasamar)	1953	NO ESTRENADA	-----	PERDIDA
3. <i>Vagones de madera</i>	1958	Teatro Candilejas. Barcelona. TEU de Barcelona. Dir. José M ^a Loperena ■ Teatro Montepío. Madrid. Grupo de teatro La Farándula. Dir. José María Burriel.	21-12-1959 14-11-1968	- <i>Primer Acto</i> , 45, 1963, 38-55 - <i>Teatro escogido</i> , I, Madrid, AAT, 2005, 83-136
4. <i>La tabernera y las tinajas</i> [o <i>Auto de la donosa tabernera</i>]	1959	- Teatro Candilejas. Barcelona. La Pipironda. Dir. Florencio Clavé ■ Centro Cultural de la Villa	23-05-1960 1990	Madrid, Taurus, 1968.
5. <i>Los inocentes de la Moncloa</i>	1960	-Teatro Candilejas. Barcelona. Compañía de Artistas de Barcelona. Dir. Ramiro Bascompte ■ Teatro Cómico. Madrid. Compañía de Jorge Vico. Dir. Eugenio García Toledano	24-02-1961 28-01-1964	- <i>Primer Acto</i> , 24, 1961, 24-43 - Madrid, Taurus, 1968. - Salamanca, Ed. Almar, 1980 - <i>Teatro escogido</i> , I, Madrid, AAT, 2005, 147-195
6. <i>El círculo de tiza de Cartagena</i>	1960	Teatro Guimerá. Barcelona. Compañía de Dora Santacreu y Carlos Lucena. Dir. Carlos Lucena.	01-02-1963	- Barcelona, Occitania Col. El sombrero de Dantón, 1, 1964 - <i>Primer Acto</i> , 64, 1965, 38-42 (escenas finales)
7. <i>La vendimia de Francia</i>	1961	Capilla Francesa. Barcelona. Grupo Teatral Bambalinas. Dir. Pablo Zabalbeascoa.	31-05-1964	- Barcelona, Biblioteca teatral <i>Yorick</i> , 2, 1965 - <i>Teatro escogido</i> , I, Madrid, AAT, 2005, 205-260
8. <i>La batalla del Verdún</i>	1961	Teatro Candilejas. Barcelona. La Pipironda. Dir. Ángel Carmona.	16-05-1965	- Barcelona, Occitania Col. El sombrero de Dantón, 14, 1966 - Barcelona, Ayuntamiento de Barcelona, 2004 - <i>Teatro escogido</i> , I,

		<ul style="list-style-type: none"> - Segovia - Teatro del Servicio de Cultura. Zamora - Teatro Principal. Zamora. <p>► Teatro Roca Rey. Lima (Perú). Grupo Ensayo. Dir. Alberto Isola</p>	<p>12-05-1989</p> <p>17-05-1989</p> <p>29-12-1989</p> <p>26-11-1987</p>	
20. <i>Los alegres consumidores</i>	1966	NO ESTRENADA	-----	PERDIDA
21. <i>Los quinquis de Madriz</i>	1967	NO ESTRENADA	-----	<p>- Murcia, Godoy, 1982</p> <p>- <i>Teatro escogido</i>, I, Madrid, AAT, 2005, 421-488</p>
22. <i>La Andalucía de los Quintero</i>	1968	Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Murcia. T.E.U. Universidad de Murcia. Dir. César Bernad.	1975	Barcelona, <i>Yorick</i> , 29, 1968, 29-39
23. <i>Comedia clásica</i>	1970 (corregida en 1988)	NO ESTRENADA	-----	Murcia, Escuela Superior de Arte Dramático, 1995
24. <i>El sueño de un amor imposible</i>	1971	NO ESTRENADA	-----	En Rodríguez Méndez, <i>Ensayo sobre la —<i>inteligencia</i>— española</i> , Barcelona, Península, 1972, 105-127
25. <i>Historia de unos cuantos</i>	1971	<p>-Cátedra —Juan del Enzina—. Universidad de Salamanca. Dir. Ángel Cobo</p> <p>■ Teatro Alfíl. Madrid. Compañía Morgan Dir. Ángel García Moreno</p> <p>- El Barco de Ávila. Grupo de Teatro Barcense de Castilla la Vieja. Dir. Francisco Galán Álvarez y Fidencio Prieto</p>	<p>12-04-1975</p> <p>28-11-1975</p> <p>24-04-1982</p>	<p>- Murcia, Godoy, 1982</p> <p>- <i>Teatro escogido</i>, II, Madrid, AAT, 2005, 181-270</p> <p>- En Víctor García Ruiz y Gregorio Torres Nebrera (Directores), <i>Historia y antología del teatro español de posguerra (1940-1975)</i>, Vol. VII, Madrid, Fundamentos, 2006, pp. 173-270.</p>
26. <i>Flor de Otoño</i>	1972	<p>-Teatro Principal. Valencia. Compañía de Teatro de la Diputación de Valencia. Dir. Antonio Díaz Zamora</p> <p>En gira:</p> <ul style="list-style-type: none"> - ■ Teatro Español. Madrid. <p>► Universidad de Toulouse-Le Mirail. Les Anachroniques</p>	<p>07-10-1982</p> <p>10-12-1982</p> <p>25-01-1992</p>	<p>- <i>Primer Acto</i>, 173, 1974, 22-47</p> <p>- Madrid, MK, 1978</p> <p>- Madrid, Cátedra, 1979</p> <p>- Madrid, Preyson, 1983</p>

V. ESQUEMA CRONOLÓGICO DE LA OBRA DRAMÁTICA

		<p>- Teatro Artenbrut. Barcelona. Artenbrut y Teatre Kaddish Dir. Josep Costa</p> <p>■ Teatro María Guerrero. Madrid. CDN. Dir. Ignacio García</p> <p>► Representación escénica dentro de <i>Tres autores españoles en Roma</i>. Teatro Argot. Roma. Academia Nacional de Arte Dramático Silvio D'Amico.</p> <p>► Lectura dramatizada. Rose Theatre. Londres. Rose Bruford College of Speech & Drama. Dirs. Iain Reekie y Emilio Romero.</p>	<p>27-11-2003</p> <p>22-09-2005</p> <p>13-12-2005</p> <p>24-10-2004</p>	<p>- En César Oliva (ed.), <i>Teatro español contemporáneo: antología</i>, Madrid, Centro de Documentación Teatral/Fondo de Cultura Económica, 1992, 395-477</p> <p>http://www.caoseditori.al.com/, 2001</p> <p>- Edición en inglés, <i>Atumn flower</i>, New Jersey, <i>Estreno</i>, 2001 [traducción: Marion Peter Holt].</p> <p>- <i>Teatro escogido</i>, II, Madrid, AAT, 2005, 105-171</p> <p>- Edición en italiano, <i>Fior d'Autunno</i>, http://www.caoseditori.al.com/, 2005 [traducción: María Carmen Llerena].</p>
27. <i>Spanish News</i>	1974	NO ESTRENADA	-----	<p>En José Monleón (ed.), <i>Cuatro autores críticos</i>, Granada, Gabinete de Teatro de la Universidad de Granada, 1976, 88-93 (Sólo se publican dos escenas)</p>
28. <i>El pájaro solitario</i>	1975	<p>■ Lectura dramatizada dentro del <i>II Ciclo de Lecturas Dramatizadas</i>. Sala Manuel de Falla SGAE. Dir. José María Rodríguez Méndez</p> <p>- Casa de la Cultura. Moncada (Valencia). CEU Cadenal Herrera. Dir. Enrique Belloch En gira:</p> <p>- Sala Trapeci (Valencia)</p> <p>- Gran Teatro (Elche)</p> <p>- Centro Cultural Isabel de Farnesio. Aranjuez. -Premontaje" dentro del espectáculo -Kalidoskope". Dir. Elena Casanovas.</p>	<p>1996</p> <p>1998</p> <p>1998</p> <p>1998</p> <p>23-02-2000</p>	<p>- Ávila, Institución -Gran Duque de Alba", 1993.</p> <p>- Ávila, Institución -Gran Duque de Alba", Col. Telar de Yepes núm. 11, 1998</p> <p>- Madrid, SGAE/Fundación Autor, 2004</p> <p>- <i>Teatro escogido</i>, II, Madrid, AAT, 2005, 279-335</p>

		En gira: - Círculo de Bellas Artes - VIII Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos	05-04-2000 23-11-2000	
29. <i>Isabelita tiene ángel</i>	1976	- Alar del Rey (Palencia). Grupo "Juan del Enzina" Dir. Antonio Sastre Fernández En gira: - Teatro Latorre. Zamora - Lectura dramatizada. Valencia. Dir. Enrique Belloch.	Oct. 1993 07-11-1993 28-02-2005	-Málaga, <i>Canete</i> , 9, 1991, 236-280 -Pennsylvania State, <i>Estreno</i> , vol. 20.1, 1994, 10-28 -Valencia, Teatraudiovisual Produccions, 2005
30. <i>Última batalla en El Pardo</i> [o <i>Las veladas del Pardo</i> o <i>Escucha, España</i>]	1976	- Teatro Caja de Ávila. Ávila. Compañía Salvador Collado. Dir. Enrique Belloch. En gira: - Teatro Villarroel. Barcelona - ► Caracas - Teatro Talía. Valencia - Teatro Principal. Alicante - Teatro Alegría. Tarrasa - Teatro Calderón. Valladolid - Teatro Principal. Requena - Teatro Cortés Almoradí - Lectura dramatizada. Centro Cultural Provincial. Málaga. Dir. Cristina Navarro.	23-02-2001 29-03-2001 2001 18-10-2001 19-11-2001 01-12-2001 16-01-2002 02-03-2002 06-04-2002 22-11-2007	- Madrid, Centro de Documentación Teatral, <i>El Público</i> , Teatro, 18, 1991 - Madrid, SGAE, 2003. - <i>Teatro escogido</i> , II, Madrid, AAT, 2005, 409-466
31. <i>El rincón de don Miguelito</i> [o <i>Literatura española o Puesto ya el pie en el estribo</i>]	1978	Escuela de Artes Aplicadas. Melilla. Compañía de Teatro Concord. Dir. José María Antón Andrés.	12-06-1996	- Murcia, Universidad de Murcia, 1989. - Edición en italiano: <i>Letteratura Spagnola</i> , en Emilio Cocco (ed.), <i>Teatro Spagnolo Contemporaneo</i> , Vol. II., Turin Edizioni dell'Orso, 2000, pp. 11-50 [traducción: Emilio Cocco]. - <i>Teatro escogido</i> , II, Madrid, AAT, 2005,

V. ESQUEMA CRONOLÓGICO DE LA OBRA DRAMÁTICA

				347-396
32. <i>Castilla, pequeño rincón</i>	1980	Hogar Parroquial. El Barco de Ávila. Grupo de Teatro Barcense de Castilla la Vieja. Dir. Francisco Galán Álvarez y Fidencio Prieto. En gira: - Palacio de la Magdalena. Santander - Teatro Cervantes. Béjar - Teatro Juan del Encina. Universidad de Salamanca - Auditorium de Palma de Mallorca. - Festivales de Teatro. Ávila - ■ Centro Cultural de la Villa. Madrid - Etc.	07-02-1981 1981 1981 1981 1981 1981 Nov. 1981	INÉDITA
33. <i>Sangre de toro</i>	1980	Teatro Trueba. Bilbao. Dir. Enrique Belloch En gira: - Teatro Principal. Alicante	28-11-1985 07-12-1985	INÉDITA
34. <i>Teresa de Ávila (1515-1982) [u Oratorio de Teresa de Ávila]</i>	1981	Iglesia parroquial de El Barco de Ávila. Compañía Mari Paz Ballesteros. Dir. Pedro Carvajal. En gira: - Real Monasterio de Santo Tomás de Ávila. - Real Coliseo Carlos III. El Escorial. (Pre-estreno en Madrid) - ■ Capilla del Obispo. Madrid. - II Festival Internacional de Teatre de Palma. Palma de Mallorca - ► Hungría - ► Rusia - ► Nueva York - ► Buenos Aires - XIII Festival de Teatro de Molina de Segura - Convento de San Francisco. Cáceres	22-08-1981 Oct. 1981 Dic. 1981 18-01-1982 10-06-1982 1982 1982 1982 1982 Sep. 1982 Oct. 1983	- Murcia, Godoy, 1982 - Ávila, Institución —Can duque de Alba”, Col. Telar de Yepes núm. 11, 1998
35. <i>Reconquista</i>	1981	NO ESTRENADA	-----	Madrid, UNED, 1999
36. <i>La Chispa</i>	1983	NO ESTRENADA	-----	Madrid, UNED, 1999

<p>37. <i>Castellana ofrécese</i> (incluido dentro de un espectáculo titulado <i>Mi rey, castellana ofrécese</i> compuesto además por textos de Henri Michaux)</p>	<p>1983</p>	<p>Discoteca Sensor. Ávila. Teatro de la Nada. Dir. Francisco González. En gira: - Café Teatro Shavira. Granada - Mingorria (Ávila) - Arévalo (Ávila) - Valencia de D. Juan (León) - Venta de Baños. (Palencia) - Alcañices (Zamora) - Bermillo de Sayago (Zamora) - Puebla de Sanabria (Zamora) - Tordesillas (Valladolid) - Olvega (Soria) - Salas de los Infantes (Burgos) - Cistierna (León) - Astorga (León)</p>	<p>17-11-1983 16-12-1983 25-1-1984 06-03-1984 20-07-1984 21-07-1984 26-07-1984 27-07-1984 28-07-1984 31-07-1984 3-08-1984 4-08-1984 6-08-1984 7-08-1984</p>	<p>INÉDITA</p>
<p>38. <i>El sueño de una noche española</i></p>	<p>1984</p>	<p>NO ESTRENADA</p>	<p>-----</p>	<p>INÉDITA</p>
<p>39. <i>Restauración</i></p>	<p>1984</p>	<p>NO ESTRENADA</p>	<p>-----</p>	<p>INÉDITA</p>
<p>40. <i>La marca del fuego</i></p>	<p>1986</p>	<p>Teatro Principal. Alicante. Compañía Nuevo Teatro. Dir. González Vergel En gira: - Palma de Mallorca - Valencia - Reus - ■ Real Coliseo Carlos III. El Escorial</p>	<p>24-10-1986 Nov. 1986 Nov. 1986 Nov. 1986 Nov. 1986</p>	<p><i>Teatro escogido</i>, I, Madrid, AAT, 2005, 497-552</p>
<p>41. <i>De paseo con Muñoz Seca</i></p>	<p>1986</p>	<p>-XVIII Festival Internacional de Teatro de Sitges. Compañía de Mari Paz Ballesteros y Luis Escobar. Dir. Luis Escobar En gira: - Palacio Arzobispal. Alcalá de Henares - ■ Lonja de las Ternereras. Madrid. - VII Encuentro de Teatro. Alicante</p>	<p>03-05-1986 18-07-1986 12-08-1986 Sep. 1986</p>	<p>INÉDITA</p>
<p>42. <i>Soy madrileño</i></p>	<p>1986</p>	<p>NO ESTRENADA</p>	<p>-----</p>	<p>- Murcia, Escuela Superior de Arte Dramático, 1998 - <i>Teatro escogido</i>, II, Madrid, AAT, 2005, 475-571</p>

V. ESQUEMA CRONOLÓGICO DE LA OBRA DRAMÁTICA

43. <i>La hermosa justicia</i>	1986	NO ESTRENADA	-----	INÉDITA
44. <i>Barbieri, un castizo en la corte Isabelina</i>	1987	■ La Corrala. Madrid. Dir. Escénico: Manuel Canseco. Dir. Musical: Pedro L. Domingo	21-08-1987	INÉDITA
45. <i>La banda del —Tsi” habla de literatura</i>	1988	NO ESTRENADA ■ Lectura dramatizada dentro del VI Salón Internacional del Libro Teatral. Círculo de Bellas Artes. CDN. Dir. Luis D’or.	----- 05-11-2005	- <i>Art Teatral</i> , 2, 1988, 53-57 - <i>Teatro escogido</i> , II, Madrid, AAT, 2005, 581-591
46. <i>Leyenda áurea</i>	1988	NO ESTRENADA	-----	INÉDITA
47. <i>Otra leyenda áurea</i>	1989	NO ESTRENADA	-----	INÉDITA
48. <i>Novios de la muerte</i>	1989	NO ESTRENADA	-----	<i>Teatro escogido</i> , II, Madrid, AAT, 2005, 613-619
49. <i>El laberinto de los niños estúpidos</i>	1994	NO ESTRENADA	-----	En Gonzalo Jiménez Sánchez, <i>El problema de España: Rodríguez Méndez: una revisión dramática de los postulados de 98</i> , Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca, 1998, 189-229
50. <i>Real Academia</i>	1995	NO ESTRENADA	-----	- En Antonio Morales (ed.), <i>Antología de teatro para gente con prisas</i> , La Zubia, Dauro, 2001, 133-144. - <i>Teatro escogido</i> , II, Madrid, AAT, 2005, 629-642
51. <i>La gloria esquiva</i>	1997	Palacio de Congresos. Melilla. Compañía de Teatro Concord. Dir. José María Antón.	1997	INÉDITA
52. <i>La trampa de la luz</i>	Años 90	NO ESTRENADA	-----	INÉDITA
53. <i>A mal juez, peor testigo</i>	Años 90	NO ESTRENADA	-----	INÉDITA
54. <i>Estoy reunido</i>	2004	NO ESTRENADA	-----	http://www.caoseditorial.com/ , 2005
55. <i>El marqués de Sade en Usera</i>	2004	NO ESTRENADA	-----	<i>Teatro escogido</i> , II, Madrid, AAT, 2005, 599-605

VERSIONES Y ADAPTACIONES

1. <i>Prólogo a Fuenteovejuna</i> (Adaptación del texto de Lope de Vega)	1961	Colegio Lasalle. Mataró. La Pipironda.	Mayo 1961	INÉDITA
2. <i>El hospital de los podridos</i> (Adaptación del texto de Cervantes)	1962	Barcelona. La Pipironda	1962	INÉDITA
3. <i>El veneno del teatro</i> (Traducción del texto de Rodolf Sirera, <i>El verí del teatre</i>)	1983	■ Teatro María Guerrero. Madrid. Centro Dramático Nacional. Dir. Emilio Hernández	Nov. 1983	- Madrid, Preyson, 1985 - En César Oliva (ed.), <i>Teatro español contemporáneo: antología</i> , Madrid, Centro de Documentación Teatral/Fondo de Cultura Económica, 1992, 1367-1408
4. <i>Artistas para La Habana</i> (Adaptación de la obra de Liern y Mádan con música de Barbieri)	1984	■ Centro Cultural de la Villa. Compañía Lírica de Tonadilla y Género Chico Barbieri. Dir. Escénica: Enrique Belloch. Dir. Musical: Pedro L. Domingo.	1984	INÉDITA
5. <i>El joven Telémaco</i> (Adaptación de la obra de Eusebio Blasco y música del maestro José Rogel)	1984	■ Centro Cultural de la Villa. Compañía Lírica de Tonadilla y Género Chico Barbieri. Dir. Escénica: Enrique Belloch. Dir. Musical: Pedro L. Domingo.	Julio 1984	INÉDITA
6. <i>El príncipe constante</i> (Adaptación del texto de Calderón en colaboración con Alberto González Vergel)	1988	Teatro Romano de Mérida. Dir. Alberto González Vergel En gira: - Auditorio Municipal. Cartagena - ■ Centro Cultural del Conde Duque. Madrid - Claustro de los Padres Dominicos. Almagro - Teatro Español. Madrid	15-07-1988 09-08-1988 23-08-1988 02-10-1988 Marzo 1990	INÉDITA
7. <i>El cantar de los cantares El cantar de los cantares (Oratorio semítico por la paz)</i> (Adaptación del texto de Fray Luis de León, versión a su vez del poema bíblico de Salomón de Judea)	1988	■ Teatro Albéniz. Madrid. Compañía de Esperanza Alonso. Dir. Antonio Gamero En gira: - Red de Teatros de la Comunidad de Madrid	31-08- 1988 Sep./Oct./ Nov./Dic. 1988	INÉDITA

V. ESQUEMA CRONOLÓGICO DE LA OBRA DRAMÁTICA

8. <i>La fuerza de la costumbre</i> (Adaptación del texto de Guillén de Castro)	1994	Corral de Comedias de Almagro. Dir. José Caride	08-07-1994	INÉDITA
---	------	---	------------	---------

■ Indica la representación de la obra en Madrid, aunque ya haya sido previamente estrenada. Señalamos esta categoría debido a la importancia que ha tenido para el autor las representaciones en la capital.

► Indica los datos los montajes realizados fuera de España.

VI. BIBLIOGRAFÍA

Aclaraciones sobre la Bibliografía:

Las referencias bibliográficas que presentamos a continuación se encuentran divididas en varios apartados:

- En primer lugar aparecen las obras escritas por el propio José María Rodríguez Méndez, dividiendo su producción cuatro en subapartados: *Obra dramática*, *Narrativa*, *Ensayos* y *Artículos*. En el primero de ellos, las obras aparecen ordenadas teniendo en cuenta el año de su creación, e indicamos únicamente los datos de la primera edición en el caso de que ésta se haya producido. Para otras ediciones, Cf. el capítulo V (*Esquema cronológico de la obra dramática*). En los otros tres subapartados hemos seguido una ordenación cronológica de acuerdo con la fecha de publicación del texto.
- El segundo lugar está dedicado a las obras de referencia sobre José María Rodríguez Méndez. Este apartado lo hemos dividido en *Estudios críticos*, *Entrevistas* y *Críticas de estrenos*. En el primer subapartado aparecen todas las obras (libros, tesis doctorales, artículos, prólogos, reseñas, etc.) que se centran específicamente en el estudio del teatro de dramaturgo madrileño. En el siguiente punto incluimos las entrevistas realizadas al autor que han sido publicadas. Las referencias de estos dos subapartados aparecen expuestas por orden alfabético del autor. Hemos querido, por su importancia, dedicar un espacio propio a las críticas teatrales y otros datos de interés relativos a los estrenos (y otras producciones) de las obras analizadas en el capítulo III de la

Tesis, aparecidos en periódicos, diarios y revistas especializadas. De esta forma se pueden consultar las referencias específicas de cada una de las obras que aparecen internamente ordenadas cronológicamente. Esta ordenación aclara el montaje al que se hace referencia, además de paliar la carencia, en algunos casos, del dato del autor.

- Un tercer apartado lo ocupan referencias bibliográficas generales citadas explícitamente a lo largo de la Tesis Doctoral que aparecen ordenadas por orden alfabético del autor.

VI.1. OBRA DE JOSÉ MARÍA RODRÍGUEZ MÉNDEZ

VI.1.1. Obra dramática

- ____ *El milagro del pan y de los peces*, Inédita¹⁰⁷⁷.
- ____ *Vagones de madera, Primer Acto*, 45, 1963, pp. 38-55.
- ____ *La tabernera y las tinajas*, Madrid, Taurus, 1968.
- ____ *Los inocentes de la Moncloa, Primer Acto*, 24, 1961, pp. 24-43.
- ____ *El círculo de tiza de Cartagena*, Barcelona, Occitania, 1964.
- ____ *La vendimia de Francia*, Barcelona, Biblioteca Teatral Yorick, 2, 1965.
- ____ *La batalla del Verdún*, Barcelona, Occitania, 1966.
- ____ *La trampa*, Inédita.
- ____ *La puerta de las tinieblas*, Inédita.
- ____ *Defensa atómica*, Inédita.
- ____ *El vano ayer*, Inédita¹⁰⁷⁸.
- ____ *En las esquinas, banderas*, Inédita¹⁰⁷⁹.
- ____ *María Sklodowska, o la aventura del «radium»*, Inédita.
- ____ *El «ghetto» o la irresistible ascensión de Manuel Contreras*, Inédita¹⁰⁸⁰.
- ____ *Las estructuras*, Inédita.
- ____ *La Mano Negra*, Teatro Escogido, I, Madrid, AAT, 2005, pp. 343-408.
- ____ *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga*, en Manuel Alvar (ed.), *El teatro y su crítica*, Málaga, Instituto de Cultura de la Diputación Provincial, 1975, pp. 465-520.

¹⁰⁷⁷ En el *Apéndice documental* de esta Tesis, reproducimos íntegramente el texto (cf. apartado VII.1.1.1).

¹⁰⁷⁸ En el *Apéndice documental* de esta Tesis, reproducimos íntegramente el texto (cf. apartado VII.1.1.2).

¹⁰⁷⁹ En el *Apéndice documental* de esta Tesis, reproducimos íntegramente el texto (cf. apartado VII.1.1.3).

¹⁰⁸⁰ En el *Apéndice documental* de esta Tesis, reproducimos íntegramente el texto (cf. apartado VII.1.1.4).

- ____ *Los alegres consumidores*, Inédita.
- ____ *Los quinquis de Madriz*, Murcia, Godoy, 1982.
- ____ *La Andalucía de los Quintero*, Barcelona, Yorick, 29, 1968, pp. 29-39.
- ____ *Comedia clásica*, Murcia, Escuela Superior de Arte Dramático, 1995.
- ____ *El sueño de un amor imposible*, en Rodríguez Méndez, *Ensayo sobre la "inteligencia" española*, Barcelona, Península, 1972, pp. 105-127.
- ____ *Historia de unos cuantos*, Murcia, Godoy, 1982.
- ____ *Flor de Otoño, Primer Acto*, 173, 1974, pp. 22-47.
- ____ *Spanish News*, en José Monleón (ed.), *Cuatro autores críticos*, Granada, Gabinete de Teatro de la Universidad de Granada, 1976, pp. 88-93 (sólo se publican dos escenas).
- ____ *El pájaro solitario*, Ávila, Institución Gran Duque de Alba, 1993.
- ____ *Isabelita tiene ángel*, Málaga, Canete, 9, 1991, pp. 236-280.
- ____ *Última batalla en el Pardo, Madrid*, Centro de Documentación Teatral, *El público*, Teatro, 18, 1991.
- ____ *Literatura española*, Murcia, Universidad de Murcia, 1989.
- ____ *Castilla, pequeño rincón*, Inédita.
- ____ *Sangre de toro*, Inédita.
- ____ *Teresa de Ávila*, Murcia, Godoy, 1982.
- ____ *Reconquista*, Madrid, UNED, 1999.
- ____ *La Chispa*, Madrid, UNED, 1999.
- ____ *Castellana ofrécese*, Inédita.
- ____ *El sueño de una noche española*, Inédita.
- ____ *Restauración*, Inédita.
- ____ *La marca del fuego*, Teatro Escogido, I, Madrid, AAT, 2005, pp. 497-552.
- ____ *De paseo con Muñoz Seca*, Inédita.
- ____ *Soy madrileño*, Murcia, Escuela Superior de Arte Dramático, 1998.
- ____ *La hermosa justicia*, Inédita.
- ____ *Barbieri, un castizo en la corte isabelina*, Inédita.
- ____ *La banda del "Fisi" habla de literatura*, Art Teatral, 2, 1988, pp. 53-57.
- ____ *Leyenda áurea*, Inédita.
- ____ *Otra leyenda áurea*, Inédita.

- ____ *Novios de la muerte*, en *Teatro Escogido*, II, Madrid, AAT, 2005, pp. 613-619.
- ____ *El laberinto de los niños estúpidos*, en Gonzalo Jiménez Sánchez, *El problema de España: Rodríguez Méndez: una revisión dramática de los postulados de 98*, Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca, 1998, pp. 189-229.
- ____ *Real Academia*, en Antonio Morales (ed.), *Antología de teatro para gente con prisas*, La Zubia, Dauro, 2001, pp. 133-144.
- ____ *La gloria esquiva*, Inédita.
- ____ *La trampa de la luz*, Inédita.
- ____ *A mal juez, peor testigo*, Inédita.
- ____ *Estoy reunido*, <http://www.caoseditorial.com/>, 2005.
- ____ *El marqués de Sade en Usera*, en *Teatro Escogido*, II, Madrid, AAT, 2005, pp. 599-605.

VI.1.2. Narrativa

- ____ *En la parrilla [o Anillo al dedo o San Lorenzo entre las brasas]*, Inédita, 1955 (finalista del Premio Nadal 1955).
- ____ *Pobrecitos, pero no honrados*, Barcelona, Laila, 1972.
- ____ *Los herederos de la promesa*, Barcelona, Plaza y Janés, 1979.
- ____ *El cisne de Cisneros*, Barcelona, Plaza y Janés, 1981.
- ____ *Cosas de la Transición*, Barcelona, Arcos Vergara, 1984 (ganadora del Premio Tigre Juan de novela corta 1983).

VI.1.3. Ensayos

- ____ *Ensayo sobre el machismo español*, Barcelona, Península, 1971.
- ____ *Los teleadictos*, Barcelona, Estela, 1971; 2ª ed. Barcelona, Laila, 1973.
- ____ *Comentarios impertinentes sobre el teatro español*, Barcelona, Península, 1972.
- ____ *Ensayo sobre la «inteligencia» española*, Barcelona, Península, 1972.
- ____ *Carta abierta a televisión española*, Madrid, Ediciones 99, 1973.
- ____ *La incultura teatral en España*, Barcelona, Laila, 1974.

- _____ *Ciudadanos de tercera*, Barcelona, Plaza y Janés, 1974.
- _____ *Pudriéndome con los árabes*, Barcelona, Península, 1974.
- _____ *Los despojos del teatro*, Madrid, J. García Verdugo, 1993.

VI.1.4. Artículos

- _____ “Teatro español, teatro popular, teatro europeo”, *Primer Acto*, 24, 1961, pp. 20-21.
- _____ “La literatura social y su servidumbre”, *El Noticiero Universal*, 25-1-1963, p. 3.
- _____ “Cuando las literaturas se enfrentan”, *Primer Acto*, 45, 1963, pp. 5-8.
- _____ “Jardiel: otro caso único”, *El Noticiero Universal*, 22-5-1964, p. 26.
- _____ “Benavente”, *El Noticiero Universal*, 29-5-1964, p. 27.
- _____ “Protagonista: el pueblo”, *Yorick*, 2, 1965, p. 9.
- _____ “5º aniversario de La Pipironda”, *Primer Acto*, 67, 1965, pp. 47-48.
- _____ “Eso del realismo épico”, *El Noticiero Universal*, 6-8-1965, p. 28.
- _____ “Cuestión sobre el tapete: Brecht”, *El Noticiero Universal*, 15-9-1965, p. 29.
- _____ “Ronda de mort a Sinera (Ronda de muerte en Sinera)” *Primer Acto*, 69, noviembre 1965, pp. 61-62.
- _____ “Un acontecimiento teatral: Salvat, Sinera y Espriu”, *El Noticiero Universal*, 10-12-1965, p. 35.
- _____ “Benavente: un autor para la sociedad”, *Revista de Occidente*, 4, 1966, pp. 219-234.
- _____ “Aclaración” en *La batalla del Verdún*, Barcelona, Occitania Col. El sombrero de Dantón, 14, 1966, pp. 9-10.
- _____ “La preocupación por España: Ramón Gil Novales”, *Yorick*, 12, p. 11.
- _____ “Un coloquio en Madrid”, *El Noticiero Universal*, 31-5-1966, p. 30.
- _____ “Esta es la cuestión”, *El Noticiero Universal*, 15-12-1966, p. 26.
- _____ “F.V. y teatro”, *Cuadernos para el diálogo*, número extraordinario, 1966.
- _____ “Nuevos temas para el teatro. La revisión de la guerra”, *El Noticiero Universal*, 30-11-1967. Reproducido en *Primer Acto*, 94, 1968, pp. 16-18.

- ____ —“Lo poco que yo puedo decir” en José María Rodríguez Méndez, *Teatro: La tabernera y las tinajas. Los inocentes de la Moncloa*, Madrid, Taurus, 1968, pp. 15-18.
- ____ —“Mis estrenos en La Pipironda” en José María Rodríguez Méndez, *Teatro: La tabernera y las tinajas. Los inocentes de la Moncloa*, Madrid, Taurus, 1968, pp. 69-73.
- ____ —“El teatro como expresión social y cultural”, en José María Rodríguez Méndez, *Teatro: La tabernera y las tinajas. Los inocentes de la Moncloa*, Madrid, Taurus, 1968, pp. 85-100 [*Primer Acto*, 71, 1965, pp. 4-10].
- ____ —“Belleza y realismo” en José María Rodríguez Méndez, *Teatro: La tabernera y las tinajas. Los inocentes de la Moncloa*, Madrid, Taurus, 1968, pp. 101-104 [*El Noticiero Universal*, 24-1-1964].
- ____ —“El madrileñismo”, en José María Rodríguez Méndez, *Teatro: La tabernera y las tinajas. Los inocentes de la Moncloa*, Madrid, Taurus, 1968, pp. 105-108 [*El Noticiero Universal*, 7-2-1964].
- ____ —“De la crítica”, en José María Rodríguez Méndez, *Teatro: La tabernera y las tinajas. Los inocentes de la Moncloa*, Madrid, Taurus, 1968, pp. 109-111 [*El Noticiero Universal*, 2-3-1966].
- ____ —“Ángela María, de Arniches y Abati”, *Primer Acto*, 73, 1966, pp. 60-61.
- ____ —“Sobre la necesidad de un Teatro Nacional Popular”, *Yorick*, 29, 1968, pp. 7-8.
- ____ —“La tradición burguesa frente al realismo”, *Primer Acto*, 102, 1968, pp. 30-31.
- ____ —“Martín Recuerda, allá en Granada” en José Martín Recuerda, *Teatro*, Madrid, Taurus, 1969, pp. 37-39.
- ____ —“El teatro-cabaret: ¿una nueva calamidad o nueva modalidad?”, *Yorick*, 31, 1969, pp. 5-6.
- ____ —“Antonio Gala y su realismo irónico” en Antonio Gala, *Teatro*, Madrid, Taurus, 1970, pp. 44-47.
- ____ —“Dos notas al programa de *Guadaña al resucitado*”, *Primer Acto*, 118, 1970, p. 33.
- ____ —“La vuelta al teatro de Mariana Pineda”, *El Noticiero Universal*, 13-11-1971.
- ____ —“Lo que nos queda de los hermanos Quintero”, *Revista de Occidente*, 172, 1972, pp. 307-329.

- ____ –Ajuste de cuentas conmigo mismo”, *Estudios Escénicos*, 15, 1972, pp. 31-40.
- ____ –Una opinión sobre *Primer Acto*. La acción culturalista”, *Primer Acto*, 170-171, 1974, pp. 6-9.
- ____ –Conmigo mismo”, *Primer Acto*, 173, 1974, pp. 14-16. Reproducido en –Introducción” a *Flor de Otoño*, Madrid, MK, 1978, pp. 7-11.
- ____ –La incultura teatral en España”, en Manuel Alvar (ed.), *El teatro y su crítica*. Reunión de Málaga de 1973, Málaga, Instituto de Cultura de la Diputación Provincial de Málaga, 1975, pp. 211-221.
- ____ –El siglo de las luces y las sombras”, *Estudios Escénicos*, 19, 1975, pp. 75-88.
- ____ y MARTÍN RECUERDA, José, –Carta enviada a la Sociedad General de Autores de España”, reproducida en *Informaciones*, 12-6-1975, p. 5.
- ____ –Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga”, en el programa de mano de *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga*, estreno en el Teatro Griego de Barcelona el 5 de agosto de 1976.
- ____ –El teatro como alternativa cultural”, *El País*, 20-7-1978, p. 11.
- ____ –La voz de un pueblo”, *La Hoja del Lunes*, 16-02-1981, p. 19.
- ____ –La pieza corta” en *Sábado Cultural* (semanario cultural de ABC), 17-10-1981, p. 10.
- ____ –Mi *Flor de Otoño*”, en programa de mano de *Flor de Otoño*, Madrid, Teatro Español, 1982.
- ____ –La triste situación del actor español”, en *Sábado Cultural* (semanario cultural de ABC), 31-07-1982, p. 10.
- ____ –¿Hay una vanguardia teatral?”, en *Sábado Cultural* (semanario cultural de ABC), 25-09-1981, p. 11.
- ____ –Crítica al crítico de teatro”, *El País*, 18-01-1983.
- ____ –Escritores”, *El País*, 16-05-1986.
- ____ –Mi teatro y yo”, *Campus* (Universidad de Murcia), 28, 1988, p. 12.
- ____ –Puritanismo”, *El País*, 17-03-1988.
- ____ –El teatro español en los ochenta: una década conflictiva” en Samuel Amell y Salvador García Castañeda (eds.), *La cultura española en el posfranquismo*, Madrid, Playor, 1988, pp. 115-123. [traducido a inglés: –Spanish theater in the eighties: A decade of conflict”, in Samuel Amell (ed.), *Literature, the Arts and*

- Democracy: Spain in the eighties*, London/Toronto, Associated University Presses, 1990, pp. 102-111].
- ____— “Prólogo” a *Literatura española*, Murcia, Universidad de Murcia, 1989, pp. 17-20.
- ____— “Aprovechamiento de la victoria”, en José María Rodríguez Méndez, *Última batalla en El Pardo*, Madrid, Centro de Documentación Teatral, *El Público*, Teatro, 18, 1991, pp. 21-25. Reproducido en José María Rodríguez Méndez, *Última batalla en El Pardo*, Madrid, SGAE, 2003, pp. 5-10.
- ____— “En memoria de Carlos Muñiz” *El País*, 11-11-1994, p. 51.
- ____— “Buscando mis amores” en Paloma Pedrero, *Una estrella. Besos de lobo*, Madrid, J. García Verdugo, 1995, pp. 5-7. Reproducido en Paloma Pedrero, *Una estrella. Besos de lobo*, Madrid, SGAE 2001, pp. 7-9.
- ____— “Lauro Olmo, autor español”, *Estreno*, 22.1, 1996, p. 16.
- ____— “Carta a Fernando Martín Iniesta”, en Fernando Martín Iniesta, *Los hijos de Saturno*, Madrid, AAT-Comunidad de Madrid, 1998, pp. 3-5.
- ____— “Repulsa”, *El País*, 21-03-1998.
- ____— “Mi lucha en el teatro”, en Martha T. Halsey y Phyllis Zatlin (eds.), *Entre Actos: Diálogos sobre el teatro español entre siglos*, State College. The Pennsylvania State University, *Estreno*, 1999, pp. 31-36.
- ____— “Mi teatro historicista (la interpretación histórica en el teatro)” en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), *Teatro histórico (1975-1998). Textos y representaciones*, Madrid, Visor, 1999, pp. 39-48.
- ____— “Mi generación realista”, en *Teatro y antiteatro. La vanguardia del drama experimental*. Actas del XV Congreso de Literatura Española Contemporánea, Málaga, AEDILE, 2002, pp. 201-205.
- ____— “El texto teatral como único soporte”, en César Oliva (ed.), *El teatro español ante el siglo XXI*, Madrid, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2004, pp. 305-306.
- ____— “Cervantes y don Quijote, unidos” en Nicasio Salvador Miguel y Santiago López-Ríos (eds.), *El Quijote desde el siglo XXI*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2005, pp. 101-105.
- ____— “Mi Buenos Aires querido”, *Clarín*, 60, 2005, pp. 68-72.

- ____ “El magistral ejemplo de Cervantes”, *Anales Cervantinos*, vol. XXXVIII, Madrid, CSIC, 2006, pp. 13-14.
- ____ “Ocho cartas de Fernando Lázaro Carreter”, *Teatro, Revista de estudios escénicos*, 22, Madrid, Cátedra Valle-Inclán / Lauro Olmo del Ateneo de Madrid y Asociación de Autores de Teatro, diciembre 2008, pp. 259-261.

VI.2. SOBRE JOSÉ MARÍA RODRÍGUEZ MÉNDEZ

VI.2.1. Estudios críticos

- ADROVER, Jaime, “José María Rodríguez Méndez”, *Baleares*, Palma de Malloca, 22-4-1989.
- AGANZO, Carlos, “Actores y director, en el primer día de homenaje a Rodríguez Méndez”, *Diario de Ávila*, 14-02-2001, p. 32.
- ____ “La emoción del teatro presidió el inicio del homenaje a Rodríguez Méndez”, *Diario de Ávila*, 16-02-2001, p. 33.
- ____ “El aula de Rodríguez Méndez se estrena con *Cantos y cuentos del Decamerón*”, *Diario de Ávila*, 10-10-2001.
- BALBOA ECHEVERRÍA, Miriam, “Lenguaje teatral: voz e imagen en *Los quinquis de Madriz* de José María Rodríguez Méndez”, *Gestos*, 3, 1987, pp. 67-75.
- BERENGUER, Ángel, “Introducción” a *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga*, en José María Rodríguez Méndez, *Teatro escogido*, II, Madrid, AAT, 2005, pp. 9-30.
- CABELLO, Francisco L., “Martín Recuerda habla sobre Rodríguez Méndez”, *Estreno*, 20.1., 1994, pp. 2-3.
- CANDEL, Francisco, «Con “La Pipironda”», en José María Rodríguez Méndez, *Teatro: La tabernera y las tinajas. Los inocentes de la Moncloa*, Madrid, Taurus, 1968, pp. 74-81.

- CAPMANY, María Aurelia, –José María Rodríguez Méndez, irreconciliado y minucioso” en José María Rodríguez Méndez, *Teatro: La tabernera y las tinajas. Los inocentes de la Moncloa*, Madrid, Taurus, 1968, pp. 56-62.
- CARMONA RISTOL, Ángel, –El autor que perdió su inocencia. El mal que nos hacen”, *La Vanguardia*, 30-06-1962.
- ____ «El esfuerzo de –La Pipironda”», *Primer Acto*, 45, 1963, pp. 24-25.
- CASILLAS, David, –José María Rodríguez Méndez: la cultura oficial está en manos de inútiles”, *Diario de Ávila*, 22-02-2001, p.35.
- ____ –Rodríguez Méndez representa el compromiso social de toda una época”, *Diario de Ávila*, 24-02-2001, p.33.
- CENTENO, Enrique, *La escena española actual*, Madrid, SGAE, 1996, pp. 209-210.
- CHEN SHAM, Jorge, –El ceremonial hacia la víctima expiatoria: la dramaturgia española hacia la transición (Martín Recuerda y Rodríguez Méndez)”, en Alejandro Ortiz, Daniel Meyran y Francis Sureda (eds.), *Teatro Público y sociedad*, Perpignan, CRILAUP, 1998, pp. 100-107.
- COCO, Emilio, –La letteratura spagnola come espressione della dramaturgia de J.M. Rodríguez Méndez”, en Emilio Coco (ed.), *Teatro Spagnolo Contemporaneo*, vol. II, Turín, Edizioni dell’Orso, 2000, pp. 7-10.
- DEMETRIO, Enrique, –Condenada al invernadero. *Flor de Otoño*”, *Reseña de Literatura, Arte y Espectáculos*, 88, 1975, pp. 16-17.
- DIAGO, Nel, –Comentarios pertinentes sobre José María Rodríguez Méndez” en José María Rodríguez Méndez, *Isabelita tiene ángel*, Valencia, Teatraudiovisual Produccions, 2005, pp. 55-75.
- DÍAZ PLAJA, Guillermo, –Los suntuosos desarrapados”, *La Vanguardia Española*, 14-04-1961, p. 32.
- DÍEZ MEDIAVILLA, Antonio, –Introducción” a *Soy madrileño*, en José María Rodríguez Méndez, *Teatro escogido*, II, Madrid, AAT, 2005, pp. 469-474.
- FÁBREGAS, Xabier, –La hoya de Gil Novales”, *Primer Acto*, 74, 1966, pp. 52-53.
- FERNÁNDEZ INSUELA, Antonio, –*Bodas que fueron famosas...*: Degradación e ironía”, *Archivium*, 31-32, Universidad de Oviedo, 1981-1982, pp. 289-304.
- ____ –Un peculiar drama histórico de Rodríguez Méndez: *Isabelita tiene ángel*”, *Estreno*, 20.1, 1994, pp. 7-9.

- ____ —“*Los quinquis de Madriz: marginalidad y poder injusto*”, introducción a *Los quinquis de Madriz* en José María Rodríguez Méndez, *Teatro escogido*, I, Madrid, AAT, 2005, pp. 411-420.
- FERRER, Carlos, —“Un naufrago del teatro”, *Arte y Letras*, 19-05-2005, p. 3.
- GALÁN, Eduardo, —“*El pájaro solitario reclama escenario*”, *ABC*, 4-12-1994, p. 100.
- GARCÍA GÓMEZ, Manuel, *El teatro de autor en España, 1901-2000*, Madrid, AAT, 1996, pp. 69-70, 79, 96, 227-228.
- GARCÍA LORENZO, Luciano, —“En el corazón del barrio chino”, en César Oliva (ed.), *Teatro español contemporáneo: antología*, Madrid, Centro de Documentación Teatral/Fondo de Cultura Económica, 1992, pp. 387-392.
- GARCÍA PASCUAL, Raquel, —“La farsa de José María Rodríguez Méndez”, en José María Rodríguez Méndez, *Isabelita tiene ángel*, Valencia, Teatraudiovisual Producciones, 2005, pp. 11-13.
- GARCÍA RUIZ, Víctor, —“El tiempo y sus conflictos en unas cuantas *historias* del teatro español de la posguerra”, en Martha T. Halsey y Phyllis Zatlin (eds.), *Entre Actos: Diálogos sobre el teatro español entre siglos*, State College. The Pennsylvania State University, *Estreno*, 1999, pp. 115-125.
- GONZÁLEZ, Bernardo Antonio, —“Teatro nacional popular: sobre la teoría y práctica de José María Rodríguez Méndez”, *Estreno*, 20.1, primavera 1994, pp. 29-34.
- ____ —“El dramaturgo ante el pueblo: las semillas de un nuevo teatro nacional popular”, introducción a *Vagones de madera* en José María Rodríguez Méndez *Teatro escogido*, I, Madrid, AAT, 2005, pp. 199-204.
- HASLEY, Martha T., —“La generación realista: A Select Bibliography”, *Estreno*, 3.1, 1977, pp. 8-13.
- ____ —“Prólogo” a *Los inocentes de la Moncloa*, Salamanca, Almar, 1980, pp. 9-43.
- ____ —“History from below: The popular chronicles of José María Rodríguez Méndez”, *Revista de Estudios Hispánicos*, 21.2, 1987, pp. 39-58.
- ____ —“José María Rodríguez Méndez” en German Bleiberg, Maureen Ihrie y Janet Pérez (eds.), *Dictionary of the Literature of the Iberian Peninsula*, Westport, CT/Greenwood, 1993, pp. 1392-1393.
- ____ —“José María Rodríguez Méndez: bibliografía selecta”, *Estreno*, 20.1, 1994, pp. 35-37.

- HERRERAS, Enrique, “Una Isabelita sorprendente, católica y metafórica”, en José María Rodríguez Méndez, *Isabelita tiene ángel*, Valencia, Teatraudiovisual Producciones, 2005, pp. 23-53.
- HERREROS, Jorge, “La auténtica literatura, José María Rodríguez Méndez”, *El Tintero*, 2004, pp. 11-13 [<http://www.adesasoc.org/pdfs/octubre04.pdf>].
- ____ “José María Rodríguez Méndez en los albores del siglo XXI”, introducción a *El marqués de Sade en Usera* en José María Rodríguez Méndez, *Teatro escogido*, II, Madrid, AAT, 2005, pp. 595-598.
- ____ “Introducción a los motivos de José María Rodríguez Méndez en *Flor de Otoño*”, *Teatro, Revista de estudios escénicos*, 21, Alcalá de Henares, Cátedra Valle-Inclán / Lauro Olmo del Ateneo de Madrid y Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, enero 2007, pp. 147-159.
- ____ “La censura y la crítica teatrales: correspondencia y documentos entre Fernando Lázaro Carreter y José María Rodríguez Méndez”, *Teatro, Revista de estudios escénicos*, 22, Madrid, Cátedra Valle-Inclán / Lauro Olmo del Ateneo de Madrid y Asociación de Autores de Teatro, diciembre 2008, pp. 2443-258.
- HUERTA CALVO, Javier, “Historia de unos cuantos o la muerte del Felipe”, introducción a *Historia de unos cuantos* en José María Rodríguez Méndez, *Teatro escogido*, II, Madrid, AAT, 2005, pp. 175-180.
- JIMÉNEZ SÁNCHEZ, Gonzalo, *El problema de España: Rodríguez Méndez: una revisión dramática de los postulados de 98*, Salamanca, Departamento de Publicaciones Universidad Pontificia de Salamanca, 1998.
- ____ “El humanismo en la literatura dramática de Rodríguez Méndez”, especial “José María Rodríguez Méndez. Última batalla en el Pardo”, *Diario de Ávila*, 14-02-2001, p.10. Reproducido en *Revista Cultural de Ávila y Segovia*, febrero de 2001, p. 40.
- JOVER, Francisco, “En torno a un artículo inoportuno”, *Yorick*, 16, 1966, pp. 3-4.
- LÁZARO CARRETER, Fernando, “Teatro soterrado”, *Gaceta Ilustrada*, 833, 24-09-1972, p. 65.
- ____ “Flor de otoño de José María Rodríguez Méndez”, *Gaceta Ilustrada*, 885, 23-09-1973, p. 20. Reproducido en *Primer Acto*, 173, 1974, pp. 16-18.

- LOSSANI, Chiara, “El teatro de José María Rodríguez Méndez”, Tesis Doctoral sin publicar. Universidad de Milán. Curso Académico 1977-78.
- MARTÍN RECUERDA, José, Resumen de la Tesis Doctoral *Personalidad y obra dramática de José María Rodríguez Méndez*. Universidad de Granada, Tesis Doctorales de la Universidad de Granada, 116, 1976.
- ____ *La tragedia de España en la obra dramática de José María Rodríguez Méndez (desde la Restauración hasta la dictadura de Franco)*, Salamanca, Cátedra Juan del Enzina, 1979.
- ____ “Introducción” a José María Rodríguez Méndez, *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga; Flor de Otoño*, Madrid, Cátedra, 1979, pp. 11-49.
- MÉNDEZ MOYA, Adelardo, “Una nueva etapa en el teatro de J.M. Rodríguez Méndez” Málaga, *Canete*, 9, 1991, pp. 227-234.
- MIRAS, Domingo, “El pájaro que no sufre compañía”, *Primer Acto*, 256, 1994, pp. 10-12.
- ____ “José María Rodríguez Méndez. Vivir para escribir” Introducción a José María Rodríguez Méndez, *Teatro Escogido* Vol. I, Madrid, AAT, 2005, pp. 11-60.
- ____ “Rodríguez Méndez y el Premio Max”, *Las Puertas del Drama*, 22, AAT, Madrid, primavera 2005, pp. 62-64.
- MONLEÓN, José, “Nuestra generación realista”, *Primer Acto*, 32, 1962, pp. 1-3.
- ____ “Resumen biográfico”, “Obras (por orden cronológico)” y “Obras estrenadas (lugar, fecha y reparto)” en José María Rodríguez Méndez, *Teatro: La tabernera y las tinajas. Los inocentes de la Moncloa*, Madrid, Taurus, 1968, pp. 9-14.
- ____ “Teatro popular: la respuesta de Rodríguez Méndez” en José María Rodríguez Méndez, *Teatro: La tabernera y las tinajas. Los inocentes de la Moncloa*, Madrid, Taurus, 1968, pp. 21-55.
- ____ “Pequeña historia de La Pipironda” en José María Rodríguez Méndez, *Teatro: La tabernera y las tinajas. Los inocentes de la Moncloa*, Madrid, Taurus, 1968, pp. 65-68.
- ____ “Rodríguez Méndez y Martín Recuerda”, *Triunfo*, 611, 1974, p. 78.
- ____ *Cuatro autores críticos* (ed.), Granada, Gabinete de Teatro de la Universidad de Granada, 1976.

- ____ —“Comparsas y personajes”, en el programa de mano de *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga* en el Teatro Bellas Artes de Madrid, estreno 21-11-1978.
- ____ —“El teatro es espectáculo: defensa de Antonio Díaz Zamora y su *Flor de Otoño*”, *Primer Acto*, 196, 1982, pp. 21-26.
- ____ —“Rodríguez Méndez, el pájaro solitario”, en José María Rodríguez Méndez, *El pájaro solitario*, Madrid, SGAE/Fundación Autor, 2004, pp. 111-150.
- ____ —“El solitario solidario”, *Blanco y Negro*, 12-03-2005, p. 24.
- ____, MARTÍN RECUERDA, José y OLIVA, César, —“Los realistas: Rodríguez Méndez, Martín Recuerda y Carlos Muñiz”, *Historia y crítica de la literatura española*, coord. por Francisco Rico Manrique, Vol. 8, Tomo 1, 1981 (—“Época contemporánea, 1939-1975”, coord. por Domingo Ynduráin), pp. 618-631.
- MONTERO, Josu, —“Demasiado respetable y respetuoso”, *Gara*, 29-06-2007, p. 53.
- MORALES, Antonio, —“Anotaciones a *Literatura española*”, en José María Rodríguez Méndez, *Literatura española*, Murcia, Universidad de Murcia, 1989, pp. 7-14.
- ____ —“Comentarios impertinentes sobre *Comedia Clásica*”, Introducción a José María Rodríguez Méndez, *Comedia Clásica*, Murcia, Escuela Superior de Arte Dramático, 1995, pp. 5-10.
- ____ —“El bandolero, personaje obligado”, en —“Presentación” a José María Rodríguez Méndez, *Soy madrileño*, Murcia, Escuela Superior de Arte Dramático, 1998, pp. 9-13.
- MUKHOPADHYAY, Atandra, —“La mujer y la guerra: reencarnaciones de Hécuba en *La llanura* de Martín Recuerda y en *Historia de unos cuantos* de Rodríguez Méndez”, *Estreno*, 20.1, 1994, pp. 38-39.
- MURO, Robert, —“Con los pies en las estrellas”, en José María Rodríguez Méndez, *El pájaro solitario*, Madrid, SGAE/Fundación Autor, 2004, pp. 7-11.
- MUÑOZ QUIRÓS, José María, —“José María Rodríguez Méndez: Las virtudes del pájaro solitario” en José M^a Rodríguez Méndez, *El pájaro solitario*, Ávila, Institución —“Gran duque de Alba” de la Excma. Diputación Provincial, 1993, I-XXIII.

- ____ “Dos personajes abulenses en el teatro de José María Rodríguez Méndez”, Introducción a *El pájaro solitario* y *Teresa de Ávila*, Ávila, “Institución “Gran Duque de Alba”, Col. Telar de Yepes núm. 11, 1998.
- NIEVA, Francisco, “Pasión y suerte del autor español: carta abierta a Rodríguez Méndez y a Martín Recuerda”, *Informaciones*, 12-6-1975.
- OLIVA, César, *Cuatro dramaturgos “realistas” en la escena de hoy: sus contradicciones estéticas (Carlos Muñiz, Lauro Olmo, Rodríguez Méndez y Martín Recuerda)*, Murcia, Departamento de Literatura Española, Universidad de Murcia, 1978.
- ____ *Disidentes de la generación realista: Introducción a la obra de Carlos Muñiz, Lauro Olmo, Rodríguez Méndez y Martín Recuerda*, Murcia, Departamento de Literatura Española, Universidad de Murcia, 1979.
- ____ “Introducción” a *La mano negra*, en José María Rodríguez Méndez, *Teatro escogido*, I, Madrid, AAT, 2005, pp. 335-341.
- PEDRERO, Paloma, “Un hombre que dice la verdad” en Rodríguez Méndez, *El pájaro solitario*, Madrid, SGAE/Fundación Autor, 2004, pp. 13-15.
- PÉREZ, Manuel, *El teatro de la Transición Política (1975-1982). Recepción, crítica y edición*, Kassel, Reichenberger, 1998, pp. 378-384.
- ____ “Literatura popular y visión del mundo en José María Rodríguez Méndez”, Introducción a *El rincón de don Miguelito*, en José María Rodríguez Méndez, *Teatro escogido*, II, Madrid, AAT, 2005, pp. 339-346.
- PÉREZ COTERILLO, Moisés “Mística y picaresca en la obra de Rodríguez Méndez”, *El Mundo*, 26-11-1994.
- PÉREZ PINEDA, Federico, “El ghetto o la irresistible ascensión de Manuel Contreras: un caso de alienación”, *Explicación de Textos Literarios*, 23, 1994-1995, pp. 3-9.
- RAGUÉ-ARIAS, María José, *El teatro de fin de milenio en España: de 1975 hasta hoy*, Barcelona, Ariel, 1996, 22-39.
- RIVAS, PACO, “José María Rodríguez Méndez. *Los inocentes de la Moncloa*”, *Diario de Teruel*, 28-02-1988.

- REBOLLO SÁNCHEZ, Félix, “El realismo de Rodríguez Méndez”, en Joaquín María Aguirre (ed.), *Teatro Siglo XX*, Madrid, Universidad Complutense, 1994, 315-324.
- REDACCIÓN, *ABC*, “Ávila rinde homenaje a Rodríguez Méndez”, *ABC*, 23-2-2001, p. 81. Artículo sin firma.
- REDACCIÓN, *ABC*, “Rodríguez Méndez, Premio Nacional de Literatura Dramática”, *ABC*, 9-11-1994, p. 96. Artículo sin firma.
- REDACCIÓN, *PRIMER ACTO*, “Premio Nacional de Literatura Dramática”, *Primer Acto*, 256, 1994, pp. 4-5.
- ROMERA CASTILLO, José, “José María Rodríguez Méndez: un realismo historicista y crítico”, Prólogo a José María Rodríguez Méndez, *Reconquista y La Chispa*, Madrid, UNED, 1999, pp. 11-48.
- ____ “Sobre el teatro historicista (y dos nuevas obras) de José María Rodríguez Méndez” en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), *Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones*, Madrid, Visor, 1999, pp. 141-169.
- ____ “Batalla dialéctica entre un vencedor y un vencido” introducción a *Última batalla en el Pardo*, en José María Rodríguez Méndez, *Teatro escogido*, II, Madrid, AAT, 2005, pp. 399-408.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, “Rodríguez Méndez” en *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1975, pp. 509-516.
- SALVAT, Ricardo, “Introducción” a *La batalla del Verdún* en José María Rodríguez Méndez, *Teatro escogido*, I, Madrid, AAT, 2005, pp. 263-270.
- SERRANO, Virtudes, «La muerte del rey de Madrí», en “Introducción” a José María Rodríguez Méndez, *Soy madrileño*, Murcia, Escuela Superior de Arte Dramático, 1998, pp. 17-29.
- ____ “José María Rodríguez Méndez” en Javier Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro español*, II, Madrid, Gredos, 2004, pp. 2803-2806.
- ____ “Bibliografía”, en José María Rodríguez Méndez, *Teatro escogido*, I, Madrid, AAT, 2005, pp. 61-71.

- SIRERA, Josep Lluís, “Historia e Historicismo” introducción a *Flor de Otoño*, en José María Rodríguez Méndez, *Teatro escogido*, II, Madrid, AAT, 2005, pp. 97-104.
- SORDO, Enrique, “El teatro de Rodríguez Méndez, un autor nuevo importante”, *Primer Acto*, 22, 1961, p. 55-56.
- “Teatro último de Rodríguez Méndez” y “Biografía (José María Rodríguez Méndez)”, *Primer Acto*, 173, 1974, pp. 10-11; pp. 11-14.
- THOMPSON, Michael, “El teatro histórico de Rodríguez Méndez”, Introducción a José María Rodríguez Méndez, *Última batalla en el Pardo*, Madrid, Centro de Documentación Teatral, *Teatro*, 18, 1991, pp. 9-17.
- ____ “Herismo and machismo español in the theater of Martín Recuerda and Rodríguez Méndez”, *Estreno*, 22.2, otoño 1996, pp. 35-44.
- ____ “Cultural identity in the theatre of Martín Recuerda and Rodríguez Méndez”, en Martha T. Halsey y Phyllis Zatlin (eds.), *Entre Actos: Diálogos sobre el teatro español entre siglos*, State College. The Pennsylvania State University, *Estreno*, 1999, pp. 293-300.
- ____ “Rodríguez Méndez en el laberinto de la censura: el confuso expediente sobre *Historia de unos cuantos*”, *Estreno*, 30.1, primavera 2004, pp. 19-27.
- ____ “José María Rodríguez Méndez, tenaz paladín de la lengua española”, “Cronología” y “Bibliografía”, en José María Rodríguez Méndez, *El pájaro solitario*, Madrid, SGAE/Fundación Autor, 2004, pp. 17-79.
- ____ “Introducción” a *El Pájaro solitario*, en José María Rodríguez Méndez, *Teatro escogido*, II, Madrid, AAT, 2005, pp. 273-278.
- ____ *Performing Spanishness. History, Cultural Identity and Censorship in the Theatre of José María Rodríguez Méndez*, Bristol, Intellect Books, 2007.
- TORRES NEBRERA, Gregorio, “Hacia el matadero de Annual (Lectura de *Vagones de madera*)” introducción a *Vagones de madera* en José María Rodríguez Méndez, *Teatro escogido*, I, Madrid, AAT, 2005, pp. 75-82.
- VICENTE MOSQUETE, José Luis, “El tozudo realismo de Rodríguez Méndez”, *El Público*, 28, 1986, pp. 10-12.
- VILCHES DE FRUTOS, María Francisca, “La construcción de la identidad colectiva en la España de los sesenta: *Los inocentes de la Moncloa*”, introducción a *Los*

- inocentes de la Moncloa*, en José María Rodríguez Méndez, *Teatro escogido*, I, Madrid, AAT, 2005, pp. 139-146.
- WEIMER, Christopher B., “Cervantes in the cave of Rodríguez Méndez: Quixotic parallels in *Puesto el pie en el estribo*” en Martha T. Halsey y Phyllis Zatlin (eds.), *Entre Actos: Diálogos sobre el teatro español entre siglos*, State College. The Pennsylvania State University, *Estreno*, 1999, pp. 345-351.
- YAÑEZ, María Paz, “La doble función del catalán en *Flor de Otoño* de José María Rodríguez Méndez”, en Elvezio Canonica y Ernst Rudin (eds.), *Literatura y bilingüismo: homenaje a Pere Ramírez*, kassel, Reichenberger, 1993, pp. 253-268.
- ZATLIN, Phyllis, “Aftermath of a losing war: perspectives of Rodríguez Méndez and Sastre on the disaster of 1898”, *Estreno*, 28.1, pp. 38-40.

VI.2.2. Entrevistas

- AGANZO, Carlos, *Diario de Ávila*, 25-02-2001, p. 32.
- AMESTOY, Ignacio, “El mentidero. José María Rodríguez Méndez, autor de *Flor de Otoño*”, *El Mundo*, 09-10-2005, p. 24.
- CANTIERI MORA, Gionvanni, “Entrevista con José María Rodríguez Méndez”, *Primer Acto*, 22, 1961, pp. 57-58.
- FERNÁNDEZ INSUELA, Antonio, “Encuesta: la Generación Realista ante el teatro español de 1985-1990”, *Estreno*, 17.2, 1991, pp. 5-9.
- GABRIELE, John P., “Diálogo con José María Rodríguez Méndez, cronista teatral”, *Iberoamericana*, 21, 1997, pp. 75-83.
- HERRERAS, Enrique, “Genio y figura”, *Turia*, 1834, 29 marzo-4 abril 1999, pp. 20-22.
- ISASI ÁNGULO, Amando Carlos, *Diálogos del teatro español de la posguerra*, Madrid, Ayuso, 1974, pp. 267-279.
- LABORDA, Ángel, “Rodríguez Méndez: el teatro y la suerte”, *ABC*, 16-02-1980.

- MOSQUETE, José Luis –El tozudo realismo de Rodríguez Méndez”, *El Público*, 28-1-1986, p. 11.
- O’CONNOR, Patricia / PASQUARIELLO, Anthony, –Conversaciones con la generación realista”, *Estreno*, 20.2, 1976, pp. 8-28.
- PEDRERO, Paloma, –José María Rodríguez Méndez: el pájaro solitario”, *Primer Acto*, 256, 1994, pp. 6-9.
- PERALES, Liz, –Entrevista con José María Rodríguez Méndez”, *El Cultural* (suplemento cultural de *El Mundo*), 14-11-2001.
- PÉREZ COTERILLO, Moisés, –Conversación impertinente con J.M. Rodríguez Méndez, en víspera de estreno” *Blanco y Negro*, 3472, 1978, pp. 72-74.
- PÉREZ-PINEDA, Federico, –Entrevista con José María Rodríguez Méndez”, *Hispania*, 67, mayo 1984, pp. 287-288.

VI.2.3. Críticas de estrenos

EL MILAGRO DEL PAN Y DE LOS PECES

- RODRÍGUEZ MÉNDEZ, José María, –Autocrítica de *El milagro del pan y de los peces*”, *El Noticiero Universal*, 23-05-1960, p. 20.
- DE CALA, Manuel, –Estreno de *Auto de la donosa tabernera* y *El milagro del pan y de los peces* de José María Rodríguez Méndez”, *El Noticiero Universal*, 24-05-1960, p. 22.
- MARTÍNEZ TOMÁS, Antonio, –Estreno en sesión de teatro de cámara de dos obras de Rodríguez Méndez”, *La Vanguardia Española*, 26-05-1960, p. 32.
- CANTIERI MORA, Gionvanni, –¿Se ha cerrado definitivamente el Alexis?”, *Primer Acto*, 14, mayo-junio 1960, p. 59.

VAGONES DE MADERA

- Próximo estreno de *Vagones de madera*”, *El Noticiero Universal*, 16-12-1959, pp. 19-20.
- RODRÍGUEZ MÉNDEZ, José María, –Autocrítica de *Vagones de madera*”, *El Noticiero Universal*, 18-12-1959, p. 19.
- El próximo día 21 se estrenará *Vagones de madera* en dos únicas representaciones”, *La Vanguardia Española*, 19-12-1959, p. 36.
- MARTÍNEZ TOMÁS, Antonio, –Estreno en representación especial del T.E.U. de *Vagones de madera*”, *La Vanguardia Española*, 22-12-1959, p. 31.
- Estreno de *Vagones de Madera* de J.M. Rodríguez Méndez”, *El Noticiero Universal*, 22-12-1959, p. 26.
- CANTIERI MORA, Giovanni, –*Vagones de madera* de José María Rodríguez Méndez”, *Primer Acto*, 11, noviembre-diciembre 1959, p. 60
- MANEGAT, Julio, –Bienvenida a José María Rodríguez Méndez en el teatro. *Vagones de madera*, una obra que descubre a un autor”, *La Estafeta Literaria*, 187, 1960, p. 19.
- MARQUERÍE, Alfredo, –*Vagones de madera*. Por la farándula”, *Pueblo*, 15-11-1968, p. 16.

LA TABERNERA Y LAS TINAJAS

- DE CALA, Manuel, –Estreno de *Auto de la donosa tabernera* y *El milagro del pan y de los peces* de José María Rodríguez Méndez”, *El Noticiero Universal*, 24-05-1960, p. 22.
- MARTÍNEZ TOMÁS, Antonio, –Estreno en sesión de teatro de cámara de dos obras de Rodríguez Méndez”, *La Vanguardia Española*, 26-05-1960, p. 32.
- CANTIERI MORA, Giovanni, –¿Se ha cerrado definitivamente el Alexis?”, *Primer Acto*, 14, mayo-junio 1960, p. 59.

LOS INOCENTES DE LA MONCLOA

- Por esos teatros. Próximo estreno de *Los inocentes de la Moncloa*”, *El Noticiero Universal*, 20-02-1961, p. 14.
- DEL CASTILLO, José, —El teatro por dentro. Ensayo de *Los inocentes de la Moncloa* de José María Rodríguez Méndez”, *El Noticiero Universal*, 22-02-1961, p. 6.
- RODRÍGUEZ MÉNDEZ, José María, —Autocrítica de *Los inocentes de la Moncloa*”, *El Noticiero Universal*, 23-02-1961, p. 19 [Aparece también el mismo día en *La Vanguardia Española*, p. 30].
- CRUSET, José, —Al caer el telón. *Los inocentes de la Moncloa* en el teatro Candilejas”, *El Noticiero Universal*, 25-02-1961, p. 22.
- DE CALA, Manuel, —Se presentó la Compañía Artistas de Barcelona, con el estreno de *Los inocentes de la Moncloa*, comedia dramática de José María Rodríguez Méndez”, *El Noticiero Universal*, 25-02-1961, p. 21.
- DEL CASTILLO, José, —Al caer el telón. *Los inocentes de la Moncloa* en el teatro Candilejas”, *El Noticiero Universal*, 25-02-1961, p. 22.
- MARTÍNEZ TOMÁS, Antonio, —Estreno de la comedia *Los inocentes de la Moncloa*, de José María Rodríguez Méndez”, *La Vanguardia Española*, 26-02-1961, p. 35.
- El éxito de *Los inocentes de la Moncloa*”, *La Vanguardia Española*, 01-03-1961, p. 29.
- Candilejas. *Los inocentes de la Moncloa*”, *La Vanguardia Española*, 07-03-1961, p. 28.
- Los últimos días de *Los inocentes de la Moncloa*”, *La Vanguardia Española*, 26-03-1961, p. 35.
- CANTIERI MORA, Giovanni, —*Los inocentes de la Moncloa*, un éxito de Rodríguez Méndez”, *Primer Acto*, 21, marzo 1961, p. 53.
- Próximo estreno del Candilejas”, *La Vanguardia Española*, 09-04-1961, p. 35.
- MARTI FARRERAS, C., —*Los inocentes de la Moncloa*”, en *Destino*, 11-03-1961. Reproducido en —La crítica juzga *Los inocentes de la Moncloa*”, *Primer Acto*, junio 24, 1961, p. 22.

- MORALES, María Luz, *Diario de Barcelona*. Reproducido en “La crítica juzga *Los inocentes de la Moncloa*”, *Primer Acto*, junio 24, 1961, p. 23.
- “Teatro en toda España. Asturias. *Los inocentes de la Moncloa*”, *Primer Acto*, 31, febrero 1962, pp. 56-57.
- “*Los inocentes de la Moncloa*, en el teatro Fórum”, *Ya*, 28-04-1962.
- DOMÉNECH Ricardo, “Lectura de *Los inocentes de la Moncloa*”, *Primer Acto*, 34, mayo 1962, pp. 47-48.
- RODRÍGUEZ MÉNDEZ, José María, “Autocrítica de *Los inocentes de la Moncloa*”, *ABC*, 28-01-1964, p. 64.
- ADAME, Serafín, “Del vestíbulo del Cómico han sido eliminados los bustos de Loreto y Chicote”, *Pueblo*, 29-1-1964, p. 29.
- BAQUERO GOYANES, Arcadio, “*Los inocentes de la Moncloa*”, *El Alcázar*, 29-01-1964, p. 27.
- CORBALÁN, Pablo, “*Los inocentes de la Moncloa*, de Rodríguez Méndez, en el Cómico”, *Informaciones*, 29-01-1964, p. 7.
- GARCÍA PAVÓN, Francisco, “*Los inocentes de la Moncloa*, en el Cómico”, *Arriba*, 29-01-1964, p. 19.
- GÓMEZ PICAZO, Elías, “Cómico: estreno de *Los inocentes de la Moncloa*, de José María Rodríguez Méndez”, *Madrid*, 29-01-1964, p. 12.
- GONZÁLEZ RUIZ, Nicolás, “*Los inocentes de la Moncloa*, estreno en el Cómico”, *Ya*, 29-01-1964, p. 31.
- LLOVET, Enrique, “Estreno de *Los inocentes de la Moncloa* en el teatro Cómico”, *ABC*, 29-01-1964, pp. 57-58.
- LOYGORRI, “Corro de espectadores en el Cómico: ‘Show’ a cargo de los ‘tunos’ en el entreacto”, *Pueblo*, 29-01-1964, p. 29.
- MARQUERÍE, Alfredo, “Estreno en el Cómico de *Los inocentes de la Moncloa* de Rodríguez Méndez”, *Pueblo*, 29-01-1964, p. 29.
- “Doble debut”, *Madrid*, 29-01-1964, p. 9.
- VALENCIA, Antonio, “Estreno, en el Cómico, de *Los inocentes de la Moncloa*”, *Marca*, 01-02-1964, p. 11.
- NERVA, Sergio, “*Los inocentes de la Moncloa*”, *España Semanal*, 01-03-1964.

ANTINEO, "Teatro y crítica. *Los inocentes de la Moncloa*", U.C.E. (*Unión de Compositores y Escritores*), 152, 1964.

LADRÓN DE GUEVARA, Eduardo, "*Los inocentes de la Moncloa*", *Aulas (Educación y Cultura)*, 12, 1964, p. 40.

ÁLVARO, Francisco, *El espectador y la crítica: El teatro en España en 1964*, Valladolid, F. Álvaro, 1965, pp. 17-21.

EL CÍRCULO DE TIZA DE CARTAGENA

El Noticiero Universal, 26-01-1963, p. 26.

RODRÍGUEZ MÉNDEZ, José María, "Autocrítica de *El círculo de tiza de Cartagena*", *La Vanguardia Española*, 31-01-1963, p. 28. [Aparece también el mismo día en *El Noticiero Universal*, p. 22].

DE CALA, Manuel, "Estreno de *El círculo de tiza de Cartagena*", *El Noticiero Universal*, 02-02-1963, p. 29.

DEL ARCO, Manuel, "Mano a mano", *La Vanguardia Española*, 02-02-1963, p. 23.

PEDRET MUNTAÑOLA, Joan, "*El círculo de tiza de Cartagena*. Original de José María Rodríguez Méndez", *La Vanguardia Española*, 03-02-1963, p. 24.

SAINZ, L., "Estreno de *El círculo de tiza de Cartagena*", *Diario de Barcelona*, 03-02-1963.

CARMONA, Ángel, "Más allá del bostezo", *La Vanguardia Española*, 15-02-1963, p.9

LA VENDIMIA DE FRANCIA

"Estreno en España de *La vendimia de Francia* de J.M. Rodríguez Méndez", *La Vanguardia Española*, 27-05-1964, p. 30

RODRÍGUEZ MÉNDEZ, José María, "Autocrítica de *La vendimia de Francia*", *El Noticiero Universal*, 30-05-1964, p. 28.

- El estreno de *La vendimia de Francia*, de Rodríguez Méndez”, *La Vanguardia Española*, 31-05-1964, p. 28.
- PEDRET MUNTAÑOLA, Joan, –*La vendimia de Francia* de José María Rodríguez Méndez”, *La Vanguardia Española*, 02-06-1964, p. 26.
- SORDO, Enrique, –Barcelona. Sección crítica. *La vendimia de Francia*”, *Primer Acto*, 55, agosto 1964, p. 54.
- ZABALBEASCOA, Pablo, –En torno al estreno de *La vendimia de Francia*. Cometarios de dirección”, *Yorick*, 2, 1965, p. 10.

LA BATALLA DEL VERDÚN

- El Noticiero Universal*, 12-05-1965, p. 29.
- SALVAT, Ricardo, –*La batalla del Verdún* de José María Rodríguez Méndez”, *Primer Acto*, 66, 1965, p. 49.
- SORDO, Enrique, –Crítica teatral de Barcelona. *La batalla del Verdún*”, *Yorick*, 4, 1965, pp. 17-18.
- La Carreta*, 17, 1965, p. 24.

EL VANO AYER

- DÍEZ, Guillermo, –Avisos al espectador. Teatro Nuevo”, *El Norte de Castilla*, 26-10-1966, p. 3.
- CERRILLO, –Actuación del Teatro-Escuela Ara”, *El Norte de Castilla*, 27-10-1966, p.12.
- RODRÍGUEZ SANZ, Carlos, –Festival Nacional de Teatro Nuevo. Por encima del nivel habitual”, *Primer Acto*, 80, 1966, p. 19.

BODAS QUE FUERON FAMOSAS DEL PINGAJO Y LA FANDANGA

- C. P., –Estreno de *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga*, de Rodríguez Méndez”, *La Vanguardia Española*, 07-08-1976, p. 26.
- MANEGAT, Julio, –Como una vieja tradición amarga”, *El Noticiero Universal*, 07-08-1976, p. 22.
- LÁZARO CARRETER, Fernando, –*Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga*, de J.M. Rodríguez Méndez”, *Gaceta Ilustrada*, 1038, 29-08-1976, p. 9.
- BARDÓN, Luis S., –Mañana se estrena *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga*”, *Informaciones*, 20-11-1978, p. 25.
- GARCÍA MOYA, Carmen, –Estreno de Rodríguez Méndez”, *Diario 16*, 21-11-1978, p. 19.
- LABORDA, Ángel, –Inauguración del Centro Dramático Nacional”, *ABC*, 21-11-1978, p. 67.
- SAMANIEGO, Fernando, –Rodríguez Méndez y José Luis Gómez inauguran el Centro Dramático Nacional”, *El País*, 22-11-1978, p. 27.
- ALTARES, Pedro, –Una cota del realismo escénico. Las *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga*”, *El Periódico*, 24-11-1978.
- PÉREZ FERNÁNDEZ, Herminio, –*Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga*. Inició brillantemente sus actividades el Centro Dramático Nacional”, *ABC*, 24-11-1978, pp. 53-54.
- LLOVET, Enrique, –Entre Baroja y Valle”, *El País*, 25-11-1978, p. 29.
- PREGO, Adolfo, –Los perdedores del 98”, *Blanco y Negro*, 26-11-1978.
- FERNÁNDEZ SANTOS, Ángel, –Un expertísimo desastre”, *Diario 16*, 27-11-1978.
- MONLEÓN, José, –Centro Dramático Nacional: Rodríguez Méndez, para empezar”, *Triunfo*, 827, 02-12-1978, pp. 73-74.
- FERNÁNDEZ TORRES, Alberto, –Reales nupcias. El melodrama de los bajos fondos”, *Cambio 16*, 10-12-1978.
- GÓMEZ, José Luis / HERNÁNDEZ, Emilio, –Cuaderno de ensayos de *Bodas que fueron famosas...*, de Rodríguez Méndez”, *El País*, 10-12-1978.

- ÁLVARO, Francisco, *El espectador y la crítica: El teatro en España en 1978*, Valladolid, F. Álvaro, 1979, pp. 100-107.
- MEDINA, Miguel Ángel, –*Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga de José María Rodríguez Méndez*”, *Reseña*, 118, enero / febrero 1979, pp. 22-23.
- ARAZO, M^a Ángeles, –*Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga en el Principal*”, *Las Provincias*, 17-04-1979.
- RODRÍGUEZ MÉNDEZ, José María, –*Antecrítica de Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga*”, *Egin*, 26-04-1979.
- SALAZAR, Hugo, –*Lima descubre a Rodríguez Méndez*”, *El Público*, 53, 1988, pp. 57-58.
- HERNÁNDEZ, Jesús, –*El Taller de Teatro Juan del Enzina debutó con una obra de Rodríguez Méndez*”, *El Correo de Zamora*, 18-05-1989.
- PEDRERO ROJO, Ana, –*El Taller de Teatro Juan del Enzina actuó sobre el escenario del Principal*”, *El Correo de Zamora*, 30-12-1989, p. 12.

HISTORIA DE UNOS CUANTOS

- Cátedra Juan del Enzina*”, *La Gaceta Regional. Diario de Salamanca*, 12-04-1975, p. 5.
- NIEVA, Francisco, –*Estreno de Historia de unos cuantos, de Rodríguez Méndez*”, *Informaciones* (Suplemento de las Artes y de las Letras), 17-04-1975, p. 9.
- MONLEÓN, José, –*Historia de unos cuantos, otro grito del teatro español*”, *Triunfo*, 26-4-1975, pp. 88-89.
- ARAGONÉS, Juan Luis, –*Hoy en el Alfil, Historia de unos cuantos, de José María Rodríguez Méndez*”, *Ya*, 28-11-1975, p. 11.
- LABORDA, Ángel, –*Historia de unos cuantos, de Rodríguez Méndez en el Alfil*”, *ABC*, 28-11-1975, p. 52.
- RODRÍGUEZ MÉNDEZ, José María, –*Autocrítica de Historia de unos cuantos*”, *ABC*, 28-11-1975, p. 53.
- GARCÍA RICO, Eduardo, –*De verdad: historia de unos pocos*”, *Pueblo*, 29-11-1975, p. 26.

- ARAGONÉS, Juan Emilio, “La historia, tergiversada”, *Ya*, 30-11-1975, p. 45.
- PÉREZ COTERILLO, Moisés, “Rodríguez Méndez y sus episodios sociales”, *Nuevo Diario*, 30-11-1975, p. 20.
- PREGO, Adolfo, “Historia de unos cuantos, de J.M. Rodríguez Méndez”, *ABC*, 30-11-1975, p. 54.
- TRENAS, Julio, “Historia de unos cuantos, de José María Rodríguez Méndez (Teatro Alfil)”, *Arriba*, 30-11-1975, p. 36.
- _____, “Noche de estreno. Historia de unos cuantos en el Teatro Alfil”, *Arriba*, 30-11-1975.
- CORBALÁN, Pablo, “Historia de unos cuantos por Rodríguez Méndez”, *Informaciones*, 01-12-1975, p. 22.
- VALENCIA, Antonio, “Historia de unos cuantos, en el Alfil (28-XI-75)”, *Hoja del Lunes*, 01-12-1975, p. 43.
- ALTARES, Pedro, “Historia de unos cuantos de Rodríguez Méndez: un derecho negado”, *Nuevo Diario*, 02-12-1975, p. 24.
- ARAGONÉS, Juan Emilio, “Historia (a medias) de medio siglo”, *La Estafeta Literaria*, 578, 15-12-1975, p. 25.
- BAQUERO GOYANES, Arcadio, “Historia de unos cuantos”, *La Actualidad Española*, 15-12-1975, p. 93.
- LÁZARO CARRETER, Fernando, “Historia de unos cuantos de José María Rodríguez Méndez (I)”, *Gaceta Ilustrada*, 1002, 21-12-1975, p. 47.
- _____, “Historia de unos cuantos de José María Rodríguez Méndez (II)”, *Gaceta Ilustrada*, 1003, 28-12-1975, p. 15.
- MONLEÓN, José, “España amarga. Valle, Mediero y Rodríguez Méndez, tres dramaturgos frente a la historia”, *Triunfo*, 10-01-1976, pp. 46-49.
- LÁZARO CARRETER, Fernando, “Balance final”, *Gaceta Ilustrada*, 1036, 15-08-1976, p. 9
- DEMETRIO, Enrique, “Historia y melo-drama. Historia de unos cuantos”, *Reseña de Literatura, Arte y Espectáculos*, 91, 1976, p. 23.
- ÁLVARO, Francisco, *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1975*, Madrid, Prensa Española, 1976, pp. 46-50.

FLOR DE OTOÑO

ARAZO, M^a Ángeles, –Se levanta el telón en el Principal”, *Las Provincias*, 07-10-1982, p. 22.

____ –Gran éxito de *Flor de Otoño*”, *Las Provincias*, 9-10-1982, p. 41.

HARO TECGLEN, Eduardo, –El polémico montaje de *Flor de Otoño*, de Rodríguez Méndez, en el Teatro Español de Madrid”, *El País*, 10-12-1982.

MILLÁS, Jaime, –La ruptura de un maleficio”, *El País*, 10-12-1982.

PÉREZ COTERILLO, Moisés, –Esta noche se presenta *Flor de Otoño*. Rodríguez Méndez, en el Español”, *ABC*, 10-12-1982.

GARCÍA PAVÓN, Francisco, –Más espectáculo que teatro”, *Ya*, 16-12-1982.

HARO TECGLEN, Eduardo, –El sueño de un director”, *El País*, 16-12-1982.

BAYÓN, Miguel, –Niño de bien, flor de mal ¿Dónde empieza la vida y dónde acaba el teatro?”, *Cambio 16*, 20-12-1982.

LÓPEZ SANCHO, Lorenzo, –*Flor de Otoño*, un gran personaje dentro de un marco rococó”, *ABC*, 17-12-1982, p. 59.

CORBALÁN, Pablo, –La espectacularidad inútil”, *Informaciones*, 21-12-1982.

ÁLVARO, Francisco *El espectador y la crítica: El teatro en España en 1982*, Valladolid, F. Álvaro, 1983, pp. 91-94.

BENACH, Joan-Antonio, –Inmarchitable flor otoñal”, *La Vanguardia*, 01-12-2003.

LEY, Pablo, –Barcelona. Retrato de época”, *El País*, 01-12-2003.

MASSIP, Francesc, –Merescut rescat”, *Avui*, 01-12-2003.

PÉREZ DE OLAGUER, Gonzalo, –Viaje a la Barcelona canalla del 1930”, *El Periódico*, 01-12-2003.

RAGUÉ, María José, –*Flor de Otoño*”, *El Cultural* (suplemento cultural de *El Mundo*), 11-12-2003.

PÉREZ DE OLAGUER, Gonzalo, –*Flor de Otoño*. Magnífica tragicomedia”, *Guía del ocio*, 12-12-2003, p. 107.

TUBAU, Iván, –Maricones y mariquitas”, *El Mundo*, 13-12-2003.

Cuaderno Pedagógico de Flor de Otoño, núm. 30, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de las Letras, 2005. Elaborado con motivo del montaje de la obra

en el Teatro María Guerrero de Madrid en 2005. Incluye una entrevista con el autor (pp. 7-13); una entrevista con el director escénico, Ignacio García (pp. 14-21); la opinión de los principales intérpretes, así como la del figurinista y la de los escenógrafos (pp. 22-31); el tratamiento de la música y otras cuestiones técnicas (pp. 32-34); varias críticas teatrales sobre el estreno de la obra en 1982 (p. 35); el análisis interno de la obra (pp. 36-41); actividades complementarias (pp. 42-44); y bibliografía sobre el autor y la obra (p. 45).

PERALES, Liz, -El CDN estrena *Flor de Otoño* de Rodríguez Méndez. Un anarquista en Barna”, *El Cultural* (suplemento cultural de *El Mundo*), 22-09-2005

TORRES, Rosana, -El CDN rescata *Flor de Otoño*, de Rodríguez Méndez”, *El País*, 22-09-2005.

BRAVO, Julio, -Regreso a la Transición”, *Guía de Madrid ABC*, 23-09-2005, pp. 26-27.

CARRÓN, David C., -Fele Martínez saca del baúl las plumas de *Flor de Otoño*”, *La Razón*, 23-09-2005, p. 43.

GARCÍA GARZÓN, Juan Ignacio, -Sombras y niebla”, *ABC*, 24-09-2005.

HARO TECGLÉN, Eduardo, -Crónica de un tiempo duro”, *El País*, 24-09-2005.

PEDRERO, Paloma, -*Flor de Otoño*”, *La Razón*, 24-09-2005, p. 6.

VILLÁN, Javier, -Burguesía, amor y dinamita”, *El Mundo*, 24-09-2005.

ORDÓÑEZ, Marcos, -*Flor de Otoño*: hay más fuera que dentro”, *Babelia* (suplemento cultural de *El País*), 15-10-2005.

VI.3. BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- ABELLÁN, Manuel L. (ed.), *Censura y literaturas peninsulares*, Ámsterdam, Rodopi, 1987.
- ARAGONÉS, Juan Emilio, *Teatro español de posguerra*, Madrid, Publicaciones Españolas, 1971.
- AGUIRRE, José María, “Barrio chino!”, *Revista Popular Ilustrada Mundo Gráfico*, Madrid, 29-11-1933. Reproducido en *Primer Acto*, 173, 1974, pp. 20-22.
- AZNAR, José María, *Ocho años de gobierno. Una visión personal de España*, Barcelona, Planeta, 2005.
- BAROJA, Pío, *El horroroso crimen de Peñaranda del Campo*, Madrid, Vox, 1980.
- BAUER-FUNKE, Cerstin, *Die Generación Realista: Studien zur Poetik des Oppositionstheaters während der Franco-Diktatur*, Frankfurt am Main, Klostermann (Analecta Romanica), 2007.
- BERENGUER, Ángel, *L'exil et la cérémonie (Le premier théâtre d'Arrabal)*, París 10/18, 1977.
- _____, “El realismo social en los años formativos de Lauro Olmo”, en “Introducción” a Lauro Olmo, *La camisa; El cuarto poder*, Madrid, Cátedra, 1984, pp. 30-35.
- _____, *El teatro español en el siglo XX (hasta 1936)*, Madrid, Taurus, 1988.
- _____, “El teatro y la comunicación teatral”, en *Teatro (Revista de Estudios Teatrales)*, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 1, 1992, pp. 155-179.
- _____, “El primer teatro de Fernando Arrabal”, en “Introducción” a Fernando Arrabal, *Pic-Nic, El triciclo, Laberinto*, Madrid, Cátedra, 1994 [1979], pp. 34-45.
- _____, “Teatro, producción artística y contemporaneidad”, *Teatro (Revista de Estudios Teatrales)*, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 6-7, 1994-1995, pp. 7-23.
- _____, *Teoría y crítica del teatro*, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 1996.

- ____ -“Bases teóricas para el estudio del teatro histórico español entre 1975 y 1998” en Romera Castillo, José y otros (eds.), *El teatro histórico a finales del siglo XX*, Madrid, Visor, 1999, pp 111-128.
- ____ -“El teatro y su historia (reflexiones metodológicas para el estudio de la creación teatral española durante el siglo XX)”, *Teatro (Revista de Estudios Teatrales)*, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 13-14, junio 1998- junio 2001, pp. 9-27.
- ____ -“Motivos en el teatro español del primer tercio del siglo XX: ¿de qué se venga don Pedro?”, en Alberto Romero Ferrer y Marieta Cantos Casenave (eds.), *¿De qué se venga Don Mendo? Teatro e intelectualidad en el primer tercio del siglo XX*, Cádiz, Fundación Pedro Muñoz Seca, 2004, pp. 57-85.
- ____ -“Motivos y estrategias: introducción a una teoría de los lenguajes artísticos contemporáneos”, *Teatro, Revista de estudios escénicos*, 21, Alcalá de Henares, Cátedra Valle-Inclán / Lauro Olmo del Ateneo de Madrid y Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, enero 2007, pp. 13-29.
- BERENGUER, Ángel/ PÉREZ, Manuel, *Tendencias del Teatro Español Durante la Transición Política (1975-1982)*, Madrid, Biblioteca Nueva (Historia del Teatro Español vol. IV), 1998.
- ____ (eds.), *Tiempo de 98*, Madrid, Cátedra Valle-Inclán/Lauro Olmo del Ateneo de Madrid, 2005.
- BLANCO AGUINAGA Carlos / RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS Julio / ZAVALA Iris M., *Historia social de la literatura española (en lengua castellana)*, Tomo III, Castalia, Madrid, 1979.
- BLASCO IBÁÑEZ, Vicente, -“Las dos Españas”, *El Pueblo*, 20-08-1897. Reproducido en Paul Smith (Comp.), *Contra la Restauración. Periodismo Político 1895-1904*, Madrid, Nuestra Cultura, 1978, pp. 155-160.
- ____ -“Españoles de tercera”, *El Pueblo*, 16-01-1899. Reproducido en Paul Smith (Comp.), *Contra la Restauración. Periodismo Político 1895-1904*, Madrid, Nuestra Cultura, 1978, pp. 128-131.
- BRECHT, Bertolt, *El pequeño organón para el teatro en 1948*, reproducido en *Primer Acto*, 86, 1967, pp. 9-21.

- ____ *Escritos sobre teatro*, (3 vols.), Buenos Aires, Nueva Visión, 1970.
- ____ *Teatro completo*, Madrid, Cátedra, 2006.
- CALDERÓN CAMPOS, Miguel, *Análisis lingüístico del género chico andaluz y rioplatense*, Granada, Universidad de Granada, 1998.
- CANDEL, Francisco, “Teatro en los barrios”, *Primer Acto*, 16, 1960, pp. 58-59.
- ____ *Els altres catalans*, Barcelona, Edicions 62, 1964 [con traducción a español: *Los otros catalanes*, Barcelona, Ediciones Península, 1965].
- CORNAGO BERNAL, Óscar, “La crisis del realismo ilusionista en la escena española de los sesenta”, *Teatro (Revista de Estudios Teatrales)*, 11, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, junio 1997, pp. 171-192.
- ____ *Discurso teórico y puesta en escena en los años sesenta: le encrucijada de los realismos*”, Madrid, CSIC, 2000.
- CORRALES EGEA, José, *La novela española actual*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1971.
- DARDÉ, Carlos, *La Restauración 1875-1902. Alfonso XII y la regencia de María Cristina* (Historia de España, núm. 24), Madrid, Historia 16, 1996.
- DE LA CRUZ, Ramón, *Sainetes*, Madrid, Libra, 1971.
- DE LAS HERAS, Santiago, “Un autor recuperado”, entrevista realizada por Santiago de las Heras a J. Martín Recuerda en *Primer Acto*, 107, 1969.
- SASTRE, Alfonso / DE QUINTO, José María, “Declaración del Grupo de Teatro Realista”, *Primer Acto*, 16, 1960, p. 45.
- DE MIGUEL, Amando / SALCEDO, Juan, *Dinámica del desarrollo industrial de las regiones españolas*, Madrid, Tecnos, 1972.
- DEL MORAL, Carmen, *La sociedad madrileña fin de siglo y Baroja*, Madrid, Turner, 1974.
- DESUCHÉ, Jacques, *La técnica teatral de Bertolt Brecht*, Barcelona, Oikos-tau, 1968.
- DÍAZ PLAJA, Guillermo, (ed.), *Historia general de las Literaturas Hispánicas*, Vol. VI (1949-1967), Barcelona, Vergara, 1969.
- DOMÉNECH, Ricardo, “Reflexiones sobre la situación del teatro”, *Primer Acto*, 42, 1963, pp. 4-8.

- ____ Prólogo a Antonio Buero Vallejo, *El concierto de San Ovidio. El tragaluz*, Madrid, Castalia, 1984, p. 15.
- DUCHET, Claude, "Une écriture de la socialité", *Poétique*, 16, 1973, pp. 446-454.
- ELIZALDE PÉREZ-GRUESO, M^a Dolores, "La Restauración, 1875-1902", en *Historia política 1987-1939*, Madrid, Istmo, 2002.
- ESTEBAN REDONDO, Juan Miguel, *Sanchotello en la Historia*, Madrid, Edición Personal, 2006.
- FERRERAS, Juan Ignacio, "El teatro expresionista I", *Teatro*, 18, 1956, pp. 54-56.
- ____ "El teatro expresionista II", *Teatro*, 19, 1956, pp. 49-51.
- ____ "El teatro expresionista III", *Teatro*, 20, 1956, pp. 11-13.
- ____ *El teatro en el siglo XX (desde 1939)*, Madrid, Taurus, 1988.
- FLOECK, Wilfred / DEL TORO, Alfonso, *Teatro español contemporáneo. Autores y tendencias*, Kassel, Reichenberger, 1995.
- FLOECK, Wilfred / VILCHES DE FRUTOS, M^a Francisca, (eds), *Teatro y sociedad en la España actual*, Madrid/Frankfurt am Main, Editorial Iberoamericana, 2004.
- GALLEGO, J.A. / VALVERDE, Juan / LINZ, Juan / GONZÁLEZ, Nazario / MARQUINA, Antonio, *Historia de España 13.3. España actual. España y el mundo (1939-1975)*, Madrid, Gredos, 1989.
- GARCÍA GALLARÍN, Consuelo, *Aproximación al lenguaje esperpéntico (La corte de los Milagros)*, Madrid, Ediciones J. Purrúa Turanzas, 1986.
- GARCÍA LORCA, Federico, *Romancero gitano*, Madrid, Alianza, 1995.
- GARCÍA LORENZO, Luciano, "Teatro y sociedad en la España de Posguerra", en Manuel Alvar (ed.), *El teatro y su crítica*. Reunión de Málaga de 1973, Málaga, Instituto de Cultura de la Diputación Provincial de Málaga, 1975, pp. 260-278.
- GARCÍA PASCUAL, Raquel, *Formas e imágenes grotescas en el teatro español contemporáneo*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2006.
- GASCH, Sebastián, "Barcelona pintoresca. El tan erróneamente llamado barrio chino", *Primer Acto*, 173, 1974, pp. 18-19.

- GONZÁLEZ RUIZ, Nicolás, “Una tarea de dignificación del teatro”, reproducido por Manuel L. Abellán (ed.), *Censura y literaturas peninsulares*, Ámsterdam, Rodopi, 1987, pp. 173-175.
- GUERRERO ZAMORA, Juan, *Historia del Teatro Contemporáneo*, ed. Juan Flors, Barcelona, 1961.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco, *Movimientos y épocas literarias*, Madrid, UNED, 2002.
- HALSEY, Martha T., “Teatro histórico y visión dialéctica: algunas obras dramáticas de la posguerra española” en María Francisca Vilches de Frutos y Dru Dougherty (eds.), *Teatro, sociedad y política en la España del siglo XX*, n.º monográfico del Boletín de la *Fundación Federico García Lorca* X.19-20, 1996, pp. 351-367.
- HERREROS, Jorge / GÓMEZ, Benito, “Posibilismo and imposibilismo” en Gabrielle H. Cody and Evert Sprinchorn (eds), *Columbia Encyclopedia of Modern Drama*, Vol. I, New York, Columbia University Press, 2007, pp. 1093-1094
- HUERTA CALVO, Javier (dir.), *Historia del teatro español*, 2 vols., Madrid, Gredos, 2004.
- JACKSON, Gabriel, *La República española y la Guerra Civil 1931-1939*, Editorial Crítica, Barcelona, 1976.
- KUHN, Thomas S., *La estructura de las revoluciones científicas*, Madrid Fondo de Cultura Económica, 2001 [1962].
- LADRA, David, “En torno a la generación realista. Tres obras y una utopía”, *Primer Acto*, 100-101, 1968, pp. 36-50.
- ____ “El primer teatro de Alfonso Sastre (1946-1953)”, *Primer Acto*, 242, 1992, pp.14-21.
- LIDA, Clara E., *La Mano Negra*, Madrid, Zero, 1972.
- MACHADO, Antonio, *Campos de Castilla*, Madrid, Cátedra, 1989.
- MARAVALL, J. / SANTAMARÍA, J., “Transición política y consolidación de la democracia en España”, AAVV, *La transición democrática española*, Tezanos, J.F., Cotarelo, R., De Blas, A. (eds.), Madrid, Sistema, 1989, pp. 183-249.
- MARSILLACH, Adolfo, *Tan lejos, tan cerca. Mi vida*, Barcelona, Tusquets, 2002.

- MARTÍN RECUERDA, José, "Notas para un nuevo teatro español" en Manuel Alvar (ed.), *El teatro y su crítica*. Reunión de Málaga de 1973, Málaga, Instituto de Cultura de la Diputación Provincial de Málaga, 1975, pp. 315-329.
- MARTÍNEZ THOMAS, Monique, *Los herederos de Valle-Inclán ¿Mito o realidad?*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1997.
- MATEOS, Abdón / SOTO Álvaro, *El final del franquismo, 1959-1975*. (Historia de España, 29), Madrid, Historia 16, 1997.
- MEDINA, Miguel Ángel, *El teatro español en el banquillo*, Valencia, Fernando Torres, 1976.
- MONLEÓN, José, *Treinta años de teatro de la derecha*, Barcelona, Tusquets, 1971.
- MONLEÓN, José B., "El teatro del consenso" en José B. Monleón (coord.), *Del franquismo a la posmodernidad. Cultura española 1975-1990*, Madrid, Akal, 1995, pp. 237-250.
- MUÑOZ CÁLIZ, Berta, "Entrevista a Arcadio Baquero Goyanes: miembro de la Junta de Censura Teatral entre 1963 y 1967", *Las puertas del drama*, 18, AAT, Madrid, primavera de 2004, pp. 17-21.
- _____, *El teatro crítico español durante el franquismo, visto por sus censores*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2005.
- _____, *Expedientes de la censura teatral franquista*, (2 vols.), Madrid, Fundación Universitaria Española, 2006.
- OLIVA, César, *El teatro desde 1936*, Madrid, Alambra, 1989.
- _____, *Teatro español del siglo XX*, Madrid, Síntesis, 2002.
- _____, *La última escena (Teatro español de 1975 a nuestros días)*, Madrid, Cátedra, 2004.
- OLIVA, César / TORRES MONREAL, Francisco, *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra, 2005.
- OLMO, Lauro, *La camisa; El cuarto poder*, Madrid, Cátedra, 1984.
- PANDO, Juan, *Historia secreta de Annual*, Madrid, Temas de Hoy, 2002.
- PAVIS, Patrice, *Diccionario de teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós, 1991.

- ____— “Hacia el descubrimiento de América y del drama histórico”, *Teatro (Revista de Estudios Teatrales)*, 2, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, diciembre, 1992.
- PAYNE, Stanley G., *Los militares y la política en la España contemporánea*, Madrid, Sarpe, 1986.
- ____— *El primer franquismo, 1939-1959*, (Historia de España 28), Madrid, Historia 16, 1997.
- PÉREZ, Manuel, “La escena madrileña en la transición política (1975-1982)”, *Teatro (Revista de Estudios Teatrales)*, 3/4, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 1993.
- PÉREZ GALDÓS, Benito, *Episodios Nacionales (cuarta serie): Aita Tettauen*, Madrid, sucesores de Hernando, 1917 [1905].
- ____— *Episodios Nacionales (serie final): La Primera República y De Cartago a Sagunto*, Madrid, Hernando, 1911.
- PÉREZ MINIK, Domingo, *Teatro Europeo Contemporáneo*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1961.
- PÉREZ-STANSFIELD, María Pilar, *Direcciones del teatro español de posguerra*, Madrid, Ediciones José Purrúa Turanzas, 1983.
- PÉREZ-RASILLA, Eduardo, *Teatro breve español*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1997.
- PI Y MARGALL, Francisco, *El reinado de Amadeo Saboya y la República de 1873*, Madrid, Ensayos y Seminarios, 1970.
- POPPER, Karl R., *La sociedad abierta y sus enemigos*, Barcelona, Paidós, 1981 [1945].
- PÖRTL, Klaus (ed.), *Reflexiones sobre el nuevo teatro español*, Tübingen, Niemeyer, 1986.
- ____— “Innovaciones en escena y diálogo del teatro español del siglo XX” en Wilfried Floeck y María Francisca Vilches de Frutos (eds), *Teatro y sociedad en la España actual*, Madrid/Frankfurt am Main, Editorial Iberoamericana, 2004, pp. 369-391.
- PREGO, Victoria, *Presidentes. Veinticinco años de historia narrada por los cuatro jefes de Gobierno de la democracia*, Barcelona, Plaza y Janés, 2000.
- PRESTON, Paul, *Juan Carlos, el rey de un pueblo*, Barcelona, Plaza y Janés, 2003.

- RAMOS, Vicente, *Vida y teatro de Carlos Arniches*, Madrid, Alfaguara, 1966.
- RIVERA, Amador / S.H., -Encuesta sobre la Censura”, *Primer Acto*, 165, 1974, pp. 4-14.
- RODRÍGUEZ BUDED, R. / DIAMANTE, J. / MUÑIZ, C. / GONZÁLEZ VERGEL, A. / MONLEÓN, J. / FERNÁNDEZ-SANTOS, Á., -Coloquio sobre el naturalismo, el costumbrismo, el sainete, y el futuro de nuestro teatro”, *Primer Acto*, 102, 1968, pp. 20-29.
- ROMERA CASTILLO, José / GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco (eds.), *Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones*, Madrid, Visor, 1999.
- ROMERO FERRER, Alberto, *Antología del Género Chico*, Madrid, Cátedra, 2005.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, -Prolegómenos a un estudio del nuevo teatro español”, *Primer Acto*, 173, 1974, pp. 4-9.
- ____ *Estudios del teatro español clásico y contemporáneo*, Madrid, Fundación Juan March / Ediciones Cátedra, 1978.
- ____ *Historia del Teatro Español del Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1986 [1975].
- SALINAS, Pedro, *Literatura Española Siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 1970.
- SALVAT, Ricard, -El realismo épico y nuestra circunstancia”, *El Noticiero Universal*, 20-8-1965, p.24.
- SANMARTÍN, Julia, *Lenguaje y cultura marginal. El argot de la delincuencia*, Cuadernos de Filología-Anejo XXV, Universidad de Valencia, 1998.
- ____ *Diccionario de argot*, Madrid, Espasa-Calpe, 1999.
- SASTRE, Alfonso, *Drama y sociedad*, Madrid, Taurus, 1956.
- ____ *Teatro: Cargamento de sueños. Prólogo patético. Asalto nocturno*, Madrid, Taurus, 1964.
- ____ *Anatomía del realismo*, Barcelona, Seix-Barral, 1965.
- ____ -Alrededor del círculo de tiza”, *Primer Acto*, 64, 1965, pp. 29-30.
- SECO, Manuel, *Arniches y el habla de Madrid*, Madrid-Barcelona, Alfaguara, 1970.
- SITO ALBA, Manuel, *Análisis de la semiótica teatral*, Madrid, UNED, 1987.
- SPANG, Kurt, *Teoría del drama. Lectura y análisis de la obra teatral*, Pamplona, EUNSA, 1991.
- ____ (ed.), *El drama histórico. Teoría y comentarios*, Pamplona, EUNSA, 1998.

- SUEIRO SEOANE, Susana, “El reinado de Alfonso XIII (1902-1931)” en *Historia política 1987-1939*, Madrid, Istmo, 2002.
- TANEV, Stephan, “Lauro Olmo y la generación realista”, *Teatro (Revista de Estudios Teatrales)*, 8, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 1995, pp. 25-35.
- THOMSON, Peter / SACKS, Gendyr (eds.), *Introducción a Brecht*, Madrid, Akal, 1998.
- TORRES NEBRERA, Gregorio, “La sociedad española en los dramaturgos de la promoción realista (1949-1965)”, en María Francisca Vilches de Frutos y Dru Dougherty (eds.), *Teatro, sociedad y política en la España del siglo XX*, nº. monográfico del Boletín de la *Fundación Federico García Lorca* X.19-20, 1996, pp. 231-251.
- TUÑÓN DE LARA, Manuel, *España: la quiebra de 1898*, Madrid, Sarpe, 1986
- TUSELL, Javier, *La transición española. La recuperación de las libertades*, (Historia de España, núm 30), Madrid, Historia 16, 1997.
- UBERSFELD, Anne, *Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra/Universidad de Murcia, 1993.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel, *La aznaridad. Por el imperio hacia Dios o por Dios hacia el imperio*, Barcelona, Mondadori, 2003.
- VILCHES DE FRUTOS, M^a Francisca / DOUGHERTY, Dru (eds.), *Teatro, sociedad y política en la España del siglo XX*, nº. monográfico del Boletín de la *Fundación Federico García Lorca* X.19-20, 1996.
- WELLWARTH, George E., *Spanish Underground Drama*, The Pennsylvania State University Press: University Park and London, 1972 [con traducción a español, *Teatro español underground*, Madrid, Villalar, 1977].

VII. APÉNDICES

VII.1. EDICIÓN DE CUATRO TEXTOS INÉDITOS DE JOSÉ MARÍA RODRÍGUEZ MÉNDEZ

VII.1.1. *EL MILAGRO DEL PAN Y DE LOS PECES*

**Misterio en tres momentos de
JOSE MARÍA RODRÍGUEZ MÉNDEZ**

ACTO ÚNICO

MOMENTO PRIMERO

Una sala, de paredes blancas y desnudas con dos ventanas alargadas, con rejas, por las que se ve un cielo gris y un campo seco. A la derecha, una puerta ojival que conduce a un patio. A la izquierda otra puerta de las mismas características, que conduce a una capilla, por lo que, a su través, de vez en cuando, se oye la música de un órgano. Dos bancos largos junto a la pared y dos mesas largas también. Entre las dos ventanas un Cristo grande.

Día gris de Castilla. Hace aire y llovizna esa lluvia gris, que parece cielo derretido. Profunda tristeza.

Dos monjas altas y fuertes, de facciones secas, están hablando confidencialmente. Una de ellas es la Madre Superiora, que tiene un "tic" nervioso que agiganta su rostro de por sí espeso y enfermizo. La otra monja permanece de espaldas. Es la Jefe de las Vigilantas y se llama Dulce Nombre.

Dulce Nombre.— Están imposibles, madre. Aúllan como fieras. A mí me da miedo, porque como la pared está resquebrajada, pueden arrancar la reja...

Superiora.— ¿Y están todas, en la misma celda?

Dulce Nombre.— Las más rebeldes. La Madre Sacramento —¡qué nervios tiene!— pudo con todas.

Superiora.— Hay que separarlas... por más que... no hay sitio.

Dulce N.— Es el único lugar un poco seguro. Pero amenaza ruina. Las otras están por los pasillos como furias.

Superiora.— Habrá que castigarlas, de verdad.

Dulce N.— La Madre Sacramento...

Superiora.— *(Temerosa de lo que va a oír, interrumpiéndola)* Tienen hambre...

Dulce N.— No saben lo que es sufrir.

Superiora.— *(Se pasea lentamente)* No sé qué hacer. No se me ocurre nada. Tres días sin dinero, ni víveres. No me explico cómo hemos podido llegar a este extremo.

Si el Ayuntamiento nos prestara dinero podríamos comprar pan y leche. Pero dicen que el temporal también ha agotado sus fondos. Será verdad ¡Dios Santo! ¡Qué desastre! Todo se ha venido debajo de pronto. La riada ha arrastrado los puentes...

Dulce N.— Dios quiere manifestarse así. Nos deja a la intemperie para probar nuestras almas. Él sabrá por qué ¡Ay de los que no estuvieran vigilantes cuando llegue el Día!

Superiora.— ¡Con qué seguridad habla Vd.!

Dulce N.— Yo soy una miserable que nunca supo esperar.

Superiora.— Esta no es hora de místicas. Pensar en Dios ahora es vanidad... y complacencia.

Dulce N.— Al fin y al cabo somos unas pobres mujeres. Si hubiera alguien responsable....

Superiora.— (*Con ira*) Nos tienen olvidadas ¡Siempre pasa así en estas pequeñas cárceles! Nunca se acuerdan de nadie. Cuando cometemos una falta, entonces, sí. Siempre obstaculizando, poniendo diques. Desde el primer día que puse la planta en este lugar, todo contra mí.

Dulce N.— Pero ahora, madre, Dios le abre el camino...

Superiora.— Ya no hay tiempo. La oración se ha quemado en estos labios ajados y tristes.

Dulce N.— Yo siempre esperé la prueba...

Superiora.— ¡La prueba! El alma está perdida... Hay que volver a colocar la barrera...

Dulce N.— (*Con crueldad*) Pero, ¿y qué hacer?

Superiora.— ¡Qué vamos a hacer...!

Dulce N.— A la Madre Sacramento la llenan de insultos.

Superiora.— ¡Pobre Madre Sacramento!

Dulce N.— Lo peor es que se han dado cuenta de la verdad. Y están envalentonadas. Han visto que los ayunos de castigo son forzosos y que en la casa no hay migaja... Que las gallinas han desaparecido y aún dicen...

Superiora.— (*Con desprecio*) ¿Qué dicen?

Dulce N.— Que el jardinero ha cazado las ratas del jardín...

Superiora.— ¡Son malas! ¡Son víboras! No sé para qué están las cárceles. Habría que... ¡Jesús mío qué pensamiento! Pero también esto. Caer en la maledicencia. Sucias, ennegrecidas por el humo de la bestia.

Dulce N.— (*Cruelmente premiosa*) Pero ¿qué hacemos?

Superiora.— ¡Qué hacemos! ¡Yo que sé! (*Sigue su lento paseo*). Hace tiempo que estamos olvidadas de todo. De todo. Ni una carta de la Comunidad. El Ayuntamiento no quiere saber nada. De la Dirección General incomunicadas por las ventiscas ¡Al fin y al cabo –Vd. lo ha dicho– no somos más que mujeres! Y Dios parece que no quiere ayudarnos. Madre Dulce Nombre, que no cunda el estado de nuestra situación. Serían capaces de difamarnos... aunque ya bastante difamadas estamos (*Se oye el órgano*). Si pudiéramos vender ese órgano, el órgano que nos regaló el Gobernador, cuando decían que iban a trasladarnos. Queríamos sembrar un huerto y renovarlo todo ¡La renovación!

Dulce Nombre.— La renovación que llegará un día.

Superiora.— ¡Sí, Dios sabe por qué camino!

Dulce N.— Todos los caminos son buenos para él, Madre.

(*Pausa*)

Superiora.— (*Cambiando de tono*) ¿Ha comido Vd. ya?

Dulce N.— Un poco de pan y un vaso de leche.

Superiora.— ¿Y queda mucho pan?

Dulce N.— Para dar un trozo a cada una y algo más.

Superiora.— Diga a la hermana María que me traiga un trozo. Estoy hambrienta. (*Se sienta en el banco y apoya los codos sobre la mesa*).

Dulce N.— A mí lo único que se me ocurre es esperar. Esta tarde es posible que alguno de sus parientes les traiga comida.

Golpes en la puerta. Se oye una voz que dice: —Ave María purísima—. La Superiora contesta: —Sin pecado concebida—. Y se abre la puerta para dar paso a una novicia jovencita y de aspecto enfermizo.

Novicia.— Madre, quería hablar con Vd.

Superiora.— *(Seca)* Hable.

Novicia.— He pensado que... si me lo permiten... *(Azorada)* podía ir al pueblo a pedir... si la Reverenda Madre me permite...

Superiora.— Usted tiene que limitarse a obedecer en silencio. Esta es la regla. Cuando se la necesite se la llamará. Mientras tanto límitese a su cometido. Está Vd. llena de vanidad.

Dulce N.— Y de complacencia ¿Quién la ha dicho que necesitamos ayuda? ¿Con qué derecho se adelanta Vd. a la Reverenda Madre?

Superiora.— *(Cortando)* Hemos terminado. Puede Vd. retirarse.

La novicia sale con la cabeza baja.

Superiora.— Me indignan estas cosas. *(Vuelve a pasearse)*. Parece como si todas estuviesen viendo nuestra suciedad. Detrás de todo está la cochina ambición ¡Esta asquerosa suciedad! Sí, madre, no me mire con esos ojos ¡Estamos sucias de porquería!

Dulce N.— No tenemos nosotras la culpa.

Superiora.— *(Con un gran vozarrón)* ¡Sí! Tenemos la culpa. Ustedes porque no saben pensar. Pensar noche y día. Y sé que tenemos la culpa. Al final de cualquier pensamiento siempre va uno a parar a sí mismo. Nada de penuria de la tierra, ni abandono. La culpa siempre está en una. En una misma. Sólo existe la carne y el hueso. Puede Vd. anotar mis palabras, si quiere. No crea que ignoro que están ustedes tratando de malquistarme con la comunidad. Estoy enterada de todo. Sé adónde llegan Vds. también.

Dulce N.— Pero Madre... nosotras...

Superiora.— ¡Cállese!... y perdone mis nervios. En esta mañana fatídica que se nos ha echado encima. *(Pausa)*. Usted, no tiene miedo.

Dulce N.— Confío en el Señor.

Superiora.— ¡Confío! ¡Confío! Así no vamos a ninguna parte. En Dios se puede confiar... después. Cuando todo se ha resuelto. Entonces se puede decir: Gracias a Dios. Pero antes... antes somos nosotras, el pobre ser humano que está pegado a las tocas y al brial. Carne desfalleciente, hija. Carne, sudor, agonía... rencor incluso.

Todo lo que tenemos de humano sube a la superficie, como el miedo, desde una ciénaga oscura... ¡Dios mío! *(Se pasa la mano por la frente)*. *(Con voz autoritaria)*. Yo no voy a salir de mi celda, se lo aviso. La Madre Superiora no quiere que se la moleste para nada. Que me traigan un poco de pan. Ustedes repartan lo poco que haya entre las reclusas... Yo pensaré... Puede usted retirarse... *(Sale la Madre Dulce Nombre)*.

Queda la Madre mirando un punto fijo, brutalmente pensativa. Luego se arrodilla ante el Cristo, se persigna, se levanta y sale por la puerta que conduce a la capilla.

Queda la escena sola unos segundos. Entra la Hermana María, gorda, campechana, con una bandeja y sobre ella un trozo de pan. Se arregla el velo nerviosa, pone un gesto hierático y sale por la puerta de la Capilla. A los pocos segundos vuelve con la bandeja vacía, hace un gesto de desenfado. Se coloca en un rincón, se sienta, saca de la faltriquera un trozo de pan y empieza a comérselo con gran satisfacción. De pronto, se abre la puerta del patio y entra otra vez Dulce Nombre, comiendo también. La Madre María esconde el pan sobresaltada y Dulce Nombre hace un gesto de susto. Luego, las dos se ríen.

Dulce N.— ¡Qué susto me has dado, mujer! Creí que era ella...

María.— *(Con un dedo en los labios)* Chsss... ¡Estoy segura que nos está oyendo. Ven aquí. *(Se la lleva al otro rincón)*. Esta pared no tiene resonancia, ¿verdad?

Dulce N.— No, que yo sepa.

Vuelven a reírse, tontas y mordisquean el pan.

María.— ¡Qué rico está!

Dulce N.— No podríamos sobrevivir con nuestra ración. *(Hace un gesto de picardía)*. Me ha estado hablando.

María.— ¿Sí?

Dulce N.— Sí.

María.— Está loca.

Dulce N.— No sé. Te advierto que es muy lista.

María.— Pues yo estoy bien tranquila ¡Qué escándalo, Dios mío, qué escándalo! Tres días son comida.

Dulce N.— Dice que ella tiene la culpa. —Nosotras tenemos la culpa”... Lo dice con orgullo.

María.— ¡Uy! No sé lo que va a pasar aquí ¡Qué casa! ¡Qué casa ésta!

Dulce N.— Es como una devanadera. La vida es así. (*Pensativa*). Puede verse lo que va a suceder. A veces son necesarias estas cosas en el designio de Dios. Es imposible hacer nada. Hay que sacrificarse a lo que deba venir. Incluso la injuria, la maldad y... hasta el crimen...

María.— ¡Qué cosas dices! Pero yo tengo ganas de que estalle todo por donde deba estallar. Hemos llevado una temporada, que yo hubiera preferido ser una reclusa.

Dulce N.— Si pudiera nos trataría como a ellas.

María.— La Sacramento ha pegado a una porque estaba bailando desnuda en la celda. Daba escalofríos...

Dulce N.— No sé donde vamos a llegar...

María.— Yo me alegro. Dios no podía consentir esta infamia ¡Qué mujer!

Dulce N.— Los designios del Señor son duros muchas veces... ¿Qué va a suceder?...

María.— Y estamos pasando hambre... La casa se ha abierto, como si el viento de la tormenta hubiera venido, de pronto, a romperla... ¡Y lluvia sigue cayendo! (*Alegre*). Y a mí me gusta la lluvia. Mira. Escucha. (*Oyen el ruido de la lluvia*).

Dulce N.— Llueve insistentemente. Redobra la lluvia...

María.— No se oye más que la lluvia. La lluvia por todas partes. Escucha. (*Vuelve a oírse la lluvia*) ¡Es una bonita música!

Dulce N.— El agua se lleva los puentes, los rebaños.

María.— Se lo lleva todo.

Dulce N.— Lo arrastra todo como el tiempo.

María.— Sí como el tiempo. Adelante...

Se abre la puerta del patio y aparece la Novicia con un cubo y una bayeta. Al ver a las monjas saluda con un —Ave María”, que las otras contestan distraídamente.

Dulce N.— ¿Todavía está Vd. así?

Novicia.— Es que no había agua en el pozo. El motor está estropeado y no se puede arreglar y hay que recoger el agua del aljibe. (*Se echa al suelo y empieza a fregar lentamente y con mansedumbre*). Pero enseguida va a estar.

Dulce N.— Gracias a Dios que llueve al menos.

María.— No querrá su Divina Providencia quitarnos ese consuelo.

Dulce N.— Infelices se nosotros que no somos dignas de ese otro sacrificio.

Novicia (*En un susurro*) Amén Jesús...

Dulce N.— Las pobres mujeres están imposibles. Rechinan los dientes ¡Qué dientes tan grandes tienen! Voy a hacer una ronda...

Novicia.— Las pobres... No han podido lavar la celda porque no había agua. Están desesperadas...

Dulce N.— ¿Las ha visto Vd.?

Novicia.— Yo no. Lo ha dicho la Madre Sacramento.

Dulce N.— ¡Ah! Ya sabe Vd. que está prohibida toda relación con las reclusas...

Novicia.— Sí, madre.

Dulce N.— Que no me entere yo que habla Vd. con las reclusas. Vd. no tiene nada que hacer de rastrillo adentro ¿Se entera?

Novicia.— Sí, madre.

Dulce N.— No haga Vd. que tenga que corregirla.

María.— (*Interrumpiéndola*) Esta tarde, ¿hay visita, verdad?

Dulce N.— Sí; pero no sé quién va a venir con este tiempo.

María.— Eso podía ser una solución. Se podría requisar la comida que les trajeran y hacer un reparto.

Dulce N.— Eso había pensado yo. Es la única solución. Pero ésta casi ninguna tiene familia. Son pérdidas...

María.— Sin embargo nunca les falta alguien. No sé cómo se las arreglan pero siempre tienen visitas ¡Mujeres de ese jaez! Siempre vienen hombres. Ellas se sienten orgullosas de su vida y la miran a una asesinándola ¡Qué cuchillos son sus ojos! Hacen temblar...

Dulce N (*Airada*) ¡Otra vez la puerta abierta! ¡Qué obstinación con la dichosa puerta. (*A la Novicia*) ¿Es que Vd. no ha aprendido a cerrar la puerta? (*La Novicia, sumisa, va a cerrar la puerta*).

Novicia.— ¡Cómo chillan!

María.— Cierre la puerta ¡No se complazca!

Novicia.— Yo no me complazco...

Dulce N.— (*Nerviosa*) Se está Vd. complaciendo ¿Cree que no veo su cara? ¡Aquí no ha venido Vd. a escuchar, sino a callar y obedecer!

María.— ¡Cállense, por favor!

Dulce N.— Aquí es imposible pensar en nada útil. Estamos flotando en una ciénaga. Todo se ha quedado descoyuntado en esta casa y hablamos unas con otras sin entendernos. Sin unidad ¡Hay que volver al cayado y al pastor!

María.— Es imposible. Todo se ha hundido.

Arrecian los gritos de las reclusas.

Dulce N.— ¡Dios mío! Va a haber que castigarlas de verdad. Están temibles. Antes venían guardias y eso las sujetaba. Ahora, sólo vienen a traerlas y se van. Nos quedamos aquí miserables mujeres...

María.— Sobre todo hay que cuidar que no salgan al patio. Ellas quisieran que les cayera el agua encima. Pero no hay quien las soporte en el patio.

Dulce N.— ¡Calla! Ahora están cantando...

María.— (*Escuchando*) Sí, cantan... Y nosotras ya ni hacemos nuestras oraciones.

Dulce N.— Estamos perdiendo la fe. Hasta la fe ¡Santo Dios es como una guerra cruel! ¡Entre nosotras! ¿Quién cerró sus ojos y dejó sordos sus oídos? ¡Pero escucha Santo Dios!

María.— Escucha a estas atribuladas mujeres. Ten piedad otra vez, Señor de las pobres mujeres del Sepulcro.

Dulce N.— Es preciso entrar a apaciguarlas. Hay que ser mujer como ellas que ven nuestra flaqueza y nuestro dolor.

María.— Los designios de Dios son oscuros ¡Qué vuelva la paz a esta casa!

Dulce N.— Señor, ¡muestra la mano que nos guíe hacia tu Reino!

María.— ¡Jesús mío! Devuelve la paz a esta casa aunque sea a costa de nuestro sacrificio.

Salen lentamente. Queda Novicia sola. Deja el cubo a un lado y llena de angustia se arrodilla delante del Cristo.

Novicia.— Jesús mío que hiciste el milagro del Pan y de los Peces, haz que en esta casa todos queden hartos. No dejes, Jesús del Pan, que el hambre destruya las almas, que agujeree los pechos por donde entra la mala víbora. Jesús del pez y del vino, moja las lenguas secas para que sean suaves, para que no sientan la aspereza de las cosas terribles. Y a mí, Jesús del Milagro, déjame ciega, sorda y muda, para poder llegar a Tí.

Ora un rato en silencio y cae el TELÓN.

MOMENTO SEGUNDO

La misma decoración. Es por la tarde. Ha cesado de llover. Se ve algo de cielo color violeta.

Entra la hermana Sacramento, una monja fornida y colorada con los brazos arremangados. Lleva colgado de la cintura un llavero con llaves. Habla con acento vasco. Es una mujer nórdica y fría. Tras ella entra la Madre Dulce Nombre.

Sacramento.— *(Dejándose caer sobre el banco)* ¡Uf! ¡Qué día, Virgen Santísima, estoy deshecha! ¡Estoy completamente deshecha!

Dulce N.— Te excediste demasiado.

Sacramento.— Excedime, excedime... ¿Sabes tú cómo estaban?

Dulce N.— La “comandante” estaba imposible.

Sacramento.— Me llamó de todo cuando nos incautamos de su paquete. El marido vino a pesar de la lluvia. Un jayán de dos metros. Ella se sentía envalentonada. No saben que la soledad hace a una más valiente. Ellas no saben lo que es estar sola. Eso les da miedo ¿Verdad que tienen miedo a la soledad... a nuestra soledad?

Dulce N.— ¿Nuestra soledad? Bien sabes que no estamos solas.

Sacramento.— No, no lo sé. Ahora, por ejemplo, bien poco podemos reclinarnos en nadie. Ni sobre nosotras mismas ¡Y yo estoy cansada!

Dulce N.— Pero tú eres fuerte, Sacramento. El trono firme que sostiene.

Sacramento.— *(De malhumor)* Sabes hablar bien. Tú serás algo algún día... y quién sabe.

Dulce N.— *(Hipócrita)* Nadie conoce los designios de Dios. *(Cambiando de tono)* ¿Y pudieron comer todas las del grupo?

Sacramento.— Al principio no querían. La defendían a ella, yo tuve que dar a una un bofetón...

Dulce N.— Un día te van a matar.

Sacramento.— ¡Qué sea lo que Dios quiera!

Dulce N.— Ya sabes lo que pasó aquí cuando la guerra con las monjas que nos precedieron...

Sacramento.— Conmigo no hubieran podido...

Dulce N.— (*Sumida en su pensamiento*) ¡Ahorcaron a las monjas!... ¡Qué horror!... No respetaron las tocas. Les pusieron un crucifijo en la boca cosido a la lengua...

Pausa. Las dos tienen malos pensamientos.

Sacramento.— Ya va siendo de noche ¡Qué tranquilidad! Se queda una sola ¡Tengo un hambre!

Dulce N.— Hoy tampoco cenamos.

Sacramento.— (*Pensativa*) Ellas, al fin y al cabo, saldrán un día de aquí.

Dulce N.— Nosotras también.

Sacramento.— Para el cementerio.

Dulce N.— ¿Has perdido la fe?

Sacramento.— No lo sé. Lo único que sé es que siempre tendré que estar bregando. No soy lista para estar sentada detrás de una mesa como la Superiora. Tú es distinto.

Dulce N.— Pero tú Sacramento eres imprescindible. Para mí eres imprescindible.

Sacramento.— Imprescindible para entrar tras las rejas y hacerlas callar, para golpearlas, si es necesario, para estar gritando todo el día y casi toda la noche. Ya sé lo que me espera. Y también sé que nadie puede salvarme. Mi destino es ese: la fuerza bruta.

Dulce N.— En todos los lugares está Dios.

Sacramento.— Sí... Me duele la cabeza. Yo creo que tengo fiebre.

Dulce N.— (*Abstraída*) Esto se tiene que arreglar. Las reclusas van a sublevarse de un momento a otro y nosotras no vamos a poder hacer nada. Tenemos que estar preparadas. Y la casa no tiene condiciones...

Sacramento.— Había que derribarla y hacer otra. Sólo una pila con un grifo para todas, un retrete. Los tabiques se derrumban. No hay jergones. Las mujeres por los pasillos. Duermen juntas. Sí, tienen que derribarla.

Dulce N.— Las cárceles deben hacerse *ex profeso*. El habilitar un viejo convento es absurdo. Y estamos en una época en que las cárceles se pueblan.

Sacramento.— Sin enfermería, sin nada ¡Y menuda clase de mujeres!

Dulce N.— La más baja escoria. La más repugnante.

Pausa.

Sacramento.— ¿Y la...? (*Señala la puerta del Coro*).

Dulce N.— No quiere que se la moleste. Me parece que duerme. Si hizo llevar dos colchones el otro día.

Sacramento.— Luego la despierta a una a patadas como a mí el otro día. Estaba durmiendo junto al fogón que despedía un calorcito muy agradable y a las cinco de la mañana me despertó a puntapiés, porque una presa quería matar a otra con una barra de hierro.

Dulce N.— ¿Con una barra de hierro? ¿Y quién se la dio?

Sacramento.— Nadie lo sabe. Teníanla escondida las muy puercas. Yo duermo con el cuchillo de cocina debajo. Porque no debe buscarse la gloria del martirio, que es vanidad dicen...

Dulce N.— No, no debe buscarse. Pero hay que esperar ¿Tú sabes lo que es esperar? Esperar pacientemente años y años. Años de pasos en silencio. Años de sombra y esperanza.

Sacramento.— Me parece que sé dónde vas.

Dulce N.— Eres muy lista.

Sacramento.— No, no lo soy. Lo reconozco. Tú sí lo eres ¿Y sabes lo que te digo? Que creo en ti. Yo sé que tú sabrás sacarnos de este atolladero. Y... ¿por qué no lo haces, di, por qué?

Dulce N.— (*Halagada y sonriente*) ¿Yo? ¿Te has vuelto loca? ¿Qué quieres insinuar? ¿Acaso podría detener yo la lluvia del cielo?

Sacramento.— (*Mística*) Dulce Nombre de Jesús. Yo creo en ti. Creo y creeré siempre. Y tú lo sabes ¿No te has dado cuenta? He visto tu sombra cruzar los corredores vigilante, hablar con voz baja a Dios. Y también te he visto retorcerte de dolor en las tentaciones. Tú no eres hipócrita y sabes ser mujer. Te admiro porque todavía eres mujer.

Dulce N.— Sí, debes tener fiebre.

Sacramento.— Estoy muy bien ahora. Tú me das una seguridad que no tengo. A ella... Te lo diré de una vez ¡La odio! De ella nos viene todo lo malo que nos está pasando.

Dulce N.— ¡Estás pecando, Sacramento!

Sacramento.— ¡Dios me daría la razón! Es una mujer dominadora que solo quiere esclavos. Tú das al César lo que es del César. La fuerza a la fuerza y la razón a la razón. Yo soy muy bruta; pero menos de lo que todas creen. Yo también pienso, a veces.

Dulce N.— Y yo sé que tú piensas, Sacramento. También te he observado hace muchos años. Nosotras sabemos oler la angustia, porque vivimos en eso, en la angustia. Es una hora terrible la que vivimos... Oye, oye, vuelve a llover, oye cómo suena la lluvia. Parece que la casa se va a hundir de raíz.

Sacramento.— Y yo oigo la voz de la lluvia. Entiendo su llamada.

Dulce N.— ¿Sí? ¿Y qué dice la lluvia?

Sacramento.— La lluvia dice: —Dulce Nombre de Jesús”, “Dulce Nombre de Jesús”.

Dulce N.— *(Se ríe complacida)* ¡Te has vuelto loca!

Sacramento.— ¡Loca yo!... Yo nunca puedo volverme loca. Tú eres mi razón ¡Si vieras cómo en esta hora me siento reclinada sobre ti, como en una Cruz, como en esa Cruz donde nos apoyábamos cuando éramos jóvenes y... creíamos.

Dulce N.— ¡Creíamos! Todavía creemos.

Sacramento.— Los años, los trabajos, los dolores nos han llenado de herrumbre. Bien lo sabes... Pero yo hablo por mí... Tú es distinto.

Dulce N.— *(Se ríe)* ¡Qué cosas tienes!... *(Pausa)*. *(Se oye la lluvia)* ¡Qué silencio ahora! Han debido callarse ya.

Sacramento.— Estarán cansadas también. Se habrán tumbado a descansar unas con otras... Estarán abrazadas... hablarán de la lluvia...

Dulce N.— *(Divertida)* Y creerán oír la voz de la lluvia... ¿Y qué les dirá la lluvia a ellas?

Sacramento.— Tampoco creen ellas ¿En qué van a creer? Son gente que busca calor. Un lugar también en qué reclinarse.

Dulce N.— ¡Qué extraño silencio! Se va acercando la noche.

Sacramento.— Se oye el ruido de la riada. Yo conozco muy bien el ruido de las aguas. Era muy niña cuando salí de la aldea; pero todavía no he podido olvidar aquello. Un rebaño misterioso... ¡Y no hay ningún misterio! ¿Oyes? ¡Ninguno!

Entra de repente, sin llamar, la Novicia y, al abrir la puerta, se oye el estallido clamoroso de las voces.

Novicia.— ¡Madre Sacramento! La Madre Martina que vaya enseguida, que las presas se sublevan...

Sacramento.— ¡Bendito sea Dios! ¿Ves como no puedo tener un rato de sosiego? Cuando yo no estoy es como si no hubiera nadie ¿Es que las demás no tienen brazos? ¡Pues no me da la gana de ir ahora!

Dulce N.— *(Tranquila)* ¡Cómo aúllan las condenadas!

Sacramento.— Ahora está de guardia la Madre Martina y ya sabe lo que tiene que hacer.

Dulce N.— La pobre... es tan débil.

Sacramento.— ¡Es tan débil! *(Gritando)* ¡Pues a mí, no me da la gana de ir!

Novicia.— Yo he pedido a la hermana Martina que me dejara entrar a decirles algo...

Las dos monjas se ríen divertidas.

Sacramento.— ¿Usted? ¿Entrar usted? ¿Sabe usted lo que está diciendo? ¡Pobre de usted si hiciera eso! *(Vuelve a reírse)*.

Dulce N.— Allí hay que entrar con el vergajo en una mano y una llave grande en la otra.

Sacramento.— *(Se ahoga de risa)* Tiene gracia la chica. Tiene gracia ¡Entrar en la celda!

Novicia.— *(Enfadada)* ¡Bueno, qué les digo!

Sacramento.— ¡Qué digo! ¡Qué digo! Pues que voy yo ahora mismo. *(Reaccionando)*. Pero mira ésta cómo se enfada. Ya va cogiendo bríos ¡Falta te hace! ¡Aquí tienes que ser fuerte! ¿Oyes?

Dulce N.— Deja a la chica. No la asustes.

Novicia.— No tengo miedo.

Dulce N.— (*Falsa dulzura*) Sí, hija. Tiene Vd. miedo. En sus ojos hay sombras oscuras.

Novicia.— Ya me acostumbraré... Pero ahora... la madre Martina...

Sacramento.— ¡La madre Martina! ¿Es que yo puedo estar en todas partes? ¿Es que yo no he terminado ya mi guardia? Pero en fin, si tú quieres, Dulce Nombre, iré otra vez allá...

Dulce N.— Sí, ve...

Van a salir Sacramento y la Novicia cuando entra la Superiora.

Superiora.— ¿Qué es eso? ¿Qué voces y qué escándalo es ese?

Dulce N.— Las presas...

Superiora.— No, no me refiero a las presas, sino a Ustedes que están vociferando como locas...

Sacramento.— Es que...

Superiora.— (*Autoritaria*) ¡Silencio! Vaya usted donde la llaman...

Sacramento.— (*Con sequedad*) Mi guardia ha terminado...

Superiora.— Pues yo la pongo otra en castigo ¡Salga inmediatamente!

Salen Sacramento y la Novicia con la cabeza baja.

Superiora.— Madre Dulce Nombre, convoque Usted a Consejo.

Dulce N.— ¿Ahora mismo?

Superiora.— Sí, inmediatamente.

Sale Dulce Nombre. Queda sola la Superiora. Se coloca debajo del Cristo hierática, como en un trono. Se arregla el velo. Cruza las manos. Por las ventanas enrejadas entra la luz tristísima de otoño castellano. Atardece y llovizna. Se oye en el silencio la lluvia suave. La monja permanece quieta. Solo la conmueve el tic nervioso de la cara. Van entrando las monjas. Son nueve. Silenciosamente se

colocan a los dos lados de la Madre. Ésta se santigua. Reza un padrenuestro, luego, a un gesto de ella, se sientan todas. Una lega enciende unos candelabros que coloca sobre las mesas. La Madre está sentada en el centro entre las dos mesas. A su derecha están Dulce Nombre y María.

Superiora.— Les he llamado, hijas mías, para pedirles consejo. Ya saben ustedes lo que pasa. Hace tres días que estamos sin alimento y no tenemos de dónde sacarlo. Las reclusas están a punto de sublevarse. Hemos vivido las últimas horas de milagro. Es, pues, un caso grave éste. Ya sé que todas ustedes han hecho lo posible por evitar un mal desenlace y debo dar las gracias a todas y cada una en particular por su valiosa colaboración. Pero ha llegado un momento en que es preciso rendirse a la evidencia. Quiero pedir otra vez la colaboración de todas. (*Pausa*). He estado pensando largamente durante todos estos días críticos y he pedido a Jesucristo que me iluminara. No he hallado, desgraciadamente, solución factible inmediata. Así que, después de esperar un tiempo prudencial he decidido señalarme un plazo: las doce de la noche del día de hoy. He resuelto, pues, que si a las doce de la noche no hemos tenido noticia del decrecimiento de las aguas y seguimos incomunicadas de la población, voy a poner en libertad, bajo nuestra responsabilidad, a las reclusas que tenemos confiadas. (*Murmullos. Dulce Nombre hace señas para hablar*). Hable usted, Madre Dulce Nombre.

Dulce N.— Creo Madre que antes de dar ese paso, debería pedirse dinero prestado.

Superiora.— ¿De dónde y de quién? No hay pueblo, por estos contornos, igualmente afectados por la lluvia, que pueda ni quiera fiarnos. La tormenta ha devastado todo. No encuentro otra solución. Ya puede usted imaginarse que también había pensado eso. Y también he pensado en la posible venta del órgano y me parece que estuve hablando de eso con usted misma, ¿no es verdad? (*Asiente Dulce Nombre*). Así, pues, no hallo remedio. Mientras dure este temporal, nos hallamos atadas de pies y mano, sometidas al dictamen de la Providencia Divina.

Dulce N.— Pero nos colocamos en una situación airada frente a la Administración.

Superiora.— Si a ustedes se les ocurre otra solución, les pido, en nombre de Dios, que la expongan. (*Silencio*).

Dulce N.— Yo creo, humildemente, que debemos esperar todavía. Tal vez podamos aguantar unos días... con la comida que traen a las presas. Sus parientes no les olvidan. Ya ha visto usted hoy. Hemos de hacer una llamada más a la caridad. Somos seres humanos...

Superiora.— Hay que evitar a toda costa la rebelión... No tenemos condiciones: no hay enfermería. Comprenderán, hijas, que esto es una cárcel y no un depósito de cadáveres. Por otra parte, la tormenta siempre nos dará la razón frente a esa Administración de que Usted habla.

Dulce N.— El temporal cesará pronto...

Superiora.— El temporal puede durar una semana más, dos semanas, quizá más. La ley somos nosotras. Además, (*Enfadada*), no quiero saber nada de la Administración. La Administración debería cumplir con su deber. No creo que sea ofender a la autoridad el considerar el abandono a sus propias fuerzas de unas pobres mujeres...

Dulce N.— Pero deberíamos haber previsto...

Superiora.— ¡Cállese! Todavía soy yo la Superiora... (*Murmullos*) ¡Silencio! Ya ha terminado el consejo. Pueden ustedes retirarse.

Atraviesa con pasos varoniles la estancia y desaparece por la puerta de la izquierda. Las monjas van saliendo despacio.

Monja 1^a.— ¡Dios mío! ¿Y qué va a ser de nosotras?

Monja 2^a.— Parece todo una pesadilla.

Van saliendo todas. Quedan retrasadas Dulce Nombre y María.

María.— Todavía va a quedar encima. Es más lista de lo que parecía. Le darán la razón. Acaso acabó antes de lo que se esperaba ¿En qué estás pensando, Dulce? ¿Qué ojos tan claros tienes? ¡Has hallado la solución!

Dulce N.— (*Abstraída*) La vida es como una devanadera.

María.— Eres muy lista, Dulce. Pero ella también lo es.

Dulce N.— (*Abstraída*) Nada de eso. Es una imprudente. Ha pronunciado la palabra libertad, que es como pronunciar el pan en tierra de hambrientos, es una palabra que

vuela como el vilano y se deshace en el deseo. Hay que estar prevenidas. La hora se acerca. Señor, me encomiendo a Ti ¡Cúmplase en mí según Tú voluntad! María, ven (*La lleva aparte*). Escucha bien lo que te digo: ve y comunica a todas las presas la decisión de la Madre. Debes esparcir ese rumor. Corre, di a las presas que serán libertadas a las doce si el mísero pan no llega.

María.— (*Impresionada*) No te entiendo...

Dulce N.— La vida es una devanadera. Unas cosas arrastran otras. Puedo ver hacia delante, María ¿Has pensado lo que va a suceder? ¿Y si los víveres llegaran antes de las doce? ¡Antes de la hora de la libertad! Tendrían pan para su reclusión ¡Si Dios hiciera ese milagro! ¿Has pensado lo que sería para las presas hambrientas de ese otro pan superior y divino —¡la libertad!— ¿Imaginas lo que sería, si llegado el pan material, tuvieran que alimentarse con éste y matar la esperanza del cielo libre? ¡Oh, pobres reclusas comiendo el pan caliente, la corteza de la tierra, y ver cómo se va agusanando el otro pan, el pan espiritual de la libertad y la esperanza. No podrán sufrirlo. Despreciarán ese pan, arrojarán fuera de sí y clamarán por el otro divino manjar, su energía redoblará, quebrará las cadenas y las rejas. La fuerza de Dios —¡el Espíritu Santo!— descenderá sobre esta casa.

María.— (*Horrorizada*) ¡Dulce Nombre!

Dulce N.— (*Enérgica*) ¡También la Religión necesita revoluciones y sangre!

Ha dicho estas palabras a voces, desgarrada y medio rendida. María sale corriendo y Dulce Nombre se arrodilla, alucinada ante el Cristo.

Dulce N.— Señor: haz otra vez el Milagro del Pan y de los Peces. Multiplica el hambre de libertad de las mujeres, hazlas voraces y rebeldes, que devoren toda esta mala circunstancia, para que pueda volver a crecer Tu Tierno Manjar ¡Hazlo, Señor!

TELÓN

MOMENTO TERCERO

Las doce y veinte de la noche. La misma decoración. Por las ventanas se ven algunas estrellas. Los candelabros encendidos y sobre la mesa una hogaza de pan. Espantoso revuelo. Se oyen voces, insultos, carreras, que resuenan en la noche. La Superiora, sin toca, nerviosa, se pasea de un lado a otro. Sentada, tranquila, está Dulce Nombre, mirando al espacio. Dos monjas tratan de consolar a la Superiora.

Superiora.— ¡Hay que sujetarlas como sea!

Monja 1ª.— ¡Lo tiran todo! El pan, los platos ¡Qué va a pasar, Jesús Misericordioso! *(Llora).*

Superiora.— ¡Señor! ¿Por qué no me dejaste sin lengua? ¿Por qué la moviste? ¿Cuáles son esos designios tuyos tan oscuros y mortales? ¡Siempre tuve el pecado de la impaciencia y la imprudencia!

Monja 1ª.— El pan, el mismo pan lo tiran, lo escupen. El pan por el que tanto habíamos penado ¡Desprecian el hambre!

Superiora.— ¿Y eran esas las mujeres voraces y groseras? ¿Esas que ahora quieren sangre y no alimento? ¡Pecado mío de la imprudencia!

Monja 2ª.— Aquíétese, Madre. Dios hará descender la paz sobre nosotros ¡Somos mujeres, Señor!

Superiora.— ¡Mujeres! ¿Y con eso que trata de justificar? ¡Aquí ya no hay mujeres, hay furias!

Monja 2ª.— Perdón, madre.

Superiora.— *(A la Monja 2ª)* Vaya Vd. a recorrer los puestos de guardia. Fíjese bien en la situación y procure observar sin ser vista. La esperamos.

Sale la Monja. Pausa.

Superiora.— *(A Dulce Nombre, que sigue extática, contemplando el infinito)* ¿Qué hace Vd. hermana? ¿Está Vd. rezando ahora, también?

Dulce Nombre.— (*Con voz suave*) Estoy esperando.

Superiora.— ¡Esperando! ¿Y qué espera Vd.?

Dulce N.— La palabra de Dios.

Pausa.

Superiora.— Siempre ha sido Vd. así. Tranquila. Pasos suaves, manos seguras, situaciones firmes. Yo no supe jamás controlarme. La discreción religiosa exige control. Todos los procesos espirituales exigen un gran control. Yo daba libertad a manos llenas ¡Nunca pude saber de antemano cómo iba a responder ante la más mínima excitación! Unos días me levantaba de malhumor y otros de buen humor. Y entre esas dos alternativas, Vd. siempre estaba esperando.

Dulce N.— Nunca supe tomar decisiones repentinas.

Superiora.— De eso se prevaleció Vd. siempre. Usted es de esa clase de personas que saben hasta dónde llegan. Yo jamás he conocido fronteras. El amor rompe todos los diques. Yo siempre he estado dispuesta al primer rayo que quisiera devorarme. Cumpliendo solo mi destino.

Dulce N.— Dios nos bendiga a todos en este trance.

Superiora.— Vd. expone su mansedumbre con la misma desvergüenza que el soldado expone su fuerza ¡Vd. se conoce a sí misma! (*Pausa breve*). Si Vd. hubiera estado en mi lugar, su mandato hubiera sido monótono. Hubiera premiado y castigado fríamente, metódicamente. Sus subordinados se hubieran sentido amordazados, pero seguros, sin ese resquicio de libertad, que produce el no conocer de antemano la reacción del que tenemos enfrente. Una libertad que hace daño a los seres débiles y la desprecian. A Vd. se la ve venir, hermana, con paso firme y seguro. Pero —lo peor de todo— es que no puede detenerse.

Dulce N.— Siempre supe esperar. Duro ejercicio el esperar. Y sin embargo — aunque Vd. le parezca mentira— siempre fui una gran impaciente. De niña me impacientaba. Llegué al convento llena de Santa impaciencia como los místicos fogosos.

Superiora.— Buena escuela ha tenido usted.

Dulce N.— He visto a muchas reclusas llegar enrojecidas de odio, con los ojos como cuchillos matando con la mirada. He visto agitarse el pecho en convulsiones rabiosas. Pero luego todo se ha acallado. Las olas han ido lamiendo la playa suavemente y el sol ha vuelto a salir eterno e inmutable. La resignación.

Superiora.— Y yo siempre viviendo en el fuego que me consumía para alcanzar la eternidad en este mundo. Yo pasé de esa mar aquietada al huracán de olas y espumas ¡Y choqué con la roca de su mansedumbre, hermana!

Dulce N.— Y entre el mar y la roca, la arena fina de la playa como un saludo de Dios. Las dos éramos la Vida, hermana. Yo era la dureza y Vd. la incitación.

Superiora.— Sí, es verdad... tal vez... la incitación. El sacrificio... Y sin embargo... ¡En mí se levanta la pesada carne de la mujer! Mi boca estira —sin yo quererlo— en una sonrisa hipócrita, porque Vd. tira de mi boca.

Llega la Monja 2ª con la Madre Sacramento, que viene con los brazos desnudos y llenos de arañazos. También va sin toca.

Superiora.— ¿Qué sucede ahora, Madre Sacramento?

Sacramento.— No hay peligro. Las reduje a todas. Me han martirizado. (*Enseña sus brazos heridos*).

Superiora.— Es Vd. fuerte.

Sacramento.— No me queda otro remedio.

Superiora.— ¡Cuánto le debemos, hermana!

Monja 2ª.— Descanse, Madre.

Superiora.— (*A la M. Sacramento*) ¿Ha comido Vd.?

Sacramento.— Algo. Estoy nerviosa. No lo puedo evitar.

Dulce N.— Tiene Vd. que ser fuerte... hasta el final.

Sacramento.— Están... peligrosas.

Monja 2ª.— ¡Se han rasgado las vestiduras y bailan como posesas!

Superiora.— ¡Y nuestras queridas hijas tienen que verlo!

Sacramento.— ¡No importa! El Diablo nos ha cercado siempre ¡El Diablo! Vd. Madre, no sabe lo que hay allá abajo.

Superiora.— Pues ahora voy a ir a acompañarla.

Sacramento.— ¿Qué dice Vd.? Si la ven ellas será mucho peor.

Superiora.— Yo entraré con Vd. en la celda.

Sacramento.— Vd. no hará eso... No entre, Madre ¡Por la Santísima Trinidad no entre! No debe entrar. Serán mis ojos acostumbrados a la oscuridad de los sótanos, a los montones de carbón y ceniza los que vean ese horror. Vd. debe seguir leyendo esos libros tan blancos, tan suaves, en su celda encalada. Aquel no es el lugar de Vds.

Superiora.— ¡Vd. es la fuerza, Hermana!

Sacramento.— ¿Dios me lo tendrá en cuenta, verdad? Dios no me condenará. Tengo miedo.

Dulce N.— Tus brazos han sostenido la presencia de Dios en esta casa.

Superiora.— Parece que se han calmado.

Sacramento.— Al amanecer vendrá el destacamento de la Cárcel y todo habrá terminado. Ahora están tendiendo un puente. Ventrán en una barca con faroles encendidos y se las llevarán a todas.

Dulce N.— Y ya no falta mucho para que amanezca.

Sacramento.— Sí, todavía falta mucho. Faltan dos horas ¡Una eternidad!

Dulce N.— Ellas se cansarán antes.

Sacramento.— No se cansan, resisten. Son gente fuerte, de Castilla y están acostumbradas a estos temporales. Están acostumbradas a las cárceles y los castigos. No se cansarán, son valientes.

Superiora.— ¿Qué hora es exactamente?

Sacramento.— Las tres y media.

Dulce N.— Los hombres podrán reducir las.

Superiora.— Sí. Luego expondremos el caso ante la Administración y el Capítulo. Esto hará que consigamos que la cárcel sea devuelta al Ayuntamiento y nosotras volveremos a entregarnos a la oración.

Dulce N.— Será hermoso volver a nuestros rezos y meditaciones. Volveremos renovadas, Madre, después de esta dura brega.

Sacramento.— Si, será hermoso. Yo volveré a la cocina a partir leña y amasar el pan. Pero oiré los cantos de Vds. desde la cocina y me pondré a escuchar un momento a través de la ventana.

Superiora.— Vd. subirá al Coro también.

Sacramento.— ¡Bah! No tendré tiempo. Pero no importa. Yo les oiré a Vds. Les oiré desde los sótanos y sabré lo que sucede aquí. Todo lo que a mí me llegue desde aquí ha de ser blando. Y a veces, me impondrán una penitencia y yo seguiré creyendo...

Superiora.— *(Se levanta sobresaltada)* Ya están otra vez. *(Se oye un clamoreo de voces)* ¿Oyen Vds.? ¡Hay que ir enseguida!

Sacramento.— *(Dirigiéndose a la puerta)* Están silbando como...

Superiora.— ¿O es el viento?

Sacramento.— No, no es el viento. Conozco bien ese silbo. Y ya no llueve. Voy allá *(De pronto vuelve hacia la Superiora y cae de rodillas ante ella)*. Bendígame Vd.

Superiora.— *(Turbada)* ¿Por qué me pide Vd. eso ahora?

Sacramento.— ¡Quiero su bendición, Madre!

Dulce N.— Sí, Sacramento. La Madre te bendecirá.

La Superiora la mira altanera. Dulce Nombre se sonríe suavemente.

Superiora.— En el Nombre del Padre y del Hijo y del Espíritu Santo. Amén.

Sacramento se persigna y sale apresurada. Silencio. Pausa larga. Las voces de las reclusas, silbadoras y lejanas. Luego, otra vez silencio.

Superiora.— Parece que han vuelto a callarse.

Vuelve el clamoreo.

Superiora.— Ya están otra vez.

Dulce N.— Madre, ¿por qué no rezamos el Santo Rosario mientras tanto?

Monja 2^a.— ¡Sí, Madre, volvamos a rezar!

Superiora.— *(Persignándose)* En el Nombre del Padre y del Hijo y del Espíritu Santo.

Se persignan las tres.

Superiora.— Padre nuestro que estás en los cielo, santificado sea Tu nombre, venga a nosotros tu Reino. Hágase Tu voluntad... (*Se detiene. Queda suspensa. Las otras la miran. Entra la Novicia sobresaltada y llorando*).

Novicia.— Madre, Madre. Están matando a la Madre Sacramento ¡Ay Madre de mi alma!

Superiora.— ¿Qué dice Vd.?

Novicia.— La han cogido entre todas y la están arañando y mordiendo.

Va salir la Superiora. Dulce N. la detiene.

Dulce N.— No vaya, Madre. La van a matar.

Superiora.— (*Se vuelve hacia ella rabiosa*) Cállese Vd., mala pécora.

Dulce N.— ¿Qué está Vd. diciendo?

Superiora.— (*Silbando las palabras*) Voy en busca de la Muerte, para no ver su maldita sonrisa ¿Cree Vd. que no la veo sonreírse? Se está Vd. riendo ¡La odio! (*Sale corriendo*).

Monja 2ª.— No vaya Madre... no vaya (*Sale detrás la Novicia llorando y la Monja 2ª. Quedan solas Dulce Nombre y la Monja 1ª*).

Silencio agobiante en la escena. Lejano el clamoreo de las presas.

Monja 1ª.— ¿Por qué no quisieron comer?

Dulce N.— (*En pie, erguida, extática*) Querían comer de otro pan...

Monja 1ª.— (*Tapándose la cara con las manos*) ¡Dios mío!

Dulce N.— Los designios de Dios son oscuros...

Monja 1ª.— Nosotras no podíamos hacer nada.

Dulce N.— Si ese pan hubiera llegado después de las doce de la noche, ellas estarían libres bajo las estrellas. Ahora, todo ha terminado.

Monja 1ª.— El hambre las ha enloquecido...

Dulce N.— ¡El hambre! No, no... Dios ha hecho el milagro. Y Dios hará que el Espíritu Santo vuelva a reinar en esta casa... Dios.

TELÓN

VII.1.2. EL VANO AYER

**Drama en tres actos de
JOSE MARÍA RODRÍGUEZ MÉNDEZ**

ADVERTENCIA

El autor advierte que los acontecimientos de tipo político y social, que sirven de fondo al drama son intencionadamente imprecisos, por cuanto interesa más al autor dar conocimiento del estado anímico de unos personajes en una época precisa —La Restauración borbónica— que el reproducir exactamente la Historia.

—Elano ayer engendrará un mañana
vacío y por ventura pasajero”.

Antonio Machado.

PERSONAJES

(Por orden de aparición)

JESUYA DE ASTARLOA:	Fiorella Faltoyano
JOSEFA:	Encarna Macías
EL PROFESOR:	Óscar Romero
JOSECHU	
ESPINOSA	
CABRERA	
LA CORONELA:	Mercedes Gil Bertelli
LA CONDESA:	Maribel Fanegas
DON ANTONIO	
DON AUGUSTO	
CLOTI	
FIFI	
EL GENERAL VILLACAMPA:	José Marín
EL GENERAL ASTARLOA	

La acción en una ciudad del norte de España por los años de la Restauración.

DECORADO:	Josep Guinovart
REGIDOR:	José Luis Ortega
FIGURINES:	Guinovart
DIRECCIÓN:	José María Rodríguez Méndez

ACTO PRIMERO

Salón de casa señorial provinciana. Hay un gran mirador por el que llega a adivinarse los perfiles de una sierra pirenaica. Chimenea encendida. Un gran cuadro que representa un militar ataviado a la usanza de la época. Gran puerta a la izquierda. Puerta simulada junto a la chimenea.

Cuando empieza la acción son los primeros días del invierno y la última hora del atardecer. La estancia se encuentra únicamente iluminada por el resplandor de los troncos que arden en la chimenea. Se oye el ruido de los cascabeles de un coche. Por la puerta de la izquierda irrumpe en el salón, Jesuya, tras una de las vidrieras asomándose hacia fuera. Josefa, muy nerviosa, empieza a encender los quinqués que hay repartidos por la escena.

Jesuya.— *(Al entrar)* Es él... Ahora sí que es él...

Josefa.— *(Al ver que Jesuya abre la vidriera)* No abras, Jesuya... No abras y métete dentro, mujer.

Jesuya.— *(Sin hacerla caso)* Acércame una luz, tía...

Josefa.— Estás loca, Jesuya... Déjame a mí. *(Abandona la tarea del encendido y se asoma ella también)* Qué cierzo corre...

Jesuya.— *(Grita, sin poderse contener)* Rafael...

Josefa.— *(Casi tapándola la boca)* Escandalosa...

Jesuya.— *(Muy nerviosa)* Pero ¿es él?

Josefa.— Supongo que sí... Vamos a ver... *(Se dispone a salir y tras ella Jesuya. Se vuelve)* No, tú quédate aquí...

Jesuya.— *(Impaciente)* Yo...

Josefa.— *(Autoritaria)* Que te quedes aquí... Ya debe estar subiendo la escalera... Anda, sigue encendiendo las luces...

Sale. Queda un momento Jesuya indecisa. Pero sale también. La estancia vuelve a quedar sola. El viento bate la hoja del ventanal que ha quedado abierta. Llega el lento vaivén de los cascabeles. Enseguida se escuchan voces por la puerta

de la izquierda. Lejano también, procedente de la calle, un lejano toque de corneta que marca la oración. El rumor de voces se va haciendo más perceptible. Se abren las puertas y se divisa silueta de gentes. Las voces se hacen claras: —Adelante, señor”... —Usted primero, señor”... —Déjeme a mí que terminaré de encender”... Al fin entra Josefa y sin disimular sus nervios prosigue la tarea de encender los quinqués. Tras ella entran Jesuya y el profesor. Este viene envuelto en un abrigo de correcto corte inglés que Jesuya le ayuda a desabrochar.

Jesuya.— Tiene que perdonarnos, profesor... No sabíamos...

Josefa ha cerrado la vidriera del mirador y ha cerrado también bien cuidadosamente las puertas del salón.

Profesor.— Señora, estoy confundido... *(Se quita con cierto nerviosismo los guantes).*

Jesuya.— *(Señalándole una butaca junto al fuego)* Siéntese, profesor... *(Coloca ella el abrigo del profesor bien extendido sobre el sofá)* ¿Ha sido malo ese viaje?

Profesor.— *(Sentándose)* Informal. Estos caminos de España... Vuelve uno esperando encontrar todo cambiado. Pero, ay, en cuanto se cruza la frontera: todo igual, todo. Esos baches terribles *(Se echa la mano a los riñones)* y luego los postillones que parecen diablos y se complacen, sí, se complacen, en meter las ruedas en esos baches... *(Suspira)*

Josefa, una vez encendidos todos los quinqués, corre una cortinilla ante el mirador.

Josefa.— *(Al profesor muy solícita)* Voy a hacer que le preparen un refrigerio, caballero. Está Vd. muy pálido...

Profesor.— No se moleste, señora... Lo que necesito es un poco de descanso...

Jesuya.— *(A Josefa)* Di que preparen la habitación... *(Se levanta y va hacia Josefa para susurrarla)* y cuida que la servidumbre...

Josefa.— *(Desabrida)* No tienes nada que decirme... *(Dirigiéndose al Profesor)*
Beso a Vd. la mano, caballero...

Profesor.— *(Levantándose ceremonioso)* Beso a Vd. los pies, señora...

Jesuya.— *(Casi empujando a Josefa)* Prepáralo bien... Y ya te avisaré...

Josefa.— *(Volviéndose enfadada)* Tengo muchas canas en las sienes, niña. No me vas a enseñar tú... *(Sale Josefa. Jesuya cierra la puerta cuidadosamente. Se vuelve al Profesor y se sienta frente a él).*

Jesuya.— En seguida le preparan la habitación... *(Pausa)* Le escucho, Profesor...

Profesor.— *(Ahora habla con acento funcional y casi sin respeto. Como quien transmite una consigna)* Traigo documentos falsos en los que figuro como Edgar de Gerald, arquitecto de Marsella... Vengo a dirigir las obras de “La Deseada” y provisionalmente me alejo aquí...

Jesuya.— *(Que ha escuchado con atención)* ¿Y el general?

Profesor.— El general ha salido para Ginebra. Tal vez luego tenga que ir a Londres.

Jesuya.— *(No puede contener un suspiro)* Yo no sabía... Estaba segura de que venía hoy... Qué contratiempo...

Profesor.— *(Que no ha dejado de observarla)* Efectivamente. El retrato que de Vd. me hizo el general es exacto: vehemente y española cien por cien...

Jesuya.— *(Recobrando la alegría al oír esa descripción)* Lo dice siempre...

Profesor.— Y a Vd. le gusta que se lo diga...

Jesuya.— Sí...

Profesor.— *(Condescendiente)* Demasiado temperamento.

Jesuya.— *(Se revuelve inquieta ante la mirada introspectiva del individuo)* Bueno, y... ¿qué se dice por ahí?

Profesor.— ¿Por dónde? ¿Por el mundo?... *(Habla con pedantería)* Oh, cualquiera lo explica en pocas palabras, señora... Europa es un volcán en erupción. Desde París o Ginebra la cuestión española se ve minúscula. Imagínese Vd. entre Rusia o Alemania. Qué cerebros, señora. Uno se siente avergonzado. He conocido a un tal [ilegible: ¿Hersen?], revolucionario ruso que... ¿pero cómo explicarlo? Uno se siente perdido ante tanta inteligencia. Y se desalienta al verse tan distanciado. Señora: los españoles tenemos que aprender a pensar. En el extranjero se da uno cuenta de que no hemos pensado nunca...

Jesuya.— *(Que ha oído aquel discurso sin ningún interés)* ¿Entonces?

Profesor.— Entonces, quiere decir, señora, que hemos de dejar a un lado la vehemencia y el temperamento, para aprender a pensar... He aquí la primera cuestión...

Jesuya.— *(Se ha levantado molesta y ha ido a remover las brasas)* Lo que quiere decir que, de momento, todo tiene que seguir igual...

Profesor.— Que tenemos que reformarnos por dentro...

Jesuya.— *(Con desaliento)* Que tenemos que esperar...

Profesor.— Que tenemos que aprender a esperar. Por no saber esperar fracasamos en 1837, volvimos a fracasar en 1868 y volveríamos a fracasar ahora...

Jesuya.— *(Volviéndose casi furiosa con el atizador en la mano)* Sí, ya lo he oído muchas veces. No es la primera vez que nos recomiendan paciencia. Tenemos Restauración para rato. Ya lo sé... *(Tira con rabia el atizador y procura serenarse. Se vuelve a sentar)* Hablemos de otra cosa, si le parece ¿Cómo se encuentra en general?

Profesor.— *(Con ironía. Queda ya claro que los dos no se entienden)* Perfectamente. Hasta ha engordado un poco. Los aires ginebrinos parece que lo prueban. Es un hombre tan activo...

Jesuya.— En cierto modo...

Profesor.— Es que en Ginebra o en los centros londinenses se vive en ebullición. Se trabaja incansablemente. Y con una visión europea, no provinciana como aquí. Y es allí la vida tan agradable... Nunca faltan tipos interesantes. Se aprenden cosas nuevas en el mismo aire. Créame señora: a veces agradezco a los unionistas que me desterraran. Muchos de nosotros nos hemos formado en el destierro. Si no hubiera sido por ese “castigo”, nos veríamos condenados “~~in~~ extremis” a la triste vida de funcionarios españoles... *(Se ríe)*.

Jesuya.— *(Con ironía)* Tampoco les faltarán compañías agradables para sacarles de tanta preocupación política...

Profesor.— *(Riéndose con “sprit”)* Efectivamente, tampoco faltan buenas compañías para tomarse un rato de asueto... Pero respecto al general, puede Vd. estar bien tranquila...

Jesuya.— No, no confío en absoluto. Y me alegro de desconfiar. No vaya Vd. a creer Profesor, que por muy provinciana y española que sea, llegue al extremo de exigir “fidelidad hasta la tumba” como dicen los cursis. Me hago el cargo de las flaquezas del corazón humano. Pero, perdóneme, estoy hablando demasiado, y Vd. está muy cansado. El trabajo ese que ha tenido en los círculos y cancillerías se refleja en sus ojos cansados...

Profesor.— Sobre todo el viaje en ese maldito carricoche...

Jesuya.— Y el viaje, por supuesto... Voy a ver si ya está lista la habitación...

Profesor.— *(Deteniéndola con un gesto)* Quisiera antes revisar mi equipaje... ¿Ha quedado abajo, no?

Jesuya.— Sí, señor ¿Desea cenar con nosotros o digo que le preparen un refrigerio en su habitación?

Profesor.— *(Levantándose)* Primero voy a poner en orden mis papeles. Luego seguiremos hablando, si le parece...

Jesuya.— Tal vez esta noche tenga Vd. que perdonarme. No me encuentro del todo bien. Estoy algo resfriada. Me acostaré temprano... *(Indicándole la puerta)* Por aquí, señor... *(Llamando)* Josefa... Josefa... una luz...

Profesor.— *(Deteniéndose junto a la puerta)* No sé como agradecerlo...

Jesuya.— A mí nada tiene que agradecerme. Es el general quien ordena. Yo obedezco...

Voz de Josefa.— Por aquí, profesor...

Sale el Profesor luego de besar la mano de Jesuya. Ésta queda un momento indecisa. Luego con lentitud coge uno de los quinqués y se acerca al mirador. Descorre la cortina. Acerca nerviosa una mesita que coloca frente al descubierto cristal y sobre ella coloca el quinqué. Está nerviosa otra vez. Vuelve a remover las brasas por hacer algo. Llegan lejanas ocho campanadas. En este momento se abre la puerta y aparece Josefa que dirige una mirada significativa al quinqué colocado frente al mirador.

Josefa.— ¿Otra vez? Te vas a perder y nos vas a perder a todos...

Jesuya.— (*Desabrida*) Yo sé lo que me hago, tía. No te metas en esto... ¿Y el Profesor?

Josefa.— (*Con un gesto de antipatía*) En su alcoba, con sus papeles...

Jesuya.— (*Acercándose a ella y apretándola el brazo*) Josefa: me tienes que hacer un favor...

Josefa.— Dichosa política...

Jesuya.— Llégate hasta el “zaragozano”. Seguro que el “francés” ha traído una carta.

Josefa.— ¿Carta? No sé qué carta. De haber llegao algo lo hubiera traído el lechuguino ese...

Jesuya.— Anda, ve, mujer... De paso te tomas un par de copas de cazalla a mi salud.

Josefa.— Ya me estás sobornando...

Jesuya.— Y de paso, echas una ojeada y oyes lo que se rumorea y...

Josefa.— (*Cortándola. Con simpatía*) Ay, qué loca estás, hija... Dichosa política que te trae de cabeza y nos atormenta a los demás... Con lo bien que podrías estar. Qué veneno dichoso.

Jesuya.— Bueno, ¿te vas?

Josefa.— Sí, me voy. Para que te quedes a tus anchas... (*Señalando el quinqué*) Y descuida, que no volveré antes de que te hayas despachao a gusto...

Jesuya.— (*Dándola un beso*) Gracias...

Josefa.— (*Apartando la cara*) Quita, quita... Que estoy yo más loca que tú todavía...

Jesuya.— (*En el momento en que va a salir la otra*) Oye, ¿qué te ha parecido el Profesor?

Josefa.— ¿Ese tío? ¿Qué quieres que me parezca? Un cursi...

Jesuya.— Ya sabes que es el arquitecto Edgard de Gerald, de Marsella, que viene a dirigir las obras de “La Deseada”...

Josefa.— Me lo tendrás que apuntar en un papel... Mira: un día voy a tirar de la manta y se va a terminar todo. Que estoy harta, para que lo sepas. Tanto conciliábulo. Parece mentira que todavía estéis esperando el “maná revolucionario” ¿No te parece

que ya hemos visto demasiados horrores? ¿O es que queréis que vuelva aquella barbarie?

Jesuya.— *(Empujando a Josefa para cortar aquella verborrea)* Anda, anda y abrigate bien que hace frío... *(Josefa sale dando un irónico suspiro).*

Jesuya cierra cuidadosamente la puerta con llave. Se dirige hacia la chimenea y parece escuchar a través de él. Luego se vuelve hacia el mirador.

Jesuya.— *(Mirando hacia el ventanal)* Capaces serán de haberse dormido... O estarán borrachos y no ven la luz... *(Inicia un movimiento nervioso hacia la puerta. De pronto, se vuelve. Va hacia el muro. Pega el oído. Se la ilumina el rostro. Aprieta una moldura y se abre la puerta secreta. Ante la puerta aparecen dos mozos jóvenes y con aires de campesinos. Visten zamarra de piel y traje de pana).*

Jesuya.— *(Apartándose para dejarles franca la entrada)* Qué angustia me habéis hecho pasar. Creí que no veíais la señal. *(Uno de los mozos nada más entrar ha ido hasta la chimenea, y se calienta las manos).*

Josechu.— *(Que se mantiene frente a Jesuya)* No hacemos otra cosa que mirar a tu ventana, Jesuya.

Espinosa.— *(Que se ha acuclillado frente a la chimenea y mete las manos hasta casi tocar las brasas)* Lo hemos visto todo.

Jesuya.— *(Con temor)* Y a vosotros, ¿os ha visto alguien?

Josechu.— No temas. Nadie. *(Dirigiéndose al otro)* Oye, moco, quita del fuego, que yo también tengo derecho. Además vas a coger luego una pulmonía. Quitate la zamarra cuando menos...

Espinosa.— *(Que ha terminado por sentarse en el suelo junto a la lumbre)* Dejarme tranquilo un rato. Esto es media vida. Ay, Jesuya, como dure mucho nuestro encierro, no contéis con Espinosa.

Josechu.— Es más friolero. No he visto otro tío igual. Parece mentira que sea de las tierras altas.

Jesuya.— Hablad un poco más bajo.

Josechu.— *(Bajando la voz exageradamente)* ¿Más bajo todavía?

Jesuya.— Sentaros aquí cerca. (*Ha acercado las sillas a la lumbre*) Traéis la ropa helada. Pobres.

Espinosa.— (*Que sigue en el suelo*) A mí dejarme aquí. Estoy muy bien.

Ha dejado caer la zamarra al suelo. Jesuya y Josechu se sientan a su lado.

Josechu.— (*Mirando la habitación*) Cómo vives, Jesuya. Cómo vives...

Jesuya.— Atormentada, Josechu. Bien sabes que si yo pudiera. Si no fuera la esposa del general... Pero dejemos esta cuestión. Luego nos ponemos a charlar y os tenéis que ir sin haber aclarado nada. Y lo que pasa hoy es grave. O a mí me lo parece.

Josechu.— El general no ha venido. Ya lo hemos visto. En su lugar ha llegao un individuo desconocido. Lo demás tú lo sabes.

Jesuya.— Es un Profesor desterrado por los unionistas. Viene de Ginebra y figura en los papeles como Edgar de Gerald, arquitecto, que viene a trazar los planes de nuestra nueva finca. El general, según él, sigue en Ginebra. Luego se va a Londres. Trae, según creo, documentos. No sabe cómo, ni cuándo llegará el general.

Josechu.— No te ha gustado el tipo...

Jesuya.— Lo aborrezco. Es un afrancesado. Dice que hay que pensar, que tenemos que aprender a pensar. Y no sé qué de la reforma interior...

Josechu.— Ya... politicastro de los de nuevo cuño. Hechura, al fin y al cabo, de la Unión Laboral. Hijo de... Espartero. Con cartera de piel, sello de la logia, dietas de viaje...

Espinosa.— (*Su voz suena a lamento*) Y los demás muriéndonos de frío en el sobrao del Troncoso...

Jesuya.— (*Luego de una pausa*) ¿Qué pensáis, pues?

Josechu.— (*Luego de otra pausa*) Habrá que esperar... y observar al sujeto.

Jesuya.— ¿Esperar?

Espinosa.— (*Como un eco*) Esperar...

Josechu.— (*Sus palabras van —in crescendo— a medida que la rabia las va expulsando*) Ya lo han cogido también. Lo han llevao por sus salones, le han invitao a sus saraos, le han ofrecido cargos... Lo han halagao y domesticao como a un gato montés... Y nosotros aquí, esperando siempre... (*Se levanta y empieza a pasearse*)

nervioso) Y este era el mejor momento, ¿sabes?, el mejor. El Vito de Jaca a cuatro leguas, jugando la carlistada por nosotros. Con los Martiners de Cataluña en el bolsillo y su grupo de navarros y riojanos jabatos. Todo para presentárselo al general así, en bandeja de plata. Y vienen ahora estos lechuguinos de... y nos lo roban. Precisamente ahora cuando tenía las guarniciones en el bolsillo. Con el trabajo que había costao... (*Da una patada en el suelo y se detiene*).

Jesuya.— (*Asustada*) Baja la voz, por favor...

Josechu.— ¿Pa qué? Estoy cansao, estoy harto de andar escondido como una fiera. De hablar en voz baja, de andar descalzo allá arriba y de mirar día y noche tu mirador... No, yo no sigo más. Yo salgo a la calle, a que me acribillen, pero me llevo unos cuantos por delante... Y entre ellos a ese... (*Señala hacia la puerta*).

Sigue paseándose como una fiera enjaulada.

Jesuya.— Pero, por Dios cálmate...

Espinosa.— (*En el silencio tenso*) Jesuya, ¿no tienes por ahí un traguito de vino pa que nos calentemos también un poquito por dentro?

Jesuya.— (*Como despertando a la realidad*) Ah, sí... claro. Con los nervios, me olvidaba. Esperar... (*Va hacia un mueble y saca una pequeña garrafa y vasos*) Estáis ateridos (*Mostrándoles la garrafilla*) Mirad: vino auténtico de nuestra Rioja. Lo guardé siempre para vosotros. Nos lo beberemos entre los tres.

Espinosa.— (*Cogiendo la garrafa*) Déjame a mí... (*Llena los tres vasos. Coge uno y lo observa al trasluz*) Deja que lo mire... (*Esta un momento mirándolo y se lo echa de un trago al gaznate*) Ay, qué rico está...

Jesuya.— (*Volviéndose a Josechu que sigue paseándose*) ¿Tú no quieres?

Josechu.— (*Volviéndose rabioso*) Yo quiero beberlo en la taberna. Todos juntos. Cantando. Estoy cansao de hacerlo todo a escondidas... (*De pronto reacciona*) Trae... (*Coge el vaso, se lo echa al gaznate y vuelve a su paseo*).

Jesuya.— (*Bebiendo también. Por Josechu*) Si te viera el "arquitecto"... Nos acusa de temperamento excitado... de "vehemencia", qué palabra. Recomienda la calma... (*Luego de beber llena otra vez los vasos*).

Espinosa.— (*Cogiendo el vaso*) Ahora lo saborearé poco a poco...

Jesuya.— Siéntate, Josechu... Ten calma... Anda, vamos a pensar un poco...

Josechu.— ¿Ya te ha contagiao a ti también el lechuguino ese? (*A pesar de todo se sienta y vuelve a beber*).

Jesuya.— Pero bueno. Todavía no sabemos nada. A lo mejor es cuestión de días...

Josechu.— (*Con aire vencido*) No puedo más, Jesuya...

Espinosa.— (*Mirando el fuego*) Con éste no se puede. No hay quien lo soporte. Pues mira yo que tengo que aguantarle las veinticuatro horas del día allí. Pa qué decirte... Gracias que cuando me harta le arreo un mamporro que lo dejo seco ¿Verdad?

Josechu.— (*Que no está para bromas, se vuelve airado*) ¿Quién? ¿Tú? ¿Qué tú me pegas? Bueno... te arreo un... (*Hace el ademán. A Jesuya*) ¿No irás a creértelo, pues?

Jesuya.— (*Riendo*) Me hacéis reír sin ganas. Qué pareja ésta...

Espinosa.— Es que si no fuera por mí... bueno. Habíamos tenido ya la "vicalvarada" por cuenta nuestra... A este no hay quien lo sujete. Y en cuanto a un servidor, pues también está que... dos semanas más en aquel encierro y no contáis con el Espinosa... El frío que hace allá arriba, madre...

Jesuya.— Pero ¿Troncoso no se porta bien con vosotros?

Josechu.— Qué se va a portar. Un día lo estrangulo, lo acogoto...

Jesuya.— Es hombre de confianza. Leal y con heridas...

Josechu.— Y las que le voy a abrir yo...

Jesuya.— Pero, ¿qué os hace?

Josechu.— No nos deja resollar, Jesuya. Tenemos que andar descalzos. No podemos asearnos. El otro día, pa subirnos una manta, que te diga este... Pues ahora...

Jesuya.— (*Está muy nerviosa. Se levanta*) Tenéis que tener paciencia... (*Lo ha dicho en tono autoritario*).

Josechu.— Paciencia... La puedes tener tú aquí, entre estas paredes. Pero si estuvieras allá...

Jesuya.— (*Le mira fijamente a los ojos*) ¿Por qué dices siempre eso? ¿Por qué? Te gusta hacerme sufrir...

Espinosa.— (*Se ha levantado y acude a Jesuya*) No le hagas caso. Si es un "eenizo". Está loco. Pero de atar.

Jesuya.— Y yo lo comprendo. También me consumo yo aquí. Si hoy no hubierais venido vosotros. Si no os tuviera a vosotros, para desahogarme... Pero, ¿qué puedo hacer yo? Dependemos del general...

Josechu.— ¿Y sin el general nos abandona?

Jesuya.— *(Algo excitada)* ¿Qué dices? ¿Abandonarnos el general? ¿Es que no tienes fe en él?

Josechu.— ¿En quién se puede tener fe, cuando se está viniendo todo abajo?

Jesuya.— Josechu: no puedes seguir así. *(Luego de una corta pausa)* Pero no debéis dudar del general. Es nuestro apoyo ¿Cómo podéis dudar? Podría estar en Madrid. Brillar en la Corte. El mismo Cánovas le escribe. Pero él está con nosotros. Él está dispuesto a morir antes de ceder. Es pueblo como lo somos nosotros. No, yo no dudo de él. Y no nos lo cambiarán. Ni ese Profesor, ni todos los profesores del mundo. Es el general del pueblo...

Josechu.— Tú sí que tienes fe, Jesuya...

Jesuya.— *(Ha sacado el pañuelo y se enjuga las lágrimas)* ¿Creéis que yo me voy a dejar convencer por un Profesor mentecato? Ni yo, ni el general. Eso está bien claro...

Pausa.

Espinosa.— *(Recogiendo la zamarra, se la echa por los hombros y avanza hacia el mirador).*

Josechu.— Ten cuidao. Te pueden ver...

Espinosa.— *(Volviéndose)* ¿Estás viendo, Jesuya? ¿No está loco, pues? Lo ves tan bravucón, comiéndose el mundo y luego: “ten cuidao, te pueden ver”. Es así. Se le va la fuerza por la boca. *(Ahora habla para sí mirando a través de las vidrieras)* Qué bien se ve la sierra desde aquí. Buena noche de luna. El Vito de Jaca, estará echando pestes a la luna. Da gusto ver una cosa nueva: las montañas. Desde allí solo vemos el tapial de las Clarisas... Y siempre a oscuras. Desde aquí, con un buen espejo se podrían hacer señales...

Jesuya.— Si el general hubiera venido.

Josechu.— *(Un poco sarcástico)* El general vendrá.

Espinosa.— *(Sigue hablando en el mirador)* Tanto tiempo sin pisar la sierra. Como tira de mí el campo. *(Se vuelve rápido)* Bueno, ahora sí que tenemos que marcharnos...

Jesuya.— *(Con temor)* ¿Os vais ya?

Espinosa.— Sí tú no mandas otra cosa...

Jesuya.— Esperarse. Tomemos otra copa... *(Vuelve a escanciar los vasos).*

Espinosa.— *(Al tomar el vaso que le ofrece Jesuya y brindando)* Por los nuestros.

Jesuya.— Por los nuestros...

Josechu ha bebido de un trago sin decir nada. Los tres están de pie junto a la puerta secreta. Lejano llega el redoble de tambores que toca «retreta».

Espinosa.— De momento, habrá que deshacer lo hecho.

Josechu.— Hay que avisar al Vito.

Jesuya.— Le mandáis aviso de que espere. Cuestión de días...

Josechu.— Bueno se va a poner... Sus blasfemias las va a oír el mismo Villacampa.

Espinosa.— Bah...

Jesuya.— Y tiene razón. Un hombre como él, que lo ha dado todo. Y de pronto, el trabajo de un verano abajo...

Espinosa.— Me fastidia por Troncoso. Ha salido lo que él decía.

Jesuya.— No tiene por qué saberlo.

Josechu.— ¿No? ¿Y quién es el enlace, sino él?

Jesuya.— No tenéis por qué decirle nada. No tenéis que decir nada ni a él ni tampoco al Vito *(Se va exaltando)* El general vendrá. Decidles que ya ha venido. Que está aquí. Que esperen...

Josechu.— ¿Cómo vamos a decir eso?

Espinosa.— Lleva razón Jesuya ¿Y por qué decirlo?

Jesuya.— Tan segura estoy de que vendrá. Es como si ya estuviera con nosotros...

Josechu.— Pero, ¿y si no viene?

Jesuya.— *(Marcando las palabras con resolución)* Lo hacemos sin él...

Espinosa.— *(Alegre y asustado)* Jesuya...

Jesuya.— *(Con resolución)* Lo hacemos, sin él.

Suenan golpes en la puerta y se oye la voz de Josefa.

Josefa.— ¿Estás sola?

Jesuya.— (*Volviéndose hacia la puerta*) Un momento, tía... (*Bajando la voz*) Decid que el general ha venido y que todo está a punto. Dejadme hacer a mí...

Josechu.— (*Con entusiasmo*) ¿Estás decidida?

Jesuya.— Sí... ¿Vosotros confiaríais en mí?

Los dos.— Sí...

Jesuya.— Está decidido... (*Ante la insistencia de los golpes en la puerta*) Espera, tía...

Espinosa.— Entonces, hasta pronto... y suerte...

Jesuya.— Suerte... (*Empuja a los dos hacia la puerta secreta por donde desaparecen. Jesuya ajusta bien la puerta. Luego guarda los vasos y la botella y da vuelta a la llave de la puerta. Entra Josefa.*)

Jesuya.— Ya puedes pasar, tía...

Josefa (*Que trae una carta en la mano*) La “conferencia” ha durao hoy más que de costumbre...

Jesuya.— (*Que retira el quinqué y corre las cortinillas del mirador*) ¿Y qué tal la cazalla?

Josefa.— Buena...

Jesuya.— (*Que percibe ahora la carta que trae la otra*) Carta...

Josefa.— (*Sentándose*) Pues, ¿qué creías?

Jesuya.— (*Que después de coger la carta la ha dejado, sin abrirla, sobre la mesita*) Qué se yo...

Josefa.— (*Volviendo a coger la carta*) ¿Pero es que no vas ni siquiera a abrirla? ¿Pero es que ya te tiene sin cuidao tu hermana, hasta tu hermana?

Jesuya.— Ábrela tú, si quieres...

Josefa.— Claro que la abro... Faltaría más... (*Jesuya se ha dejado caer en el sofá. Josefa se cala los anteojos y lee*) Queridas tía y hermana: desearé que al recibo de ésta os encontréis bien, nosotros bien gracias a Dios, salvo que Tinín tuvo unas anginas con algo de fiebre, que gracias a Dios no ha sido nada. Los otros siguen tan hermosos. Menchu ya va al colegio y está hecha una señorita. Todos estamos muy

bien. La casa nueva es preciosa con luz de gas y muy amplia. A ver cuando os decidís a venir. Juan Antonio me encarga que lo diga encarecidamente. Madrid está precioso y hace un tiempo que da gusto. Anteanoche estuvimos en la ópera. El Teatro Real estaba que era un prodigio.[ilegible]. Estaba todo el gobierno en el pleno con Cánovas a la cabeza...

Jesuya.— (*Levantándose airada*) Basta...

Josefa.— (*Luego de una leve interrupción sigue leyendo elevando la voz*) ... Con Cánovas a la cabeza. A ver si quiere Dios que al fin tengamos tranquilidad. Jesuya quiero que sepas (Juan Antonio también me encarece que te diga esto) que, según dicen va a haber una amnistía y que se van a crear nuevos cargos, que si Rafael quisiera... podría volver a Madrid y...

Jesuya.— (*Arrebatándola la carta*) He dicho que basta...

Josefa.— Uf... Pero qué fiera eres, hija...

Jesuya.— (*Doblando la carta y guardándola*) Ya la leeré despacio. Cuando tenga ganas...

Josefa.— (*Quitándose los anteojos*) Hija, estás insufrible. Lo que es como no venga pronto tu marido... Ese es el único que te aplaca...

Jesuya.— ¿Qué me aplaca? ¿Qué quieres decir?

Josefa.— En el buen sentido de la palabra, hija...

Jesuya.— Mi marido es como yo.

Josefa.— Si fuera como tú... no sé dónde habríamos ido a parar.

Jesuya.— Tía, déjame que me duele la cabeza.

Josefa.— A ti te duele la cabeza y a mí el corazón. (*Jesuya se pasea nerviosa*) Sí, el corazón. De veros así. Que podíais estar como tu hermana, en Madrid, brillando en la Corte y no metidos en estos jaleos...

Jesuya.— ¿Vas a empezar?

Josefa.— Claro que voy a empezar. Clarito. Y además ya me estoy cansando de hacer la vista gorda a muchas cosas y de hacer de correveidile con el "zaragozano" y con el "francés" y de tomar copas de cazalla que me hacen daño en el vientre...

Jesuya.— Pero no te lo hacen en la boca.

Josefa.— Sinvergüenza. Que no tienes respeto ni a las canas. Qué juventud esta. Pues sí, como si no hubiéramos visto ya tanto desastre. Qué ganas, Señor, de jaleo

tienes. *(Jesuya ha ido hasta el mirador y ha vuelto a descorrer la cortinilla contemplando la calle para no escuchar a la otra)* Tanta república. Pero, ¿qué habéis visto en la dichosa república? Salvajismo y nada más. Incendios y saqueos y gentuza, nada más que gentuza ¿Es que queréis que me vuelva loco? ¿Es que podéis cambiar el mundo? Pues entonces... Mira tu hermana como lo ha entendido...

Jesuya.— *(Volviéndose rabiosa)* Parece mentira que seas tan ciega ¿Es que no te acuerdas ya de lo de tu marido?

Josefa.— No quiero acordarme de nada. Para que lo sepas. Bastantes desgracias ha visto una y sufrido, para que vosotros vengáis ahora a recordármelo. No me da la gana de acordarme de nada. La Restauración nos ha traído paz, lo que no nos trajeron tus amigos, los apóstoles liberales. Esos que parecía que se iban a comer el mundo. Y ya ves... Y ay de ellos si rechistan. Los hubieras tenido que ver, como yo les veía por ese mismo balcón. Los soldados dándoles de palos y ellos llorando, sí, llorando. Y haciéndose otra cosa que el pudor me impide nombrar... *(Jesuya se dirige hacia la puerta con ánimo de dejarla sola. Josefa se levanta)* No, no... deja, deja yo soy la que se va...

Jesuya.— *(Dando un leve empujón a Josefa)* Déjame...

Josefa.— *(Melodramática y exagerada)* ¿Serás capaz de pegarme? ¿A mí que he sido tu segunda madre? *(Saca el pañuelo para enjuagarse unas lágrimas. Jesuya se planta ante ella rabiosa).*

Jesuya.— Anda, llora y grita más, para que el huésped te oiga...

Josefa.— El huésped. Otro que tal. Vamos que...

Se oyen unos golpes en la puerta. Josefa baja el volumen de sus sollozos y gimotea.

Voz fuera femenina.— Señora: el teniente Cabrera, que si puede recibirlo...

Jesuya.— Cabrera... *(En voz alta)* Sí, dile que suba... Tía *(Invita a su tía a salir. Sale aquella enfurecida. Jesuya deja la puerta abierta y va a un espejo para arreglarse con coquetería el peinado).*

Voz fuera.— Da su permiso la señora...

Jesuya.— Pasa, Cabrera, pasa...

Entra Cabrera. Un joven teniente superficial y simpático. Saluda con simpatía y besa la mano de Jesuya. Se advierte que tiene confianza con la señora.

Jesuya.— Me encuentras levantada por casualidad...

Cabrera.— Perdona, entonces. Solo quería saber...

Jesuya.— Pasa, pasa. No te quedes ahí. Siéntate un momento...

Cabrera.— No, no quiero molestarte...

Jesuya.— Que te sientes, hombre.

Cabrera.— *(Sentándose)* Es que como me han dicho que el general no ha venido, mi obligación como ayudante suyo está cumplida, así que... Solo quería saber si ha llegado alguna orden...

Pausa. Jesuya va hacia la puerta y la cierra de nuevo con llave. Sonriente vuelve hacia donde está él y se sienta a su lado.

Jesuya.— El general ha venido, sin embargo. A ti te habrán dicho que no ha venido.

Cabrera.— Sí...

Jesuya.— Pues el caso es que ha venido. Ha venido con un arquitecto francés. Por fin se ha decidido construir la finca... Ahora no está en casa...

Cabrera.— Soy su ayudante y mi obligación es...

Jesuya.— Ha salido para el campo. No quiere que se le moleste durante unos días. Son sus órdenes, Cabrera...

Cabrera.— En ese caso... *(Hace ademán de levantarse)*.

Jesuya.— *(Deteniéndole con un gesto)* Oye, quiere que me digas... ¿Se rumorea algo por ahí?

Cabrera.— ¿Rumorear? Poca cosa... Las pequeñeces provincianas. El frío ahuyenta a las gentes. Se habla solamente de la enfermedad de Villacampa...

Jesuya.— *(Interesada)* ¿Está enfermo Villacampa?

Cabrera.— *(Irónicamente)* Ligeramente indispuerto.

Jesuya.— *(ID.)* Vaya por Dios...

Cabrera.— Hoy no ha salido de casa...

Jesuya.— Pobrecito...

Cabrera.— Para nosotros una fiesta. Figúrate. Esta mañana no ha ido a la instrucción. Ya sabes que va todos los días y se pone a mandar a los soldados como si fuera un sargento...

Jesuya.— Un hombre celoso. Un militar a la antigua usanza.

Pausa. Cabrera sonríe.

Jesuya.— (*Cambiando el tono*) Cabrera: ya sabes que yo tengo mucha confianza en ti.

Cabrera.— Y me enorgullece. Sentiría que...

Jesuya.— Tengo confianza en ti, a pesar de que estás más directamente a las órdenes del “gorila con entorchados” como llamas a Villacampa, que a las de mi marido...

Cabrera.— Por Dios Jesuya, que cosas dices. Qué culpa tengo yo de la política.

Jesuya.— Dejemos aparte la “política”. Tengo que decirte una cosa. Pero prométeme que guardarás el secreto.

Cabrera.— Prometido...

Jesuya.— Pues verás... El general Astarloa ha tomado una decisión.

Cabrera.— (*Vacilante*) Yo estoy a sus órdenes...

Jesuya.— El general quiere volver a Madrid. (*Cabrera escucha atento*) En contra de su voluntad. Pero quiere volver. Está cansado. Tú tienes que ayudarnos...

Cabrera.— ¿Y qué puedo hacer yo?

Jesuya.— Te estoy haciendo esta confidencia sin que lo sepa el general. Y no quisiera que supiera que he hablado contigo de esto. He sido yo la que ha decidido dar este paso, que para él sería muy doloroso. (*Pausa*). Yo lo quiero por encima de todo y sé que sufre. Pero la situación se hace demasiado larga. Los años pasan. En fin, creo que está dispuesto a volver a la Corte y firmar lo que tenga que firmar.

Cabrera.— Me parece una decisión acertada.

Jesuya.— Sería ocasión de aprovechar la enfermedad de Villacampa y hablarlo. Preparar el terreno. Tú, podrías hablarlo...

Cabrera.— Lo haré con mucho gusto...

Jesuya.— Con discreción, sobre todo, Cabrera.

Cabrera.— Déjalo en mis manos. Villacampa será fácil de convencer. Sabes que el gobierno solo espera una palabra de tu marido, para ofrecerle quizás una cartera...

Jesuya.— *(Con triste ironía)* Con los canovistas...

Cabrera.— *(Sin advertirlo)* Claro...

Jesuya.— Sí; hace tiempo que yo estoy en esa idea. Lo que pasa es que cuando se ha luchado mucho por un ideal, el ideal ya no importa y solo obedecemos a nuestra voluntad que se ha hecho caprichosa...

Cabrera.— Lo comprendo...

Jesuya *(Levantándose)* Pues eso es todo. Cabrera, te suplico que esas negociaciones se lleven con discreción. El prestigio del general está en juego. Habla con Villacampa mañana mismo.

Cabrera.— Lo haré encantado. Ya han pasado los tiempos románticos. La realidad se impone. La prosa de la vida...

Jesuya.— *(Ofreciéndole la mano que el otro besa)* Confío en ti. Adiós, Cabrera.

Cabrera.— A tus órdenes siempre... *(Cabrera sale y Jesuya vuelve al espejo para retocarse otra vez el pelo. Va de nuevo a la puerta y tira de un cordón. En seguida entra Josefa).*

Jesuya.— ¿Qué hace el huésped?

Josefa.— *(A quien ya parece que se le ha pasado el enfado)* Me he asomado un poquito por la rendija de la puerta. Si lo vieras con anteojos: el judío Ben Leví pero clavao...

Jesuya.— *(Riendo de buen humor)* ¿Y ese quién es? ¿Algún personaje del novelón que estás leyendo ahora?

Josefa.— *(Luego de un gesto de enfado y riendo también con Jesuya)* No te rías, mujer, que es verdad. Un judío clavao...

Jesuya.— ¿No te gusta a ti tampoco?

Josefa.— ¿A mí? ¿Cómo me va a gustar *—eso—*? Si parece la tarasca que sacan por el carnaval... Oye, ¿tú crees que no será un sacramantecas? ¿A ti no te da miedo tener a ese hombre en la casa? Sabe Dios con qué intenciones habrá venido... Huele a azufre...

Jesuya.— *(Ríe con nerviosismo)* Que cosas tienes, tía. Azufre. Ese no es más que un cursi. Un cursi, doctorado en cursilería en las mejores universidades europeas. *(Al decir esto ha imitado el gesto y el habla del Profesor).*

Josefa.— Gracias a Dios que te veo de buen humor.

Jesuya.— Oye: dile que suba.

Josefa.— ¿A quién?

Jesuya.— Al Profesor. Cenaremos aquí. Quiero divertirme con él. No me da ningún miedo.

Josefa.— ¿Qué es lo que estás tramando ahora?

Jesuya.— Tengo ganas de divertirme. Se me ha pasado la jaqueca. Y ese hombre me anima, ya ves. Después de verle a él creo más en mí.

Josefa.— *(En tono de amable reconvención)* Ay, Jesuya... Jesuya... qué loca eres...

Jesuya.— Anda, ve a avisarle. Dile muy ceremoniosa, para que vea que aquí gastamos también *politesse*, dile: *—Monsieur, le professeur, mi encantadora sobrina le suplica se digne acompañarla en la mesa*, y haces una reverencia así *(Hace una reverencia ridícula)*.

Josefa.— *(Riendo)* No sé si me saldrá. A ver: *—Musiu... le profe... ¿qué?*

Jesuya.— ¿Qué? ¿Cómo vas a decir *—musiu*, es *—Monsieur*? *(Lo pronuncia con cuidado exagerado)*.

Josefa.— Vamos, Jesuya, que nunca lo aprenderé bien. Soy muy vieja para aprender lenguas...

Jesuya.— Bueno, ve y dile que lo espero a comer. Que cenaremos aquí...

Josefa.— Voy, voy... *—Musiu le profesor...* *(Sale diciendo las últimas palabras. al salir ella, Jesuya tiene un momento de vacilación. Saca el pañuelo y se limpia unas lágrimas que han brotado en su acceso de risa. Luego va al mirador y se apoya en el cristal agobiada. Llega la voz lejana del Sereno)*.

Voz del Sereno.— Ave María Purísima... Los once en punto y sereno... *(Se oyen las once campanadas que vibran en la quietud soledad provinciana. Jesuya se vuelve hacia la puerta y avanza hacia ella cuando cae el*

TELÓN

ACTO SEGUNDO

La misma decoración. Es una hermosa tarde de invierno llena de sol y luz. Sentada en una butaca junto al mirador la Condesa contempla ensimismada los claros perfiles de la sierra pirenaica. Frente a ella y sentada junto a la chimenea, la Coronela, arrebuja en sus extravagantes sedas de tono oscuro, interrumpe con su charla el arrobo espiritual de la Condesa.

La Coronela.— No me muevo de aquí en toda la velada. En casa he dejado a mis Cloti y Fifi delante del espejo. Si las espero, me quitan mi sillón. Y yo sin calor soy mujer perdida. Y con el invierno tan crudo que está haciendo...

La Condesa.— *(Con voz muy lánguida)* Hoy hace un día muy hermoso.

La Coronela.— Para salir al campo la que tenga buenas piernas. Pero yo cada día estoy más cacharro. Es lo que les decía a mis Cloti y Fifi, pero ellas con la golosina de conocer a ese arquitecto... ¿Le ha visto usted? Qué hombre, qué hombre. Qué maneras. Ha estudiado en el extranjero. Se nota. Un cerebro, Condesa, un cerebro. Ah y creo que tiene un hacienda, que para qué decir más... *(Suspirando)* Pobres hijas mías...

La Condesa.— Sin embargo a Jesuya no parece agradarle mucho.

Coronela.— Bah... Cualquiera hace caso a Jesuya. Es tan rara. Y la dichosa política la trae de cabeza. Ella tan solo se encuentra a gusto con gañanes. Y es una pena, créame. Claro que según tengo oído *(Baja la voz)* —usted no me crea— tanto ella como él, quieren volver al redil. *(Hace enérgicos movimientos de asentimiento con la cabeza)* Y yo bendigo la hora en que se les ha ocurrido semejante idea. Sí, porque la vida que llevan ni es propia de su linaje, ni conduce a ninguna parte, como dice mi Paco. Y que una les quiere bien y tampoco desea verles en un aprieto. Porque él, ya ve usted, estando destinado como disponible en la plaza, tan pronto se va a París como a Londres. Y lo que dice mi Paco, el general Villacampa tiene paciencia hasta que se desborda y cuando se desborda, pues ya sabe usted como es. Así es que... si fuera verdad yo me alegraría por los dos: por él y por ella. Y que además ya está una harta de vivir en vilo con los dichosos pronunciamientos. Ya ve usted mi Paco, si

hubiera querido... pero él no. Él su escalafón, su empleo. Y ha llegado a Coronel y bien estimado por todos los gobiernos ¿No es verdad, Condesa?

La Condesa.— *(Que vuelve de su ensimismamiento)* ¿Cómo?... Ah, sí, sí... D'accord

La Coronela.— Por lo menos ahora respira una y puede ir a misa sin peligro. Y esto es el gobierno del progreso, digan lo que quieran. Ya ha visto usted las nuevas líneas de ferrocarriles que han inaugurado. Y el alumbrado en tantas poblaciones y las carreteras ¿Se puede progresar con revueltas continuas? Lo que dice mi Paco. Pues, ¿y la de periódicos nuevos que están saliendo? El otro día trajo Paco un periódico que acaba de salir en Barcelona, precioso. —*El Correo Catalán*” se titula. Un poco carlistón, la verdad sea dicha. Pero qué plumas, Condesa, qué plumas.

La Condesa.— *(Interesada por el tema)* ¿Y trae página literaria?

La Coronela.— No, creo que no. Para literatura ese otro periódico madrileño también nuevo, —*El Imperial*”, precioso título. Pero ese le conocerá usted ya...

La Condesa.— He hojeado algún ejemplar. No me parece gran cosa.

La Coronela.— Usted como literata que es entiende más que yo. Pero tiene usted que ver —*El Correo Catalán*”. Se lo mandaré con —*mi*” ordenanza.

La Condesa.— *(En tono despectivo)* Si dice usted que es carlistón...

La Coronela.— Eso sí lo tiene. Pero rezuma honrados y piedad por todas sus letras.

La Condesa.— *(Que ha seguido mirando tras el ventanal)* Ahí viene Don Antonio.

La Coronela.— Entonces ya tiene usted con quién hablar de literatura. Mientras, yo pasaré el rosario. Y cuando reciten sus poesías seré la primera en escucharlas. Yo he nacido para escuchar...

La Condesa.— *(Riendo)* Oh, mon Dieu... dice usted unas cosas.

La Coronela.— La verdad, Condesa, la verdad.

Entra Josefa.

Josefa.— Muy buenas tardes tengas ustedes.

La Coronela.— Igualmente, Josefa ¿Y la niña?

Josefa.— *(Que remueve las brasas de la chimenea)* Ahora subirá. Está poniéndose guapa. Lo nunca visto...

La Coronela.— Que empieza a poner en práctica las costumbres de la Corte.

Josefa.— Ay, calle usted, calle usted. Si Dios la oyera...

La Condesa.— (*A Josefa*) ¿No ha entrado Don Antonio?

Josefa.— Yo no lo he visto. Pero como siempre entra por la cocina, a lo mejor estará piropeando a las chicas, como siempre. A sus años.

La Coronela.— Contra más viejo, más pellejo.

Josefa.— Bueno. Las dejo. Jesuya sube en seguida... Aquí está Don Antonio...

Entra Don Antonio gordo y campechano. Representa menos edad de la que tiene y pasa de los cincuenta.

Don Antonio.— Muy buenas tardes tengan las señoras... Josefa... Coronela... Condesa.

Ha ido nombrando a cada una conforme las besaba la mano.

La Coronela.— Hoy madrugué antes que usted y le quité su sillón, Don Antonio...

Josefa ha salido.

Don Antonio.— Y para mí constituye una pérdida preciosa. Pero acepto mi derrota con honor y me rindo ante su magistral estrategia.

La Coronela.— Ay, qué poeta es usted, Don Antonio, qué poeta.

Don Antonio (*Se ha sentado junto a la Condesa para tener también en frente el dulce paisaje pirenaico*) ¿Y mi dulce amiga, la Condesa? ¿Qué dice la Condesa?

La Condesa (*Volviendo su rostro lánguido a Don Antonio*) Que me entristecen los días de sol en invierno, profesor...

La Coronela ha empezado a rezar el rosario entre dientes sin perder detalle de la conversación.

Don Antonio.— Ah, pero esa tristeza es fecunda en los espíritus sensibles. Y estoy seguro de que ya ha tenido fruto. Ardo de impaciencia por conocer sus nuevos versos...

La Condesa.— *(Con modestia)* Cada día me salen peor.

Don Antonio.— Ah... y también sabe preparar la ~~mise~~ "mise en scène" prodigiosamente...

La Condesa.— ¿Yo?

Don Antonio.— Eso mismo dijo usted el otro miércoles: ~~cada~~ "cada día escribo peor Don Antonio". Y luego se nos de descolgó con aquella estupenda, magnífica y — perdóneseme la expresión— brutalmente sincera ~~Oda~~ "Oda al libre albedrío"... He estado obsesionado durante todas estas noches con ella... Es curioso. No puedo recordar ninguno de sus versos, pero me suena el rumor de ellos como algo volcánico y sobrecogedor. Hoy tiene usted que volverla a leer... Ah, sí, sí... queda emplazada... La Coronela es testigo... *(Volviéndose a ésta)* ¿De acuerdo?

La Coronela.— *(Terminando un avemaría en voz más alta)* ... Claro. Sí, señor... *(Vuelve a su rezo bisbiseante).*

Entra de pronto Don Augusto. El canónigo.

Don Antonio.— *(Que ha visto al recién llegado por el espejo sin molestarse en volver la cabeza)* Con la iglesia hemos topado...

Don Augusto.— *(Hace un saludo campechano y se sienta en un rincón sin más ceremonia)* Albricias... *(Luego de decir esto saca su pipa y su bolsa de tabaco y empieza a maniobrar ajeno a todos. Don Antonio ha girado su sillón hacia el [ilegible] a la Condesa que vuelve a su estado contemplativo).*

Don Antonio.— Albriciosa viene la Iglesia, pues...

Don Augusto.— *(Que ha sacado una buena navaja para picar el tabaco)* Por cuenta del ~~Rerum~~ "Rerum Novarum" yo digo, Don Antonio. Que hemos llegado a un punto en que santos y demonios se confunden... *(La Coronela aguza el oído para no perder sílaba).*

Don Antonio.— Pues bienvenida sea la Iglesia al reino de los demonios, del que yo modestamente formo parte.

La Coronela.— (*Sin poderse contener*) Ay que Don Antonio éste... Se va a condenar y va a hacer que nos condenemos los demás... Ya me ha hecho perder el rosario...

Don Augusto.— (*Que está muy hosco*) Usted pierde el rosario y yo voy a perder la cabeza.

Don Antonio.— ¿Las Encíclicas lo han hecho perder la cabeza?

Don Augusto.— Ya ni sé lo que me ha hecho perder la cabeza, si las encíclicas, el ceceo de Cánovas, la chinchorrería del obispo, o qué... ¿Saben lo que les digo? Que —je m'en feu...”

Don Antonio.— Señores estoy viendo a nuestro magistral ahorcando los hábitos...

Don Augusto.— Si fueran solo los hábitos... (*Risas de Don Antonio*).

La Coronela.— Ay, Don Augusto, que me está usted poniendo nerviosa ¿Es que pasa algo? ¿La carlistada otra vez?

Don Augusto.— Eso es lo que hacía falta, que se armara de verdad. Y se va a armar, vaya si se va a armar. El mundo está loco, loco. Ahora en Cuba. Menuda se está armando en Cuba. Creían ellos que con la Paz de Zanjón se había terminado el guirigay. Nequaquam. Insurrección al canto. Ahí tienen ustedes la sombra del líder de la revolución, José Martí. Qué gran hombre y qué poeta... ¿Conoce usted, Condesa esos versos que circulan por ahí? —Yo quiero cuando me muera — con patria, pero sin amo — tener en mi losa un ramo — de flores y una bandera”.

La Condesa.— (*Exaltada*) Preciosos...

Don Augusto.— Con espíritus como esos vale la pena luchar por la Patria. Y no con borregos como los de estas tierras ¿Y esa guajira que cantan por las tabernas? ¿La han oído ustedes? A ver si la recuerdan. Esperen. Ah, sí... (*Canta sin miedo al ridículo un mal flamenco*) —El negro Simón García — jefe de la insurrección — le dijo a Martínez Campos — con abierta y clara voz — o dejas a Cuba libre — o te parto el corazón” ... Algo así.

Don Antonio.— Pero, padre, y qué me dice usted de aquello de —amaos los unos a los otros”.

La Coronela.— (*Santiguándose*) Ay, Dios mío, gracias que no habla en serio, porque si hablara en serio...

Don Augusto.— Y tan serio que hablo. Lo peor, Coronela, es que a usted, como a mí nos van a cortar el cuello. Si no fuera por eso, me río yo de...

Don Antonio.— (*Interrumpiendo*) Pues un servidor de ustedes, cada día se siente más conservador. En el buen sentido, claro. Ya está visto que libertad sin orden no es libertad, es libertinaje...

La Coronela.— Lo que dice mi Paco...

Don Antonio.— Mis esperanzas las tengo puestas en los intelectuales serios...

Don Augusto.— (*Con ironía*) ¿En los de la "institución libre"?

Don Antonio.— En los de la institución libre, sí señor.

Don Augusto.— No me haga usted reír. Esos son curas sin hábito.

Don Antonio.— ¿Qué dice usted, curas sin hábito? Representan, precisamente, el espíritu laico...

Don Augusto.— El espíritu laico. Qué sandez... Esos abominan de la Iglesia como algo retrógrado y que impide el progreso y luego terminan por edificar otra iglesia parecida o peor. Salen de Málaga para entrar en Malagón. Eso es lo que hacen.

La Coronela.— (*A la Condesa*) ¿Pero es cierto lo que oigo, Condesa, o son alucinaciones?

Don Antonio.— Por favor, pater, que está usted escandalizando a las damas...

La Condesa.— (*Con voz muy dulce*) Yo no me escandalizo.

La Coronela.— Pues yo, Don Augusto, con todos los miramientos que debo tener a un sagrado ministerio, le exijo que modere su lenguaje, porque me está usted ultrajando...

Don Augusto y Don Antonio.— (*Divirtiéndose*) Pero, señora...

La Coronela.— Sí, me está usted ultrajando en mis más sólidos principios... (*Volviéndose muy ordenada a la Condesa*) Vamos, hombre... Pues si los progresistas nos atacan y los moderados les hacen palmas, estamos aviados. Pues para echarse al cocido. Yo no... vamos que no. Que bueno está lo bueno.

Don Antonio.— Pero, señora, parece mentira. Si a nuestra edad ya lo hemos visto todo y nada puede asombrarnos...

La Coronela se levanta muy airada y se dirige a la puerta.

La Coronela.— (*A Don Antonio*) Si lo que usted quería es que le dejara el sillón libre, ya lo tiene usted, caballero. Beso a usted la mano... (*Muy digna como una reina destronada se disponía a salir cuando tropieza en la misma puerta con el teniente Cabrera que lleva de cada brazo a Cloti y Fifi las hijas de la Coronela*).

Fifi.— Mami... ¿Qué te pasa?... ¿Qué voces son esas?

Cloti.— Te estamos oyendo desde el jardín...

Cabrera.— Estalló otra vez la Guerra Civil. Seguro que ha sido la Iglesia [ilegible: ¿progresista?] la culpable. (*Dando la mano a Don Augusto*) Pues aquí está el ejército ¿A quién hay que atacar? Cuartelada clerical al canto...

Fifi y Cloti.— (*Que están impidiendo a su madre que salga*) Ay, mamá, también tú...

La Coronela.— (*Debatiéndose*) Quita, hija, quita. Que me dejes, te digo...

Cloti.— Pero, ¿dónde vas?

La Coronela.— ¿Qué dónde voy? Donde haya respeto y buenos modales...

Don Antonio.— (*En voz baja a los otros*) A la tertulia de Villacampa, se refiere.

Cabrera.— (*Cogiendo del brazo a la Coronela*) Vamos, vamos, señora... Si lo único que quieren es verla enojada. Se pone usted tan graciosa. Vamos, le ruego que se quede. Don Augusto se lo ruega. Presentamos nuestra rendición ¿verdad, Don Augusto?

Don Augusto.— Yo no tengo la culpa de que Dios me haya dado esta lengua pecadora. Señora, mi palabra de que evitaré en lo sucesivo herir sus castos oídos. Le suplico mil perdones.

La Condesa.— (*Condescendiendo*) Vamos, Carmen, no seas así...

La Coronela.— (*Cambiando el motivo de su enfado*) Pero si es que además en esta casa no nos hacen ningún caso. Ni Jesuya, ni Josefa aparecen. Pues vaya una manera de recibir...

Fifi.— (*Al ver que su madre sigue la idea de huir*) Pero mamá no te vayas.

La Coronela.— Déjame, que voy a ver si viven o se han muerto.

Cabrera.— (*A Fifi*) Déjala salir. (*A la Coronela*) Pero proméтанos que no nos va a abandonar.

La Coronela.— Siempre que ustedes prometan no ofenderme.

Cabrera.— Eso ya está prometido.

La Coronela.— Voy a que me dé el aire un momento... *(Sale)*.

Cabrera.— *(Explicativo a Fifi)* Tendrá que hacer alguna necesidad.

Fifi.— Que grosero eres Cabrera.

Don Antonio.— Es que vuestra madre siempre tiró un poquito para el monte. Se muere de ganas de ir a la tertulia carca.

Cloti.— Son los años, Don Antonio.

Don Antonio.— ¿Los años? Pues aquí me tienes a mí con cerca de sesenta a las espaldas y casi tan puesto como el día que me hicieron correr las baquetas los de O'Donell.

Fifi.— *(A Cloti que ha ido a echarse en el sillón que dejó vacante la Coronela)* Ese sillón es de mamá...

Cloti sigue sentada. Fifi coquetea con Cabrera. Don Augusto, muy hosco, sigue en su tarea de picar tabaco. La Condesa, muy mustia, al ver que nadie la hace caso, vuelve a sumirse en la contemplación. Don Antonio permanece displicente como hombre de gran [ilegible: ¿mundo?].

Cloti.— ¿Saben ustedes, que según nuestro amigo Cabrera, tenemos nueva revolución en puertas?

Cabrera.— *(Con un gesto infantil)* Indiscreta...

Don Antonio.— Pues no será por estos contornos. Aquí ya ni nos reciben. Las sirenas de la Corte han dejado oír su llamada.

Don Augusto.— ¿Qué hay de cierto en eso, Cabrera?

Cabrera.— Los locos de siempre. El Vito de Jaca sigue a la greña. Hoy cazamos a dos de su partida.

Don Antonio.— ¿Y cantaron?

Cabrera.— A la segunda carrera de baquetas. Cómo degenera la raza.

Don Antonio.— Las nuevas generaciones no valen un comino. En mis tiempos, cuatro carreras de baquetas de doscientos hombres, no eran suficiente ni para hacer cantar a un sochantre...

Cabrera.— Pues a los dos que corrimos hoy con cien hombres escasos, les temblaban las piernas a la primera.

Cloti.— Ay, Cabrera, ¿cómo podéis hacer cosas tan crueles?

Cabrera.— ¿Cosas crueles las baquetas? Es un ejercicio primoroso para hombres de temple.

Don Antonio.— *(Con ironía)* Si usted las hubiera probado.

Cabrera.— Yo lo he probado todo.

Cloti.— Habría que ver a Don Antonio corriendo las baquetas.

Condesa.— *(Suspirando)* Oh, mon Dieu, quel barbare pays...

Don Augusto.— Lleva usted razón, Condesa... *(A Cabrera)* Pues a pesar de todo, ese Vito de Jaca resultará duro de pelar. Como los insurrectos de Cuba ¿Conoces esos versos de Martí que...?

Se interrumpe porque entra la Coronela dando el brazo al Profesor que vimos en el primer acto y que ahora habla francés.

Don Antonio.— *(Que es el primero en levantarse)* Ah, vaya. Por fin tenemos aquí a nuestro invitado de honor.

La Coronela.— Tengo el honor de presentar a ustedes al arquitecto Monsieur Edgard de Gerald, graduado también en Filosofía por la Universidad de Marburgo...

Don Antonio.— *(Que es el primero en ofrecerle su mano)* Antonio Molina, modesto publicista y profesor.

Profesor.— Enchanté.

La Coronela *(Que no deja de lanzar una mirada de reconversión a Don Antonio por adelantarse a las damas, presenta ahora a la Condesa)* La Condesa de la Milla, una poetisa exquisita.

Profesor.— *(Besando la mano que le tiende la Condesa desde su sitial)* Tres [ilegible].

La Coronela.— *(Presentando a Don Augusto)* Don Augusto, canónigo magistral... y liberal...

Don Augusto.— Pero tampoco soy de la Rerum Novarum...

Profesor.— *(Con una risita irónica)* C' es amusant...

La Coronela.— A Cabrera supongo que ya le conoce... Estas son mis hijas Fifi y Cloti... (*Las dos muchachas ofrecen su mano al Profesor que las besa*) Hijas: he aquí un hombre de porvenir, arquitecto, profesor, riquísimo y además soltero. De modo que si tuviera la locura de preguntaros a alguna: ¿os queréis casar conmigo?, vosotras tenéis que decir en seguida: sí...

Risas de todos. Terminadas las presentaciones es también Don Antonio quien ofrece su sillón al huésped.

Don Antonio.— Siéntese aquí, profesor...

Cloti ha dejado el sillón a su madre que sigue contemplando arrobada al hombre. Las dos niñas se sientan muy coquetas en los brazos de la butaca a ambos lados de su mamá. El único indiferente es Cabrera que se pasea fumando y con las manos metidas en el bolsillo.

La Coronela.— (*Aclarando una cosa archisabida*) Monsieur de Gerald viene de París.

La Condesa.— Oh...

Don Antonio.— ¿Y qué rumores corren por esos mundos de Dios?

Profesor.— (*Que simula expresarse torpemente en castellano*) Eurropa enterra es un grrande volcán...

La Coronela.— ¿Ha visto usted el alumbrado eléctrico?

Don Augusto.— ¿Y qué se dice por ahí de las encíclicas del Papa León?

Don Antonio.— ¿Oye usted hablar de la Institución Libre de Enseñanza?

Todos han hecho las preguntas casi al unísono.

Cloti.— Le han tomado a usted por el –Grand Dictionnaire Universelle”

Profesor.— (*Luego de una risita entrecortada*) Señorres, lo lamento... sí... mais je ne suis pas un homme politique... mis trabajos... técnicos, mis modestos estudios me impidieron penetrag au dela de la cogtesa de un Parris frívolo...

Coronela.— ¿Habéis oído, niñas?

La Condesa.— Pero vería usted la Exposición Universal.

Don Augusto.— ¿Es verdad que el gobierno de Mac Mahon se ha pronunciado contra los canovistas?

En este momento llegan Jesuya y Josefa portando sendas bandejas con el servicio de chocolate, picatostes y azucarillos. Ante la llegada de la pitanza la atención se descentra hacia las recién llegadas.

La Coronela.— Por fin, hijas. Ya estábamos pensando mal. Y lo que se decía por aquí de vosotras...

Jesuya.— *(Que viene muy elegante y risueña)* Por eso me sonaban tanto los oídos... *(Al Profesor)* Usted quizás prefiera té...

Profesor.— Oh, no, no... Chocolate a la españolaa...

Todos han ido buscando acomodo en la mesa redonda, excepto Cabrera que sigue fumando y rondando como un pavo real a Jesuya.

Jesuya.— *(Mientras distribuye el servicio en la mesa. A Cabrera que la observa metiéndola los ojos en el cogote)* Cabrera, aparta un poco que me mareas con ese humazo. Que tú donde entras lo conviertes todo en sala de banderas...

Cabrera.— *(Sin poderse contener y con acento chulangano)* Guapa...

Cloti.— *(Que ha empezado a sorber el chocolate)* Luego tenemos que jugar a las prendas.

Don Antonio.— No será sin que antes nuestro ilustre visitante conozca los poemas de nuestra admirada Condesa...

La Coronela.— *(A Cloti)* Niña, que te vas a manchar...

Jesuya.— *(Que una vez cumplimentado el servicio se aparta con Cabrera. A éste)* Tú, ¿no tomas nada?

Cabrera.— *(Ha alargado la mano para coger un picatoste que mordisquea. Hace un gesto con los hombros de desprecio hacia la reunión y se retira más todavía con Jesuya)* Tengo que hablarte...

La Coronela.— *(Que en seguida advierte la retirada de los dos)* Recaditos a la oreja son de viejas...

Fifi.— *(A Cabrera y Jesuya)* Que tenéis que jugar también vosotros, ¿eh?

La Coronela.— Niña, come y calla...

Don Augusto.— *(Al Profesor)* Arquitecto: vuelvo a preguntarle ¿Oyó usted algún rumor respecto a rompimiento de relaciones diplomáticas con España?

La Coronela.— Ya está la dichosa política.

Profesor.— Si he de segle franco... no entiendo la politique y menos la española.

Don Augusto sin poderse contener y en señal de incredulidad sorbe con gran ruido por la nariz ante el escándalo de las damas que se vuelven a mirarlo con reconvención.

La Coronela.— Tiene usted que perdonarnos, arquitecto. Vivimos en un país sin civilizar.

Don Antonio.— *(Tratando de suavizar la tensión)* Lo que pasa es que estamos en plena fiebre de fervor público. Pero a mí la política empieza también a cansarme.

La Condesa.— *(Cambiano la conversación)* ¿Y ha venido usted a dirigir alguna construcción?

Profesor.— Estoy al servicio del general Astarloa. Voy a hacer la planificación de una finca... la... la...

La Coronela.— La Deseada... Y tan deseada...

Profesor.— *(Asintiendo)* Eso es... una muy bonita finca de recreo... Un chalet...

La Condesa.— Qué interesante.

Cloti.— *(Ofreciendo al Profesor el azucarillo que la ha preparado)* Profesor, el azucarillo...

Profesor.— Merci, madeimoselle...

Pausa tensa en que nadie sabe que decir.

La Condesa.— (*Rompiendo otra vez el silencio*) ¿Hizo usted un viaje bueno, Profesor?

Profesor.— Jusqu'á la frontiére espagnole... hasta la frontera...

La Coronela.— En cuanto se pasa la frontera —¿verdad?— la barbarle... Y gracias que ha venido usted en época de tranquilidad. Si viera usted los horrores que hemos tenido que ver... Y que haya quien quiera que vuelva todo aquello...

Don Antonio.— Creo que ha llegado el momento de escuchar las poesías de la Condesa.

La Condesa.— Oh, no, no, me niego... qué vergüenza...

Voces diversas.— ¿Cómo que no?... Claro que sí... ¿Vas a hacer un desprecio al visitante?... Que falsa modestia... Claro que sí...

La Condesa.— Oh, no, no, por favor... Mon Dieu... Que empiece Don Antonio. Yo si no voy tras él, me pierdo...

Don Antonio.— La Condesa siempre quiere dejarme en ridículo.

La Condesa.— Pues si usted no lee, no leo yo.

Cabrera.— (*Que ha abandonado a Jesuya y se dirige a ellos muy excitado*) Un momento, señores, un momento... Hoy, en honor de nuestro huésped, me van a permitir que sea un humilde servidor de ustedes, el que inaugure la velada... (*Jesuya se ha acercado risueña tras Cabrera*).

Cloti.— No me digas, Cabrera, que también haces versos...

La Coronela.— Alguna broma de este perdís...

Cabrera.— (*Sacando del bolsillo un papel*) He escrito un ovillojo...

Fifi.— ¿Un qué?

La Coronela.— Niña, tú calla.

Don Antonio.— Pues no me parece mal la idea... Que la Milicia se una a las letras siempre es un acontecimiento por desusado...

Don Augusto se ha levantado de la mesa y ha vuelto a su rincón para seguir picando tabaco.

La Condesa.— Creo que debemos oír ese ovillejo. *(Al Profesor)* C'est va bien?

Cabrera.— *(Disponiéndose a leer)* Van a oír ustedes...

Cloti.— Cabrera, no te confundas y nos vayas a leer alguna de las cartas que te escribe la Micaela...

La Coronela.— *(Dándola un manotazo)* Niña... *(Reaccionando inmediatamente)*
¿Quién es esa Micaela?

Cloti.— Cierta personaja...

Jesuya.— *(Dando una palmada)* Vamos, escuchemos a nuestro tenientillo...

Cabrera.— *(Ahuecando la voz lee el ovillejo. Conforme va avanzando en la lectura se van acentuando las muestras de desaprobación del auditorio y cuando termina estalla una salva de protestas).*

Clamaré con voz altiva,
que viva,
coronada de laurel,
Isabel.
Madre indulgente y fecunda.
Y así con lealtad profunda,
el pueblo exclama conmigo,
cuando en altas voces diga:
que viva Isabel II.

Los rumores de desaprobación alcanzan gran intensidad. Jesuya da un cachete a Cabrera riéndole la broma. Los demás simulan estar ofendidos.

La Coronela.— ¿No lo decía yo? Una gracia del niño.

Don Augusto.— Por menos se ha fusilado a muchos.

Don Antonio.— Además no son suyos. Son de la Ciega de Manzanares.

Cloti.— *(Al Profesor)* Cosas de los espadones de España, arquitecto.

Don Antonio.— Esos versos se los recitó la Ciega a la Isabelona, cuando inauguró la línea férrea de Madrid a Ciudad Real.

La Coronela.— Qué enterado está usted. Y luego quiere dárselas de liberal...

Jesuya.— Bueno, señores. Ya hemos escuchado la gracia de Cabrera y su profesión de fe isabelina. (*Volviéndose a él*) ¿Estás contento? Pues ahora vamos a escuchar a la Condesa. Condesa...

Don Antonio.— No será sin antes exorcizar la sala. (*A Don Augusto*) Don Augusto, ¿conoce usted las oraciones para el exorcismo?

Don Augusto.— Qué exorcismo... Lo que teníamos que hacer es mantear a ese cavernícola...

Profesor.— Como hiciéron con Sancho Panza en la venta...

La Condesa.— (*Al Profesor*) ¿Usted también conoce a los clásicos españoles? Oh, la culta Francia...

Don Antonio.— Claro que, pensándolo bien, ¿qué mejor exorcismo que la “Oda al Libre albedrío” de la Condesa? (*Volviéndose a ella muy ceremonioso*) Condesa: se lo ruego en nombre de todos, librenos de la maléfica influencia del militronche con su magnífica oda liberal...

La Condesa.— Qué vergüenza... Si usted empezara antes...

Don Antonio.— Solo su oda puede librnos del ambiente enrarecido y cuartelero que ha... (*Se oyen en este punto unos claros disparos de fusil*)... Pero, ¿escuchan?

Todos se han conmovido y acuden a la ventana.

Don Augusto.— (*Que casi ha dado un salto en su butaca*) Parecen tiros...

Jesuya.— ¿No serán salvas?

La Coronela.— A ver si vamos a tener otro pronunciamiento.

Cloti.— No se oye rumor de gente...

Cabrera.— (*Observando por la ventana*) Ya ha pasado... Se oían por la parte alta. No será nada.

La Coronela.— Tiene una ya los nervios tan gastados. Niñas, ¿y si os fuerais a casa?

Cloti y Fifi.— (*Protestando*) Pero mamá...

Don Augusto.— (*A Cabrera*) ¿Usted sabe algo?

Cabrera.— Ni idea...

Jesuya.— Ha sido una falsa alarma. Escuchemos esa “Oda al libre albedrío”. Condesa... (*Al Profesor con ironía*) No se inquiete, arquitecto.

Profesor.— Oh, estas cosas en Francia, ocugen todos los días...

Cabrera.— Que habrán dado el alto a alguna partida de contrabandistas.

Don Antonio.— Condesa...

La Condesa ya sostiene en sus manos trémulas un papel doblado que sacó de su bolso de peluche.

Don Antonio.— Somos todo oídos... *(Incluso Cabrera se ha acercado y permanece en pie junto con Jesuya).*

La Condesa.— *(En voz trémula)* —Oda al Libre Albedrío"... *(Gran silencio)* —Ni el fuego con sus ígneos resplandores - ni el mar con su grandeza solitaria..." *(Otra salva de disparos que ahora suena mucho más cerca y hace a todos apartarse del mirador bruscamente).*

La Coronela.— *(Santiguándose)* Jesús, Dios mío...

Cabrera.— Esto ya pasa de castaño oscuro...

El Profesor es el único que aparece sereno. Jesuya está muy nerviosa y excitada. La Condesa ha dejado caer el papel y mira con ojos asustados.

Jesuya.— *(Mirando a Cabrera)* A ver si son los carlistas...

La Coronela.— *(Reponiéndose)* Vámonos a casa, niñas. A casa. Ay, Dios mío ¿Y Paco? ¿Y mi Paco?

Don Antonio.— Por Dios, señora, cálmese... *(Empiezan las campanas a tocar a rebato).*

Jesuya.— Algo gordo pasa...

Don Augusto.— *(Que está tan nervioso como todos)* No ponerse nerviosos. Calma, sobre todo, calma... *(Más disparos. Rumor de gente. Entra Josefa).*

Josefa.— Hay tiros. Hay jaleo. Los carlistas. Son los carlistas...

Don Augusto.— Ese canalla...

Cabrera.— Yo me marchó... Habrán tocado generala...

La Coronela.— *(Gritando y deteniéndole)* Cabrera... Cabrera... Mi Paco...

Cabrera.— No se preocupe. Y le diré que están ustedes seguras. No se muevan de aquí.

Don Antonio.— *(Que se pasea asustado tratando de aparecer tranquilo)* No nos van a dejar oír su oda, Condesa...

La Condesa.— Y yo que le dije al cochero que no viniera a buscarme...

Cabrera.— *(Despidiéndose de Jesuya)* Ten cuidado, Jesuya...

Jesuya.— ¿Por qué dices eso ahora?... *(Cabrera sale sin contestar)*.

Josefa.— *(Gritándole al verle marchar)* Tenga cuidado... Salga por la cocina... *(En voz más baja dirigiéndose a los presentes)* O por la chimenea, que es el sitio que te corresponde...

La Coronela.— *(Aterrorizada y clamando hacia lo alto)* Ay, Jesús Mío, pon Tu mano poderosa... *(Bajando la voz y retadora)*... aunque digan que una es carca...

Don Augusto.— *(Al Profesor)* Arquitecto: nos va usted a conocer en nuestra propia salsa: la Guerra Civil.

Los disparos parecen haberse alejado.

Josefa.— Se necesita estar locos. Atreverse con el general Villacampa. Esperarse que eche las tropas a la calle. Vais a ver lo que es bueno...

La Coronela.— Josefa, no disimule. Que todos sabemos que en esta casa siempre han flotado vientos progresistas...

Profesor.— Perro que van a haccerr... unos locos... con un gobierno constituido...

La Condesa.— *(Cogiendo al Profesor del brazo y llevandoselo a un rincón)* Oh, monsieur, vous etos très innocent... *(Discretean en un rincón)*.

Jesuya.— *(A Josefa)* Josefa: no dejes sola a la servidumbre. A ver si te enteras de algo... *(Dirigiéndose a los otros)*. Ustedes no salen de aquí mientras no haya tranquilidad absoluta, no vayamos a tener un disgusto... *(Se sienta aparentando calma)*. Vamos, siéntense todos y sigamos... Apártense del mirador...

Todos se sientan procurando dejar libre el mirador.

La Coronela.— *(Que parece tener el baile de San vito)* Ay, qué tranquilidad la tuya, hija...

Cloti y Fifi.— *(Abrazándose a su madre)* Ay mamá... qué miedo...

Josefa.— Ay, dichosa política... *(Sale)*.

Don Augusto.— No creo que sean los carlistas. Esto me huele a partida guerrillera...

Don Antonio.— Extremistas. Los extremistas del Vito de Jaca, que andaban acechando. La plebe, nauseabunda plebe que no deja nunca que las cosas maduren... Los verdaderos enemigos de España... La plebe...

La Coronela.— Pues no quisiera estar yo en su pellejo... Si por mí fuera, iba a levantar más horcas...

Jesuya.— *(Sin poderse contener)* Es posible que no estén solos...

Don Antonio.— ¿Y con quién va a estar esa plebe? ¿Qué persona decente puede unirse a esos malolientes gañanes?

Jesuya.— *(Un poco retadora)* Puede que les siga alguna guarnición...

La Coronela.— Ay, Jesuya, no digas eso, que se me pone la carne de gallina. Ay, niñas, ¿y vuestro papá? Vuestro pobre papá... *(Cae desfallecida en el sillón cuando se oye una descarga verdaderamente explosiva)*.

Don Augusto.— *(Exaltado)* Esos son los cañones de Villacampa... Ahí está Villacampa. Duro con ellos... Pegadles a esos plebeyos...

La Coronela.— Pero, ¿qué quieren ahora? ¿Qué más quieren si lo tienen todo?

Jesuya.— *(Que se ha puesto en pie y reta a todos con una mirada soberbia)* Quieren lo que queremos todos: libertad.

Don Antonio.— Libertinaje, es lo que quieren. Saqueos, y robos, e incendios...

Vuelve a entrar Josefa y habla muy excitada.

Josefa.— Están las tropas acuarteladas. No se ve un alma por las calles. Dicen que son los del Vito. Que están en el arrabal de San Agustín...

La Coronela.— *(Dando un grito)* Ay, Virgen del Pilar, protégenos, protégenos...

Ahora están ya todos prácticamente apurados. Incluso el Profesor y la Condesa han abandonado su discreteo.

Don Augusto.— Tenemos que hacer algo. No nos vamos a estar aquí...

La Condesa.— Pero ¿qué hacemos? ¿Qué hacemos? *(Josefa ha vuelto a salir).*

La Coronela.— Pero ¿cómo no salen ya las tropas a la calle? Ay, mi Paco...

Jesuya.— *(Que ha recobrado una gran calma y mira a todos con tremendo desprecio)* Está perdido Villacampa. Es el principio. Aquí empieza la revolución, señores. Son los disparos de la libertad. Escúchenlos ustedes ¿No son ustedes liberales? Pues a luchar por la libertad... Don Antonio, Don Augusto...

Todos están asombrados mirándola.

Profesor.— *(Olvidando su acento francés)* Señora ¿qué está usted diciendo? ¿Se ha vuelto loca? *(Con el nerviosismo nadie ha reparado en el cambio de acento, excepto Cloti que no puede evitar un acento de risa y se tapa la boca).*

Jesuya.— *(Desafiante)* Sí, me he vuelto loca. Pero de alegría... Esos disparos son de los nuestros. El pueblo que nos trae la libertad. Y con ese pueblo está mi casa y estoy yo. Señores: Viva la libertad...

Don Augusto.— *(Aterrorizado)* Son bandoleros vulgares...

Don Antonio.— *(Balbuciente)* Habría que asegurarse... *(Se oyen gritos y vivas fuera).*

Jesuya.— Pueden ustedes estar seguros... *(Va hacia el mirador. Abre de par en par las vidrieras y asomándose grita)* Viva la libertad... Viva la libertad... Viva España.

Se oye un gran clamoreo de voces. Los asistentes retroceden hacia un rincón. Empiezan a oírse ruido de pasos de gente. Jesuya grita en el balcón y abajo parecen aclamarla cuando cae el

TELÓN

ACTO TERCERO

La misma decoración. Atardecer. En la calle se oye un vago rumor de gente. Tras los vitrales del mirador, Jesuya y el Profesor. Jesuya se encuentra totalmente abatida. El Profesor está muy nervioso.

Profesor.— Lo ha echado usted todo a perder. Maldita vehemencia española... *(Se aleja del mirador y empieza a pasearse nervioso. Jesuya dándole la espalda sigue observando tras los cristales)* ¿Cómo pudo ocurrírsele semejante locura? Pero, ¿no se daba cuenta de que era imposible triunfar? Sigue usted siendo una joven romántica. Ahí tiene usted su obra. *(Jesuya se lleva el pañuelo a los ojos)* Sí; llore usted. Ahora llore. Pero a ese pobre hombre no podrá devolverle la vida. Claro que eso es lo de menos. Ha corrido ya tanta sangre. Pero y nosotros ¿Qué hacemos nosotros? *(Va a mirar por las vidrieras tras Jesuya)*. Todavía vienen más soldados ¿Qué es lo que creará Villacampa? Como si esta casa fuera una fortaleza. No entiendo nada de esta absurda política española, que había olvidado felizmente en Francia... ¿Por qué habrá permitido el entierro solemne de ese vulgar bandolero? ¿Es que quiere excitar a la plebe? No entiendo nada. *(Ha vuelto dentro y se ha dejado caer en una butaca llevándose las manos a la cabeza, como si le doliera. Luego se vuelve a Jesuya)*. Apártese usted de ahí. No conviene que la vean. *(En un raptó de ira, se acerca a Jesuya a y la coge de un brazo para obligarla a que se retire)*. No siga haciendo locuras.

Jesuya *(Debatiéndose)* Déjeme usted... No me toque... Aparte...

Profesor *(En tono conciliatorio)* Vamos, mujer. Reflexione. Piense en el general. Piense en nosotros. En usted, en mí. También nosotros somos España.

Jesuya.— *(Dando vuelta a su ira)* No... no... Ustedes no... Ese hombre es de los míos. Ellos... Ustedes, nunca.

Profesor.— *(Dejándola por imposible)* Está usted enloquecida. Tres horas junto a los cristales ¿Qué espera usted? Hasta el pueblo está contra usted. Ellos ven en usted la culpable de esa muerte...

Jesuya.— *(Se vuelve suplicante)* No, eso no es verdad... Yo... no tengo la culpa...

Profesor.— Está bien. No pensemos en eso ahora. Procuremos salvar lo que se pueda. Tiene que avenirse a razones...

Jesuya.— *(Retirándose al fin del mirador. Va hacia la chimenea y se apoya en la repisa)* No tengo salvación.

Profesor.— Es usted absurda. Perdone que se lo diga. Desconoce usted lo que es la política. La rebelión está sofocada. Villacampa se ha hecho dueño del poder. Aquí quedamos nosotros, sometidos a vigilancia... Pues bien, pensemos un poco... Nadie tiene pruebas claras contra nosotros. Fíjese usted bien. Villacampa es un zorro viejo y lo sabe. Y también sabe que el general Astarloa, significa mucho. Es lo suficientemente cauto para no dar un paso en falso... ¿Me está usted escuchando? Si ha permitido el entierro público de ese guerrillero, el idolatrado del pueblo, el Vito de Jaca, puede ser una artimaña. El que pase el cortejo frente a esta casa, tal vez sea un cabo hábilmente preparado. Si usted ahora hiciera una nueva locura, podría aclarar definitivamente las cosas ¿No lo comprende?

Jesuya.— Todavía no está todo perdido. La sangre de ese hombre no será baldía...

Profesor.— Déjese de romanticismos inútiles. Pero... ¿no se da usted cuenta de que tenemos que seguir viviendo?

Jesuya.— Seguir viviendo...

Profesor.— Para llevar adelante nuestra causa... Parece mentira que una mujer como usted, una mujer de talento, pueda llegar a obcecarse hasta semejante extremo. Usted no sabe lo que es la política... Sí, lo sucedido es muy lamentable. Un hombre ha muerto. Su heroico gesto ha tenido un final trágico... Pero, querida señora estas cosas vienen sucediendo en nuestra patria desde hace muchos, muchos años... Los hombres de buena fe mueren por su ideal. Por eso, precisamente, nosotros tratemos de cambiar el curso de las cosas. Por eso hemos aceptado el destierro y hemos soportado el ridículo en países que, desde luego, no nos quieren... Usted cree que nosotros no sufrimos; usted cree que tampoco sentimos nosotros el calor de la sangre. Se olvida de que nosotros también somos españoles...

Jesuya ha dejado de llorar y le observa con cierta atención.

Jesuya.— *(Hablando lentamente)* ¿Por qué dice usted ~~nosotros~~? Si usted nunca ha estado con nadie...

Profesor.— Bien. Dejemos esta cuestión. Escuche usted: pienso en su esposo, el general. Es el único que ahora puede solucionarlo todo. El gobierno le ha ofrecido el indulto y solicita su colaboración. Si él quisiera... Si usted quisiera...

Jesuya.— Cállese. Cállese, Profesor... *(Abandona al Profesor y vuelve a su puesto de observación. El Profesor mueve la cabeza y enciende un cigarrillo)*. Tengo que verlo. Tengo que ver ese ataúd. Es como si nos enterraran a todos.

Entra Josefa.

Josefa.— *(Al Profesor. Señalando a Jesuya)* ¿Qué?

Profesor.— *(Con un gesto de desaliento)* No hay manera...

Josefa.— Y la casa llena de policías. No puede una andar por los pasillos... *(En voz alta)* Jesuya...

Jesuya.— *(Sin volverse)*— Déjame, tía...

Josefa.— *(Con solicitud maternal)* ¿Quieres que te traiga una taza de caldo? *(Ella no contesta. Josefa se acerca a mirar tras los cristales)* Qué gentío... No me gusta nada... Milagro será que no pase nada... Pero, ¿qué tenía ese bandido? Si no era más que un bandido...

Profesor.— No hay peligro de que pase nada. Villacampa lo tiene todo bien vigilado...

Josefa.— *(Volviéndose)* ¿Usted cree? Yo no hubiera permitido nunca ese entierro...

Profesor.— Es una satisfacción que puede dar a la plebe...

Josefa.— Lo que yo no me explico es por qué nos vigila a nosotros tanto. Como si tuviéramos la culpa... *(A Jesuya)* En qué hora se te ocurrió asomarte para gritar semejantes locuras aquella tarde...

Profesor.— Deje usted. No hable de eso, ahora...

Josefa.— *(Suspirando)* Quisiera que hubiera llegado ya el general...

Jesuya.— *(Volviéndose rápida)* ¿Qué hubiera llegado ya el general? ¿Qué quieres decir?

El Profesor ha echado una mirada de reconvención a Josefa que perturbada mira al suelo.

Jesuya.— ¿Es que va a venir el general? ¿Es que habéis teleografiado a Rafael? ¿Por qué va a venir? ¿Qué estáis tramando?

Josefa.— *(Tratando de arreglar el desliz)* Algún día tiene que venir, ¿no? Hace un mes que estamos esperándole... Y yo tengo ganas de que venga...

Jesuya.— *(Aterrorizada)* Pero ahora, no... Ahora no debe venir... La culpa es mía. Si alguien tiene que pagarlo, soy yo. Nada más que yo... *(Se dirige hacia la puerta).*

Josefa.— ¿Dónde vas?

Jesuya.— *(Muy seca)* Déjame. Quiero saber...

Profesor.— *(Que intenta detenerla)* ¿Qué quiere hacer?

Jesuya.— *(Debatiéndose)* Déjame... No me toque... *(Sale).*

Profesor.— *(Deteniendo a Josefa que quería impedir la salida de la otra)* Déjala... Es imposible...

Josefa.— Yo no sé cómo ha podido escapárseme. Qué torpeza la mía. Pero es que la quiero como si fuera su madre y...

Profesor.— Bueno, bueno. Déjese usted también de aspavientos ahora. *(Entorna la puerta para evitar que Jesuya escuche. Habla deprisa)* Esto hay que solucionarlo como sea...

Josefa.— Si no hay quien la haga entrar en razón...

Profesor.— Pues hay que procurarlo. Además... esa mujer está enferma.

Josefa.— ¿Usted cree?

Profesor.— Tendrían que examinarla los médicos. Es absurdo que quiera presentarse como la instigadora de los sucesos. Total porque tuvo un momento de arrebató.

Josefa.— Claro...

Profesor.— No la deje sola. Andará preguntando a todos. Vaya y vigílela. Y... sepa que en usted reside en estos graves momentos, toda nuestra esperanza...

Josefa.— *(Con voz grave)* Gracias...

Profesor.— Esperemos que no falle nuestro plan. Ella es la única que ahora puede echarlo todo por tierra. Vigílela, pues...

Josefa.— Sí, Profesor. Confíe en mí. Gracias. *(Sale)*.

El Profesor enciende otro cigarrillo y se pasea preocupado por el salón. Va hasta el mirador y observa un momento. Atardece rápidamente. El Profesor enciende un par de quinqués. Vuelve Jesuya.

Jesuya.— *(Plantándose ante el Profesor)* Es indigno lo que ustedes han hecho...

Profesor.— Señora...

Jesuya.— Es indignante y vil ¿Es que la esposa del general no merece la más mínima consideración? ¿Con qué derecho toman ustedes decisiones?

Profesor.— Nosotros no hemos tomado ninguna decisión, señora. Tampoco podemos tenerlas. Estamos a disposición del gobernador militar, general Villacampa.

Jesuya.— Ustedes han teleografiado a mi esposo, sin consultar mi parecer.

Profesor.— Nosotros no hemos teleografiado. Hay otras personas que ordenan. Además aunque no le hubieran teleografiado, se hubiera puesto en camino al conocer la noticia de los sucesos... pues, naturalmente, se sentirá preocupado por la suerte de su esposa... Créame y no sea ingenua. Sabe muy bien que no puede hacer nada. Somos nosotros, ahora, quienes debemos...

Jesuya.— *(Desfallecida e interrumpiéndole)* Eso es lo terrible. Que ya no pueda hacer nada, nada, nada... *(Se ha acercado al muro donde está la puerta secreta y se apoya en él con cariño)* Si pudiera contar con vosotros, aunque solo fuera con vosotros. Pero, ¿dónde estáis ahora?...

Profesor.— *(Sin dejar de observarla y midiendo bien las palabras)* Debe pensar ahora en el inmediato porvenir. Se ha terminado una época de su vida y empieza otra. Dejará esta ciudad. Irá a vivir a la Corte. Allí podrá seguir siendo útil a su marido. Allí está la verdadera lucha. Han pasado los tiempos heroicos. Hoy se tiene que luchar en los gabinetes.

Jesuya.— *(Dando suelta a su rabia)* Es usted aborrecible. Usted representa lo que más odio de nuestra raza. Es usted servil y rastrero. Y un tremendo egoísta. Por su culpa ha pasado todo. Por ustedes, que odian a España, aunque finjan defenderla. No merecía haber nacido aquí. No merecen ser hermanos de esos que han muerto.

Márchese usted. Salga usted de aquí. No manche con su presencia esta hora sagrada en que un cadáver glorioso va a pasar frente a esta casa. Márchese, márchese.

Se apoya de nuevo en el vitral y se seca las lágrimas.

Profesor.— *(Hablando con humildad)* Si eso la tranquiliza, me retiro. Pero le ruego, señora, que procure calmarse. Que procure ahogar sus sentimientos... *(Se retira. El rumor del gentío crece. Jesuya se yergue para observar).*

Jesuya.— *(Observando algo que llama su atención)* Josechu... Es Josechu... Está vivo ¿Es él? Sí, es él... Me está mirando... *(Hace un leve movimiento con la mano)* Sí, yo también estoy viva... *(Coge un quinqué y lo coloca frente al mirador. Y dice:)* Todavía sigue encendida la señal...

Ha entrado sin llamar Cabrera. Se acerca a ella, que al notar su presencia se vuelve. Le trata también con desprecio.

Jesuya.— ¿Usted?

Cabrera.— *(Muy emocionado)* Jesuya...

Jesuya.— ¿Cómo se atreve a entrar sin llamar?

Cabrera.— Vengo a anunciar la visita del gobernador militar...

Jesuya.— *(Sorprendida)* ¿El general Villacampa? ¿Qué viene aquí?

Cabrera.— Sí.

Jesuya.— ¿Y qué quiere de mí el general? Diga que no puedo recibirlo. Que me niego a recibirlo...

Cabrera.— *(A quien cuesta enorme esfuerzo mantenerse severo)* Creo que no me he explicado bien. No pide ser recibido... señora. No olvide usted que está detenida en su propio domicilio...

Jesuya.— *(Al oír esto se ha dejado caer en una butaca y habla con voz desfalleciente cambiando el tratamiento)* ¿También tú, Cabrera? ¿Es que ya no tengo ni un amigo?

Cabrera.— *(Con ternura)* Yo soy tu amigo, Jesuya. Porque lo soy quiero ayudarte. Villacampa está dispuesto a perdonar...

Jesuya.— No quiero su perdón...

Cabrera.— Sigo explicándome mal, porque estoy tan excitado como tú... Villacampa no sabe nada; mejor dicho, no quiere saber...

Jesuya.— (*Llorando*) Pero él ha muerto, Cabrera...

Cabrera.— (*Afirmando*) Sí, ha muerto. Y yo vi cómo moría...

Jesuya.— ¿Lo has visto morir?

Cabrera.— Lo vi por última vez cuando se asomó a la torre de San Agustín. Le daba el sol de frente. Entonces fue cuando le alcanzaron. Un pequeño movimiento hizo, muy leve. «No lo ha tocado», pensé yo. Vi a través de los prismáticos la sangre que le corría por la sien. Se retiraba tranquilamente, como si quisiera que sus hombres no se diesen cuenta de nada.

Jesuya.— (*Con voz desfalleciente*) Se asomó para mirar a esta casa.

Crece el rumor de la gente y se advierte el fulgor de unas antorchas encendidas.

Jesuya.— (*Corriendo hacia el mirador*) Ya lo traen. (*Intenta abrir el postigo. Cabrera que ha ido tras ella se lo impide*).

Cabrera.— Lo puedes ver desde aquí... (*Jesuya se apoya en el cristal*) El mismo Villacampa no ha podido evitar esta manifestación. Hubiera sido inútil hacerlo con un héroe del pueblo.

Jesuya.— (*Muy emocionada*) Lo llevan los suyos a hombros. Debieran hacerlo envuelto en la bandera... Mira, mira... Todos quieren tocar el ataúd. Yo también quisiera tocarlo...

Se ha abierto la puerta y aparecido el general Villacampa. Le precede el Profesor con un candelabro. Cabrera al percibir su entrada se vuelve y se dirige a él, mientras Jesuya sigue absorta en la emocionada contemplación del cortejo.

Cabrera.— (*Saludando*) A la orden de vuecencia, mi general...

Villacampa.— (*Que viene de paisano, se quita lentamente los guantes sin dejar de observar a Jesuya. Cabrera hace ademán de ir a avisarla, pero Villacampa le*

detiene con un gesto) Déjela, teniente... (Se sienta. A su lado en pie permanecen respetuosos Cabrera y el Profesor).

Jesuya.— *(Luego de haber presenciado emocionada y llorando el paso del cortejo, se vuelve con los ojos llenos de lágrimas para encontrarse con la presencia del general Villacampa) General...*

Villacampa.— *(Se levanta muy cortésmente y besa su mano) Señora, no he querido turbar su... (No encuentra la palabra) recogimiento. Le suplico que me perdone... (Con aire imperativo se dirige a los otros dos) Bien, señores... déjenos solos...*

Salen Cabrera y el Profesor. Están Jesuya y Villacampa mirando se fijamente. Jesuya vuelve su rostro hacia el ventanal. Luego trata de recobrar su serenidad.

Jesuya.— Siéntese, general.

El general no la hace caso. Va hacia el mirador y observa tras los cristales. Se vuelve.

Villacampa.— No podrán decir ustedes en esta ocasión que no haya sido benévolo. Cuerno de Satanás, en el aprieto en que me han puesto. Pero, en fin, la rebelión está sofocada... Lo hubiera estado de todos modos. Las guarniciones eran fieles al gobierno ¿No lo sabían? Y aunque no lo hubieran sido, nunca se hubieran puesto a las órdenes de vulgares patibularios, aunque contaran con la simpatía de ciertas personas “honorables”. Cuerno de Satanás, esos jebatos que lucharon conmigo en el Maestrazgo y supieron escaparse de las garras de los plebeyos carlistas, ¿iban a jugarse la vida con cuatro licenciados de presidio? *(Jesuya hace ademán de querer hablar)* Perdóneme usted, señora. Ahora me toca hablar a mí... La situación es ésta: el guerrillero ha muerto, sus cómplices más allegados están en mi poder, salvo los que han podido huir a Francia, los sargentos habituales que siempre intervienen en estos sucesos, serán fusilados. Todo lo tengo, pues, resuelto. Siempre pude resolver todos los zafarranchos en que me vi metido. Y tengo 67 años y he pasado por dos revoluciones fuertes y muchas pequeñas rebeliones como ésta. Pero queda una cuestión por resolver... *(Se acerca más a ella)* la de su esposo...

Jesuya.— Mi esposo no tiene nada que ver en esto. La única culpable de todo soy yo... Espero sus órdenes. No diré una palabra más. Disponga usted mi encarcelamiento...

Villacampa.— (*Se ríe*) Marianita Pineda rediviva... Señora no sea usted tan dramática. Desgraciadamente han pasado los tiempos heroicos. Posiblemente el último mártir del pueblo sea ese oscuro guerrillero que llevan a enterrar...

Jesuya.— (*Enfurecida*) General: me está usted ofendiendo. Sepa que estoy en mi casa y sepa también que aún quedan españoles dignos aunque usted quiera ignorarlo...

Villacampa.— ¿Ve usted como las posturas trágicas acaban en sainete? Acaba usted de decir que no iba a pronunciar una palabra más y...

Jesuya.— (*Que se ha sentado agobiada*) Estoy en sus manos, señor...

Villacampa.— Sí, está usted en mis manos. Y ahora conviene ir al grano, señora. Queda por resolver la cuestión de su esposo. He aquí lo que tengo decidido: podrá escoger entre estas dos alternativas: El Consejo Sumarísimo por auxilio a la rebelión o... (*Se detiene y casi deletrea las palabras*) firmar una confesión de la parte que ha tenido en revuelta... Espere usted... No se asuste. Esa confesión quedará de momento archiva. Luego será invitado a colaborar en el gobierno.

Observa el efecto que sus palabras producen en Jesuya.

Jesuya.— (*Muy serena*) Está bien. El general Astarloa decidirá. Lo que no me explico es por qué me habla usted a mí de lo que no me concierne ¿Acaso cree usted también que yo soy la inspiradora de mi marido? Está usted insultándole, pues...

Villacampa.— Efectivamente. Esta cuestión la decidirá el propio general antes de una hora, puesto que está a punto de llegar. Lo que pasa es que (*Vuelve a deletrear las palabras*) ~~yo~~ no quiero que escoja la postura heroica".

Jesuya.— (*Muy sobre sí*) Pues me temo que quede defraudado, general.

Villacampa.— No será usted la inspiradora de las acciones de su marido, pero es indudable que conoce bien los resortes de su voluntad... Cuerno de Satanás...

Jesuya.— Dos personas que se quieren y comprenden no tienen secretos el uno para el otro. Es muy lamentable que usted tenga también una pobre idea del matrimonio...
(Pausa).

Villacampa.— (Paseándose) ¿Y ha pensado usted lo que opinará su querido esposo cuando se entere de su supuesta participación en la revuelta? Porque usted se obstina en condesarse también inspiradora de la algarada guerrillera...

Jesuya.— (Queriendo hablar con serenidad pero excesivamente emocionada) Sí... lo pensado. Sí... Es su condenación la que me preocupa y no la de ustedes.

Villacampa.— Lo malo, señora es que esa culpabilidad que usted se achaca no existe más que en su imaginación calenturienta, en su imaginación de apasionada lectora de truculencias históricas... (Pausa).

Jesuya.— (Luego de reflexionar) ¿Hasta cuándo, ustedes, los poderosos, seguirán sirviéndose de la infamia para mantenerse en el poder? ¿Hasta cuándo?

Villacampa.— (Que se va encolerizando) Usted puede mentirnos a nosotros. Pero no llegará su cinismo a mentirle a su propio esposo... Además, al cuerno. Creí que era usted más inteligente, señora. Hay mucha inteligencia en España, mucha. Pero un burdo militar como yo, sin más filosofía que las ordenanzas militares, acaba con ella de un manotazo. Es verdaderamente divertido, señora.

Jesuya.— (Levantándose) No me creo obligada a soportar sus insultos... (Hace intento de ir a tirar del cordón. Pero el general la detiene).

Villacampa.— Es usted mi prisionera. (Pausa. Jesuya vuelve a sentarse) En fin, voy a concederla que, efectivamente, es usted una mujer inteligente ¿Sabe lo que hace una mujer inteligente? Aconseja a su marido que firme la confesión y que colabore con el gobierno... (Con mucha ironía) En fin, lo que no hace muchos días, usted deseaba precisamente...

Jesuya.— Pierde usted el tiempo, general. Mi esposo sabrá toda la verdad... aunque me condene. Sabrá que le he suplantado... Lo sabrá todo. Y decidirá. Cargaré con mi culpa, si es que ustedes lo ordenan así. (Con voz clara y firme) Espero su venia, general, para retirarme... a no ser que disponga otra cosa...

Villacampa.— (Fuera de sí) Usted quiere arruinar la carrera de su esposo. Un hombre que si no hubiera sido por usted, hubiera llegado a lo más alto. Un hombre al que todos admiramos, con una brillantísima página de servicios. Es usted una

[ilegible] egoísta... una mujer al fin y al cabo... Cuerno de... ¿pero no se da usted cuenta de que queremos salvarlo? ¿De que no queremos saber lo que en esta casa ha pasado? Creo que está usted loca. Creo que tendremos que someterla a examen médico para que se certifique su enajenación mental...

Jesuya.— *(Llena de sorpresa se vuelve hacia él. Se recupera en seguida)* Llegarían ustedes a todo...

Villacampa.— Menos a fusilarla, como usted desea. *(Jesuya ha recobrado la calma)* Por última vez, señora, solo la pido esto: que no influya para nada en la decisión del general... Porque sería muy lamentable que... *(Se atraganta y empieza a toser muy fuertemente. Jesuya se levanta, llena un vaso de agua de una jarra y se lo ofrece. Él bebe. Luego de volver su rostro aparece más ceñudo que antes)* Gracias... *(Se sienta. Parece sentir una opresión)* Imagínese usted, que el general, su admirado esposo, al conocer la culpabilidad de su mujer, por el amor que siente hacia usted, escoge el consejo sumarísimo... contra su voluntad...

Jesuya.— Es un juego sucio el de ustedes. Están acostumbrados a hacerlo ¿Cómo no lo llegué a suponer?

Crece el rumor de la gente en la calle. El general va a observar.

Villacampa.— *(Mirando prudentemente tras los cristales)* ¿Qué pretenderán? Qué pueblo de locos... ¿Es que no saben que les puedo barrer en un momento? Cuerno de Satanás... *(Volviéndose hacia Jesuya)* Señora: me temo que su participación en los hechos haya resultado bastante impopular. No me extrañaría que apedrearán estos cristales... La ha faltado veteranía en la política. Debe usted saber, y ahora lo va a saber bien, que ese pueblo que usted idolatra, acostumbra a mostrarse bastante desagradecido. Pero no se preocupe. Aquí estoy yo para resolver esa pequeña cuestión. Debo decirle algo más: si efectivamente quiere ayudar a su marido, no haga recaer sobre usted su responsabilidad. Tengo pruebas de la culpabilidad de su esposo. *(En voz alta)* Único responsable de los hechos...

Jesuya.— *(En voz alta también)* Pruebas falsas, sin duda...

Villacampa.— Pruebas claras, por lo menos. Pruebas que la impedirán hablar, si no quiere dar muestras de su locura... *(Crece el rumor y la agitación de la gente.*

Villacampa vuelve a observar) No hay duda: la plebe está contra usted. Tal vez esperaban que saliera de esta casa el nuevo grito de rebelión, para vengar al guerrillero. Son tan imbéciles como para no darse cuenta de la vigilancia a que les tengo sometidos.

Voz de Cabrea fuera.— ¿Da vucencia su permiso?

Villacampa.— Ah, vamos, aquí está el teniente...

Cabrera.— (*Cuadrándose y saludando*) A la orden de vucencia...

Villacampa.— ¿Qué pasa en la calle?

Cabrera.— Se arremolinan frente a la casa. Gritan: traición...

Villacampa.— (*Mirando a Jesuya con aire de triunfo*) Traición... Bien. (*A Cabrera*) No intervengan por ahora. Ya diré yo cuando hay que hacerlo. Entonces, a sablazo limpio... ¿no ha llegado todavía el general Astarloa?

Cabrera.— No, mi general.

Villacampa.— ¿El Profesor?

Cabrera.— Abajo.

Villacampa.— Está bien. Retírese.

Cabrera sale.

Villacampa.— (*Se sienta tranquilamente y enciende un cigarrillo*) Lo peor que tiene el pueblo, créame, es que siempre resulta más sensible al halago que al palo. En mi larga vida cuartelera lo tengo muy comprobado. Puede usted castigar a un soldado. Después de una carrera de baquetas le odiará a usted con toda su alma. Pero después si le hace usted una caricia, se olvida de lo anterior y se reconcilia con usted. Es un rasgo atávico moruno. Entonces es cuestión de mostrarse duro, muy duro y, en especiales ocasiones, de una gran blandura. Sin término medio. Lo peor son los términos medios. Ahora mandaré fusilar a los sargentos de costumbre. Y en la próxima fiesta mandaré dar un rancho extraordinario a la tropa ~~por~~ "por su leal comportamiento". Verá usted cómo me vitorean. Igual que mañana me vitorearán esos que ahora rebuznan ahí abajo... (*Pausa. Observa a Jesuya que parece no seguir su discurso*) Hay una cosa que me ha sorprendido de usted ¿Sabe qué es? Que no me

haya pedido gracia para los prisioneros. Que se haya mostrado tan... indiferente al respecto.

Jesuya.— ¿Hasta cuándo va a seguir torturándome?...

Golpes en la puerta.

Villacampa.— A ver si tenemos noticias... *(En voz alta)* Adelante... *(Aparece Cabrera)*.

Cabrera.— Ha llegado el general...

Villacampa.— Por fin llegó nuestro hombre. Que suba inmediatamente... *(En voz baja)* El Profesor que espere fuera...

Jesuya se ha puesto en pie visiblemente emocionada.

Jesuya.— *(Olvidándose de la presencia de Villacampa acude al espejo para limpiarse las lágrimas)* Dios mío...

Villacampa.— Tranquilidad, señora, tranquilidad... *(Va a observar al mirador)* Esos pillos se han dado cuenta de las entradas y salidas, aunque lo hayamos hecho por la puerta trasera. *(Se abre la puerta y entra el general Astarloa con Josefa. Jesuya cae en sus brazos. Villacampa permanece en segundo término)*.

Astarloa.— *(A Jesuya)* ¿Por qué tiemblas?

Jesuya.— *(Al separarse)* Es la emoción de verte, de abrazarte...

Astarloa.— *(En un susurro)* Tranquilízate. Todo va bien... *(Tiende la mano ahora al general Villacampa)* General...

Villacampa.— Le doy mi más sincera bienvenida... Nos estaba usted haciendo mucha falta. Hace mucho tiempo que usted nos hace falta, general...

Astarloa se despoja del abrigo ayudado por su mujer.

Astarloa.— *(Con leve ironía)* Me había imaginado que la ciudad estaba ardiendo. Y veo que se trata de una revuelta sin importancia.

Villacampa.— *(Algo desafiante)* Sofocado en menos de cuarenta y ocho horas.

Villacampa se sienta y Astarloa también. Villacampa despide a Cabrera y a Josefa.

Villacampa.— Cabrera, puede usted retirarse... *(A Josefa)* Señora... *(Salen estos).*

Astarloa.— *(A Villacampa. Muy tranquilo)* Estoy a sus órdenes, mi general.

Villacampa.— Quisiera molestarle lo menos posible, porque supongo que habrá usted hecho un viaje infame, a mataballos. Tiempo tendremos de puntualizar largamente mañana. Procuraremos resolver ahora lo más urgente...

Astarloa.— Muy bien... *(Haciendo indicación a su mujer de que salga)* Jesuya...

Villacampa.— No, no. Conviene que la señora esté presente.

Astarloa.— *(Muy irónico)* Es verdad. Me han dicho que “~~también ella~~” está complicada en la rebelión.

Villacampa.— Por lo menos, ella misma dice que ustedes se comprenden perfectamente.

Astarloa.— Y dice la verdad.

Villacampa.— Bueno. Vamos a examinar nuestra situación: la rebelión no popular, sino populachera, está sofocada gracias a Dios. Una de las muchas que llevamos soportando desde 1837. El jefe, el guerrillero ese de Jaca, ha muerto. Hace un rato ha sido el entierro. Varios sargentos de las guarniciones, que intentaron unirse a los codiciosos esperan en los calabozos el piquete. Y el gobierno, a quien yo humildemente sirvo, se ha hecho dueño de la situación una vez más. Y llegamos a lo más importante, para nosotros. Astarloa: lamento que usted se halle comprometido muy gravemente en esta revuelta.

Astarloa.— *(Con mucha ironía)* ¿En qué quedamos? ¿Es mi esposa, soy yo, somos los dos?

Villacampa.— Sabe usted muy bien, amigo Astarloa, que hemos sido con usted bastante condescendientes. Sus viajes al extranjero... ¿eh? *(Guiña el ojo).*

Astarloa.— Y yo les estoy muy agradecido. Son ustedes muy amable... ¿Ese rumor de gente? *(Efectivamente el clamoreo ha subido de tono. Astarloa se levanta para observar. Tras él va Villacampa mientras Jesuya permanece sentada, llena de temor).*

Villacampa.— Por lo visto la plebe esperaba que usted vengara la sangre del Vito de Jaca...

Astarloa.— Y alguien vengará esa sangre. No lo dude... (*Vuelven a sentarse*) En fin. Resulta que yo he sido el causante de los disturbios locales...

Villacampa.— Locales, gracias a nuestra energía. Si hubiéramos un poco remisos ahora estarían levantados Cataluña y las Vascongadas.

Jesuya.— (*Con voz trémula*) Fui yo, Rafael, la que...

Astarloa.— (*Interrumpiendo en seguida a su mujer*) Estoy asombrado. Mi oposición al régimen está clara, puesto que me hallo apartado del servicio activo... y confinado. Pero en cuanto a estos hechos concretos...

Villacampa.— Sin embargo, tenemos pruebas.

Jesuya.— No es verdad. Él es inocente...

Astarloa (*Interrumpiendo de nuevo*) Pruebas, ¿de qué?

Villacampa.— (*Subrayando muy bien las palabras*) De que de esta casa partieron las órdenes y enlaces para levantar el populacho, y lo que es peor, las guarniciones.

Jesuya.— Yo fui la que di esas órdenes...

Astarloa.— (*Interrumpiendo de nuevo a su mujer. Enfadado*) Es absurdo...

Villacampa.— Hermosa fidelidad conyugal. Pero, en fin, tenemos la prueba más concluyente. La confesión...

Jesuya no acierta a hablar y Astarloa la observa asustado.

Astarloa.— Confesiones arrancadas por la tortura, supongo. Valen poco.

Villacampa.— No ha habido tortura. Y el testigo está aquí...

Jesuya.— (*Abrazando a su esposo*) Te he traído la ruina, Rafael... He tenido yo la culpa de...

Villacampa.— Oh, no, no... señora, no se trata de usted. No es usted ese testigo...

Astarloa.— ¿Quiere hacer el favor de explicarme?

Jesuya.— (*Balbucente*) Te están tendiendo una trampa, Rafael...

Astarloa (*Apartando suavemente a su mujer que vuelve a quedarse inmóvil*) Veamos a ese testigo...

Villacampa.— *(Elevando la voz)* Cabrera... *(Aparece Cabrera y Villacampa le hace una seña. Desaparece Cabrera y entra el Profesor. Queda en pie y tranquilo frente a ellos. Jesuya le mira asustada).*

Jesuya.— *(Indignada se levanta)* Usted...

Villacampa.— *(A Astarloa)* ¿Conoce usted a este caballero?

Astarloa.— *(Que le ha mirado atentamente y con asombro)* No... no. Es decir, al menos no lo recuerdo...

Profesor.— Tiene usted mala memoria, general. Hace exactamente un año y un mes, tuve el honor de ser presentado a usted, en Londres...

Villacampa.— *(Continuando la presentación)* Profesor de Lógica y doctorado en la Universidad de Marburgo. Probado liberal... y patriota.

Astarloa.— Y a quien nunca creí encontrar en mi casa.

Villacampa.— Está bien. Hable, Profesor.

Profesor.— El general había dado órdenes para que cierto correligionario suyo entrase clandestinamente en España, para servir de enlace y provocar el levantamiento de las guarniciones y poner en marcha las guerrillas. Desgraciadamente aquel individuo no pudo llevar a cabo su misión. Tuvo que sustituirlo un servidor. Me fingí un arquitecto que venía a trazar los planes de una finca...

Villacampa.— La Deseada...

Profesor.— Exactamente.

Jesuya.— *(Estallando en sollozos)* Qué infamia, Dios mío, qué infamia...

Astarloa.— *(Ha bajado la cabeza abrumado)* Ciertamente, no podía esperar esto.

Villacampa.— ¿Qué le parece? *(Sonríe satisfecho de su juego mientras Jesuya redobla sus sollozos).*

Astarloa.— *(Al Profesor)* Han sabido jugar bien...

Profesor.— *(Con cinismo)* General, la política es un arte difícil...

Villacampa.— Y todos ustedes parecen duchos en ese arte tan difícil. Pero llega un pobre militar como yo, y se basta y sobra para deshacer de golpe toda la intriguilla europea... *(Severo)* En fin, Astarloa, tiene que tomar usted una decisión.

Jesuya ha dejado de sollozar y observa atentamente a su esposo que aparece vencido.

Astarloa.— No me corresponde a mí decidir. Supongo que debo ser juzgado.

Villacampa.— *(Al Profesor)* Muchas gracias, Profesor. Puede usted retirarse... *(Sale el Profesor)* Astarloa: creo que se hace usted cargo de la situación. Después de esto, su impopularidad es manifiesta. *(Calla para que se escuche el rumor del gentío abajo)* Su juego político ha terminado, en parte... Una pirueta heroica no arreglaría nada. Usted lo sabe bien. Además, el gobierno precisa de usted. El gobierno que no quiere condenarlo. *(Ha recalcado la última frase).*

Astarloa se ha levantado. Está confuso. Se pasea por la habitación. Jesuya permanece muda.

Astarloa.— Ha sido una verdadera trampa...

Villacampa.— Espero que se haga cargo de la situación. Y tenga además en cuenta que la vida sigue. Los muertos se olvidan. Usted en la oposición no tiene ya nada que hacer.

Astarloa.— ¿Y qué tengo que hacer?

Villacampa.— De momento, sería conveniente que se asomara a ese balcón, para satisfacer a la plebe... Luego, un pequeño trámite y la colaboración...

Astarloa.— *(Para sí)* Es una verdadera trampa... *(A Villacampa en voz alta)* No tengo más remedio que aceptar...

Jesuya.— *(Levantándose)* No, Rafael... No puedes... Han muerto muchos... Por nuestra culpa.

Astarloa.— *(Airado)* ¿Por nuestra culpa?... No... Por culpa de ellos...

Jesuya.— Rafael...

Villacampa.— *(Que está satisfecho)* Vamos, señora, cálmese. Tranquilícese. Hay qué vivir...

Jesuya ha retrocedido y se apoya en la repisa de la chimenea llorando.

Villacampa.— *(En voz alta)* Cabrera... *(Aparece éste)* Abra usted el balcón...

Cabrera abre el balcón. El rumor del gentío decrece. Se respira la expectación. Villacampa invita a salir al balcón a Astarloa que todavía permanece indeciso.

Jesuya.— *(Tratando de detenerle)* No salgas, Rafael... No salgas...

Astarloa.— *(En voz baja a su mujer)* Lo hago por ellos... y también por los que han muerto traicionados... *(Se desprende de su mujer y se asoma al balcón. Ella un clamor de voces. Astarloa saluda. De pronto, sale también Villacampa y abraza a Astarloa. Se produce un tremendo silencio).*

Villacampa.— Ciudadanos: aquí tenéis a vuestro general, a salvo. No podemos daros una prueba más clara de que el gobierno pacificador está con vosotros y vuestras justas aspiraciones, que una banda de delincuentes comunes, auxiliados por agentes del extranjero, han pretendido traicionar... *(Pausa. El silencio crece. Astarloa baja la cabeza).* Hemos dado reparación a ese abuso, que ha costado la vida a un hombre. Un apasionado caudillo del pueblo, a quien nosotros honramos. Os prometemos, en nombre del gobierno, que unidos los dos *(Vuelve a abrazar ligeramente a Astarloa)* haremos justicia en los causantes de los tristes sucesos que conturban la paz acrisolada de este pueblo, leal siempre al gobierno... Os pedimos, pues, que os retiréis a vuestras casas, porque os prometemos escuchar vuestras quejas y reparar vuestras injusticias. Viva España. Viva el Rey...

Se oyen algunos vivas aislados. Un silencio sepulcral. En seguida, cuando han entrado los dos, estalla de nuevo el clamor confuso. Cabrera cierra de prisa el balcón.

Astarloa.— *(Confuso)* Supongo que estará usted satisfecho...

Villacampa.— Después de dar satisfacción a la galería, permítame que le de a usted las gracias, en nombre del gobierno...

Astarloa.— *(Abraza a su mujer que llora de inconsolable)* Con su permiso, general, nos retiramos... Mañana puntualizaremos lo demás...

Villacampa.— *(Haciendo una profunda reverencia)* Pueden ustedes retirarse. Y ya sabe, general, que me deja mandado, ahora y siempre... Y perdone que lo haya apremiado en momentos tan graves... Pueden retirarse, sí... Yo esperaré aquí, en tanto queda la calle despejada, porque por lo visto *(El clamoreo sigue)*, el pueblo sigue ahí... Señora...

Astarloa.— *(Al salir)* General... a sus órdenes... *(Sale arrastrando literalmente a su mujer que se halla rendida. Quedan solos Cabrera y Villacampa. Cabrera ha cogido el abrigo del general y le ayuda a ponérselo).*

Villacampa.— Todo ha resultado más fácil de los que esperaba. Siempre estas cosas son bastante menos de lo que parecen. Todo es cuestión de “sangre fría”. Usted, Cabrera, tiene suerte. Como ayudante de Astarloa, puede que haga usted carrera en la Corte. Porque a ese hombre lo espera una cartera. Un hombre de talento... Aunque no es un político...Yo, sin embargo, nunca dejaré de ser una rata de cuartel. Está bien, teniente. De orden de que carguen contra esos *(Señala al mirador)*. Sin compasión. A sablazo limpio...

Cabrera.— A las órdenes de vucencia...

Villacampa.— *(Mirando discretamente tras el cristal. Llama a Cabrera en el momento de salir)* Un momento, Cabrera... Diga al Profesor que pase... *(Sale Cabrera y entra el Profesor. Villacampa sigue observando tras los cristales).*

Villacampa.— Pase, pase, Profesor... Acérquese...

Se acerca el Profesor. Permanece al lado del otro en actitud muy respetuosa. Se destaca su perfil frente al mirador.

Villacampa.— *(Habla en voz cansada)* Nos ha hecho usted un gran servicio... Hemos tenido suerte. Pobre mujer —¿verdad?— Era demasiada empresa para ella sola. Usted merece una recompensa, Profesor. Dígame lo que desearía...

Profesor.— *(Sonriente y modesto)* Mi general: yo soy un hombre modesto, que solo aspira a vivir con honestidad... Tal vez, una cátedra...

Villacampa.— ¿Una cátedra? Está bien... Tendrá usted esa cátedra...

Profesor.— Gracias, mi general...

Villacampa.— (*Mirando tras el cristal ávidamente*) Ah, ya están ahí esos bravos dragones. Cuerno de Satanás, cómo me gustaría estar con ellos dando sablazos... Mire, Profesor, mire como corren, mire como brillan los sables... (*Se oye el galope de los caballos. Los gritos de la gente. El silbido de los sables*) Sí... Usted tendrá su cátedra, amigo... Y el camino ya está despejado de nuevo... (*Se vuelve y coge del brazo al Profesor*)... Ya está el camino libre. Podemos salir... Cuando quiera, señor, catedrático...

TELÓN

VII.1.3. *EN LAS ESQUINAS, BANDERAS*

**Comedia trágica, en dos partes y tres momentos de
JOSÉ MARÍA RODRÍGUEZ MÉNDEZ**

PERSONAJES

REYES

VERÓNICA

SOLEDAD

MICAELA

ALFONSA

VARGAS

EL PALMERO

GANADERO Y REQUETE 1º

GANADERO Y REQUETE 2º

GANADERO 3º

La acción en un pueblo de la provincia de Salamanca.

La primera parte, transcurre el 18 de Julio de 1936.

La segunda parte, transcurre el 7 de Noviembre de 1936.

PRIMERA PARTE

MOMENTO PRIMERO

Saloncillo de estar en una casa pueblerina con pretensiones señoriales. Muebles antiguos: consolas, brasero de copa, mesa camilla con bordadas faldas, butacas cubiertas por fundas, lámparas de flecos modernistas, fanales con santos y flores artificiales, caracolas y “recuerdos” diversos, vitrina con abanicos y mantillas. Ambiente recargado y un tanto extraño sobre el que pesa el influjo femenino del siglo XIX. Lejano toque andaluz en los detalles.

Atardecer en un día de julio de 1936. Por la ventana abierta —reja propia de la alquería salmantina— entra el colorido del atardecer castellano. Sentadas en sillas de paja cosen, a la última luz del atardecer, dos mujeres jóvenes; Verónica (aparenta 22 años) y Soledad (19 años). Entra de pronto María de los Reyes (tiene treinta años ya cumplidos, es una mujer hermosa pero un tanto ajada ya, de aspecto frío y macizo, de suaves y estudiados movimientos, que infunde un extraño respeto y terror a la vez). Clásica “matrona” autoritaria e hipócrita. Viene con dos macetas apoyadas en cada cadera y va a colocarlas en la reja.

Verónica.— *(Con voz sombría)* Cierra ya la ventana, Reyes...

Reyes.— *(Fingiéndose malhumor)* ¿No ves que tengo ahora las manos ocupadas? *(Deja las macetas en la ventana)*. Bástese que me veas entrar, para que tengas que mandarme algo...

Verónica.— *(Levantándose y dejando caer la labor)* No puedo soportar ya esta luz... *(Va ella misma y cierra la ventana apartando a Reyes. Soledad que ha dejado de coser mira fijamente a Verónica. Reyes retrocede con un gesto de disgusto)*.

Soledad.— Pero si todavía puede aprovecharse la luz, mujer...

Verónica.— Me hace daño... *(Vuelve a sentarse. Reyes ha encendido la lámpara eléctrica y las mujeres se sitúan ahora bajo su luz)*.

Reyes.— (*A Soledad*) Es enemiga de la luz. Solo quiere oscuridad. Nada más que oscuridad. (*Enciende dos velones que hay en la consola*).

Soledad.— Por gusto de ella viviríamos en una tumba...

Reyes.— Y a mí que me gusta tanto la luz... No soy animal de noche...

Verónica.— (*Sombria y con amargura*) Yo sí...

Reyes.— (*Luego de una pausa y con ánimo de romper la tensión*) ¿Queréis merendar?

Soledad.— (*A Verónica, solícita*) ¿Merendamos, Verónica?

Verónica.— (*Siempre seca*) No tengo gana...

Reyes.— No la preguntes, mujer. Que se pudra. Nosotras sí que vamos a merendar... Estoy haciendo chocolatito...

Soledad.— (*A Verónica*) Pero, ¿por qué eres así, mujer?

Reyes.— (*Que se ha sentado junto a ellas*) Eso, eso mismo es lo que me pregunto yo a todas las horas del día. Eso ¿Por qué eres así? Qué manera de ofender a Dios... Una mujer en plena juventud y que además no ha tenido nunca el menor disgusto. Que no sabe nada de la vida, que no le falta de nada. Y mira tú: como una vieja. En cambio yo, con mis treinta años encima, y llena de alegría y de ganas de vivir. Ya tú ves...

Verónica.— (*Muy lúgubre*) Solo son felices los egoístas y los ignorantes...

Reyes.— (*Que no la escucha y atiende a la labor de Soledad*) ¿A ver? Qué cosa tan mona, oye... ¿Pero por qué le pones esa cinta azul...?

Soledad.— (*Encogiéndose de hombros*) No sé. Me gusta. (*Mostrando la labor*) ¿Verdad que queda mono?

Reyes.— Que paciencia tienes, hija. Lo que es yo... Me pongo nerviosa y me salta la aguja de los dedos. (*Levantándose*). Voy a ver no se salga el chocolate... (*Sale. Pausa. Las dos mujeres cosen*).

Soledad.— (*Habla para romper el silencio*) No me va a dar tiempo a terminar esta parte ¿Qué hora será? Tengo que arreglarme todavía... (*Deja la labor y queda como reflexionando*). (*Vuelve Reyes con la chocolatera y las tazas*).

Reyes.— (*Entrando*) Todavía hay una luz bien hermosa. En la cocina está dando el sol. Menudo calor. La calle se llenará de gente enseguida. Que gozo. Lo que es yo no

puedo vivir en la oscuridad... (*Mientras tanto ha ido vertiendo el chocolate en las tazas: una para ella y otra para Soledad*).

Soledad.— (*A Verónica*) ¿De verdad tú no quieres?

Reyes.— No sé para qué insistes. Tan rico como está... aunque ya hace demasiado calor...

Soledad.— (*Mientras bebe el chocolate observa a Verónica*) Esta chica no está buena. Tú no estás buena, Verónica...

Verónica.— (*Con rabia*) Estoy como me da la gana, mujer... (*Se levanta y tira la labor contra el suelo*). Huy que asco. To el día igual... (*Desaparece*).

Reyes.— (*A Soledad en tono de reconvencción orgullosa*) ¿Ves?...

Soledad.— Que chica más rara...

Reyes.— Porque la haces demasiado caso. Nada más. A estos caracteres así lo mejor es dejarles solos, que se den la cabeza contra las paredes. Anda y se pudran... (*Aparta la taza del chocolate*).

Soledad.— Una no tiene corazón pa eso, mujer...

Reyes (*Encogiéndose de hombros*) Son seres malos. La que es enemiga de la naturaleza no puede ser buena. Al que no le gustan los animales, ni la luz del día ni las plantas es porque... tiene el demonio en el cuerpo...

Soledad.— Eso depende... Porque los hay que son todo lo contrario y son bien malos...

Reyes.— Yo hija, vengo de tierras de luz y te digo que donde hay luz hay alegría. (*Evocadora*). Que tierras aquellas, Dios mío. Ay, ¿quién me sacaría a mí, yo digo, de mi judería de Fez? ¿Quién?

Soledad.— (*Animada*) Cuéntame otra vez eso, Reyes.

Reyes.— (*Muy cariñosa*) ¿Qué quieres que te cuente?

Soledad.— Háblame de aquellas tierras, que lo haces muy bien...

Sobre las tazas vacías, la luz eléctrica deja caer su tono amarillo mientras las dos mujeres permanecen casi en la sombra. Entra Verónica y se pasea por la oscuridad. Las otras fingen no reparar en ella. Verónica se ha quitado la bata y lleva una blusa descotada, sin mangas y una falda provocativa. Fuma. Se arregla el pelo frente a un

espejo colocado junto a uno de los velones de la consola. La voz de Reyes llena la penumbra.

Reyes.— Ay, lo que quiero es olvidar esas tierras ¿Sabes? Olvidarlas... Vivir en estas tierras altas y oscuras, después de haber vivido en aquella ciudad. Fez... (*Muy evocadora*). Nunca se acaba la luz. Y cuando se hacía de noche, todas las celosías encendidas. Nosotras bajábamos a la puerta, a abanicarnos. Pasaban aquellos hombres morenos y hermosos del desierto, que nos miraban así, con el rabillo del ojo. Ah... Pero bien sujetas estábamos nosotras. Que nuestros padres no nos permitían ni tanto así ¿Tú no sabes lo que es la ley de Moisés? Bastaba que nos vieran sonreír para que nos molieran a palos, nos azotaban hasta sangrar... Y sin embargo, todo era tan suave, tan silencioso. Tanto olor a yerbabuena y a incienso...

Soledad.— Cuanto me gustaría conocer eso. Pero solo lo he visto en estampas. Y tanto que me tira, fijate tú... No, a mí tampoco me va Castilla...

Reyes.— (*Nostálgica*) Ahora, en el buen tiempo, aún puede resistirse. Pero en invierno...

Soledad.— ¿Por allí nunca hace frío?

Reyes.— Hace. Pero es otra clase de frío. Si tienes sol delante de los ojos, ya puede hacer todo el frío que sea, que ni lo notas. Además allí siempre tenías algo que mirar. Aquí todo es igual...

Se oyen las siete campanadas de un reloj y Soledad se levanta asustada.

Soledad.— Huy que tarde, y yo como tonta... (*A Reyes*) ¿Tú no vas a arreglarte?

Reyes.— (*Encogiéndose de hombros*) Me pondré una flor en el pelo. Yo no entiendo a los hombres de aquí ¿Qué saco con arreglarme?

Soledad va a salir y finge reparar en Verónica.

Soledad.— Huy, que susto me has dao hija... siempre en la sombra como el murciélago... (*Sale*).

Reyes retira las tazas y la chocolatera y sale también sin mirar a Verónica. Ésta pasea por la habitación tarareando una copla de moda; —Mari-Cruz—. Su rostro parece brillar ahora de lujuria. Vuelve Reyes y recoge la labor que las otras han dejado tirada.

Reyes.— Si yo no arreglo las cosas. Si no me ocupo de todo... Pero pa eso soy la mayor. La vieja. Que pronto se hace una vieja... Mi vida se quedó allá lejos. Ahora, solo la queda a una esperar. Y yo no acabo de sentirme vieja, ni tengo ganas de sufrir. Que misterios los de Dios...

Verónica se ha sentado y sonríe con desvergüenza. Reyes la mira ceñuda y acaba sonriendo también.

Reyes.— No me hagas caso. Me importan poco los años. Dame un pitillo, mujer...

Verónica la tiende el paquete. Encienden ambas un cigarrillo.

Reyes.— A ti sí que te entiendo yo bien, granujona...

Verónica.— Me choca el verte tan estúpida, Reyes...

Reyes.— Pues mira...

Verónica.— Verte tan ignorante y tan estúpida. Con tantos pájaros en la cabeza. En esa cabeza que ya tiene canas...

Reyes.— *(Como sobresaltada)* ¿Canas? ¿Has dicho canas? ¿Dónde? ¿Dónde ves una cana? *(Va corriendo a mirarse al espejo)*. Ni una cana todavía. Pelo negro, pelo africano... *(Volviéndose a ella)*. Y si me salen canas, mejor. No creas que voy a teñírmelas, como hacéis vosotras. Iré con ellas. Yo no niego nada a la naturaleza. No me avergüenzo de lo que Dios me dé... *(Pausa. Reyes sigue mirándose al espejo. Verónica fuma. De pronto Reyes se acerca confidencia a la otra y la susurra)*.

Reyes.— ¿Por qué no sales ya a la puerta? Es el mejor momento. Los hombres vuelven ya del trabajo. Da gusto verles venir...

Verónica.— *(Con rabia)* Cansaos. Hundidos. Después de diez horas de sol, sin fuerzas ya pa nada...

Reyes.— Eso es lo que yo digo también ¿Para qué tanto trabajar? El gusto que tienen en estas tierras por el trabajo. No lo entiendo. Cuando basta con una migaja para ser feliz. Yo soy de otras tierras. No me acostumbro...

Aparece Soledad transformada perfectamente en la vulgar prostituta.

Soledad.— Voy a salir afuera. No se puede aquí de calor. Y si nos quedamos las tres encerradas, esto es una tumba. Voy a la puerta...

Reyes.— De buena gana me iba contigo hasta el río. Pero me da tristeza, porque me acuerdo de mi tierra y de mi gente...

Verónica.— Ay, que pesada eres, mujer, siempre con la misma cosa en los labios...

Reyes.— Hasta que me muera me has de oír siempre lo mismo. Es como si hubiera tenido otra vida. Aquella era la buena. Aquí soy un espantajo. Gracias a eso, vivo. Y además feliz, pa que lo sepáis.

Verónica.— No me digas...

Reyes.— Vosotras no sabéis lo que es tener recuerdos bonitos ¿Qué vais a recordar vosotras?

Soledad.— *(Riéndose y besando a Reyes en el pelo)* Ay, qué loquita estás, Reyes... Me voy, porque ya vas a empezar a ponerte tonta con aquello del bautismo y del nombre que te pusieron —Reyes— y lo de Sevilla, y que luego al llegar a casa...

Reyes.— *(Interrumpiéndola entusiasmada)* Me lavé con estropajo y jabón, y arena fuerte, el lugar donde cayó el agua bendita. Porque yo hebrea nací y hebrea tengo que morir, aunque me llamen Reyes, Reyes por aquí, Reyes por allá. Raquel será siempre mi nombre...

Soledad.— *(Riendo)* Bueno, me voy a la puerta, porque ésta *(Por Verónica)*, está estúpida hoy. Como siempre...

Reyes.— *(Besando a Sole)* Anda allá... guapetona... Y a ver a quién traes...

Soledad.— *(Abriendo su abanico)* Ahora los hombres andan locos con la dichosa política y casi no reparan en una...

Reyes.— *(Insinuante)* A ver a quién traes. Los socialistas pal gato. Déjate de cuentos. Tú, a los ganaderos, a la gente con posibles. Pelanas, no...

Soledad.— *(A punto de hacer el mutis)* Los tiempos están malos, Reyes desde el jollín ese de Asturias.

Reyes.— Ay, que política dichosa. Si por mi fuera... *(Se oyen en estos momentos unos golpecillos en la ventana).*

Reyes.— *(Al oír los golpes)* Callar... ¿Quién va?

Voz de hombre afuera.— Abrir, chatas, que vengo con un compañero...

Soledad.— *(Medio alegre y medio decepcionada)* Andá... el Palmero...

Reyes.— *(Con un gesto de asco)* Que se largue...

Voz desde fuera.— Vengo con un paisano. Abrir, chicas...

Soledad.— ¿Qué hacemos?

Reyes.— Otro pelanas será... Pero, bueno, abre...

Soledad.— *(En voz alta)* Espérate, gorrión, que ya voy a abrir... Por la cocina...

Voz fuera.— Vega, a ver si es verdad... ¿o nos vamos a tener que ir pa la novena?

Sale Soledad repicando con sus tacones.

Reyes.— *(Muy hosca a Verónica que sigue impasible)* ¿Por qué no te acuestas? Pa estar así...

Verónica.— Me vas a dar la noche...

Reyes.— Pues claro...

Entran riendo Soledad, el Palmero y el Vargas, son dos hombres jóvenes, en mangas de camisa, con alpargatas, que ríen un poco bebidos y tienen los ojos brillantes. Al entrar Soledad da un manotazo al Palmero.

Soledad.— Bueno, quieto ya, niño. Que tú pareces el sudexpres...

Reyes.— *(Observando al recién llegado)* Buenas noches, creo que se dice. Vamos, digo yo...

Vargas.— *(Mirando por vez primera a la Reyes y sin reparar en Verónica)* Muy buenas las tengáis. Aquí el Vargas, pa lo que gustéis mandar...

Palmero.— *(Muy chulón)* Y que aquí, el compañero Vargas no es un extraño, porque pa que os enteréis, aquí el amigo, nació en esta casa...

Soledad.— ¿Qué nació aquí? ¿Usted nació aquí? *(El Vargas no contesta, observa ahora a la Verónica que le da la espalda)* ¿Y dices que se llama Vargas? Entonces le tocará algo a Doña Antonia Vargas, nuestra casera...

Vargas.— *(Sin dar importancia a la cosa)* Su hijo soy, por más señas. *(Se sienta a horcajadas en una silla mientras Palmero sigue emparejado a Soledad. Reyes se muestra ahora muy solícita).*

Reyes.— Pero, niñas, atender a los señores y sacarles una copa de vino. Vamos... Qué alegría tener con nosotras al hijo de Doña Antonia...

Vargas.— Pues ya estáis viendo... *(Saca la pitillera y ofrece tabaco a las mujeres, el Palmero se sienta también. Reyes y Soledad aceptan el cigarrillo, pero Verónica sigue impasible)* ¿Esa no fuma?

Reyes.— *(A Verónica)* Niña... que te están hablando...

Verónica.— *(Sin volverse)* Lo acabo de tirar...

Palmero.— *(Para romper la situación)* Pues ya digo. Aquí el amigo que está de paso por su tierra y que no sabía donde pasar la noche. Conque menda va y le dice, dice, pues vamos a en ca de unas amigas mías, que son tres hembras, pero hembras. Y mire usted la casualidad que luego resultó que es el hijo de la señá Antonia...

Reyes.— Bendito Dios... Mira tú la casualidad. Pues sí... ¿Y cómo está la señora Antonia? ¿Mal? ¿Verdad?

Vargas.— *(Que no deja de mirar el cogote de la Verónica)* No tié remedio. Encerrada, sigue...

Reyes.— La pobrecita... *(A Verónica)*. Pero niña, ¿por qué no descorchar una botella? ¿Tenéis calor?

Soledad.— *(Al Vargas)* ¿Y es verdad que has nacido aquí, muchacho?

Vargas.— Aquí mismo. De chico corría por aquí...

Reyes.— Siempre gusta recordar esas cosas ¿verdad?

Palmero.— Hombre y que aquí el amigo es un soñador...

Vargas.— *(Molesto)* ¿Yo? ¿Un soñador? ¿De qué soy un soñador?

Palmero.— Vamos quiero decir, mayormente, un idealista...

Vargas.— Otra, idealista. Tu tía...

Palmero.— *(A la Sole)* Di que lo es. Venga a hablar de la revolución y de los pobres y to eso...

Vargas.— Bueno, cambia el disco...

Reyes.— (*A Vargas*) Pues la señora Antonia nos arrendó la casa por dos años...

Vargas.— (*Cortándola*) ¿Y a mí que me cuenta usted? ¿Es que se cree que he venío pa molestarlas? Hace años que lo eché too a rodar, y si no es por este no vengo esta noche. No he venío pa na de eso, de recordar. No. He venío y ustedes perdonen, porque aquí me habló de que había tres mujeres. Tres mujeres...

Reyes.— (*Metiendo cuña*) ¿Dónde has puesto mi abanico, niña? Tengo una calor...

Palmero.— Y que a este le vuelven loco las faldas... (*Risas forzadas*).

Vargas.— (*Muy orgulloso*) Y tampoco eso es verdá. A medias, en to caso. Cuando se tien ya veinticinco años y se ha corrido mucho monte, como un servidor, pues eso que casi too llega a aburrirle a uno...

Reyes.— Pues ahí no lleva razón el amigo... (*Verónica se ha levantado de repente y ha salido. Vargas la sigue con la mirada. Reyes trata de distraer su atención*). No lleva razón, no, porque cuando hay vida no hay motivo para aburrirse. Y una también tiene ya años, porque yo, perdone que no me he presentado, me llamo Reyes...

Vargas.— Tampoco hacen falta los nombres. Nada más verte me figuré quien eras. Reyes la judía...

Reyes.— (*Con mucho orgullo*) Hebrea, de Fez. Bautizada en Sevilla con el nombre de Reyes y en el camarín de la Virgen...

Soledad.— Y yo soy Soledad...

Vuelve a aparecer ahora Verónica con una botella de vino y unas copas sobre una bandeja.

Vargas.— Y tú eres, Verónica...

Verónica.— (*Sonriendo por vez primera*) El amigo, lo sabe todo... (*Le ofrece una copa*).

Vargas.— Gracias... ¿Pues no he de saber, sí nací aquí mismo?

Verónica.— (*Que se lleva ahora a los labios otra copa y no deja de observar a Vargas*) ¿Por qué no cierras la puerta de la calle, Sole? Esta noche, me parece que estamos los cabales...

Reyes.— *(Muy contenta)* Sí, sí, vamos a cerrar la puerta. Y os voy a preparar la cena. *(A Vargas, muy solemne)*. Aquí tienes casa y compañía, muchacho. No tienes más que buscar. Tu casa y tu gente...

El Palmero.— *(Dándola una cachetada en el trasero)* Ole... *(Reyes le da un manotazo riendo y sale. Verónica se ha sentado junto a Vargas y le mira entre cortinas de humo. Sole está emparejada con el Palmero jugueteando con su collar de cuentas. Hay una sensación de lupanar)*.

Verónica.— Palmero, ¿tu amigo dices que viene de paso? Porque no habla. Parece que se le han comido la lengua... *(Vargas ríe)*.

Palmero.— Esta siempre anda de paso. Como los pardales. Tan pronto viene como se va volando...

Verónica.— Lo mismo que a mí me gusta. Cambiar continuamente. No pudrirse en el mismo lugar... como yo me estoy pudriendo... *(Lo ha dicho en un tono sombrío)*.

Vargas.— Yo, en lo que me toca, no me convertiré en piedra, no. Los pies me tiran de un sitio a otro y a los pies sigo. Pero no voy a tontas y a locas...

Verónica.— ¿No?

Vargas.— Yo siempre voy a lo mío...

Verónica.— Que bien...

Sole.— ¿Y es usted ganadero, si no es mucho preguntar?

Vargas.— *(Dejando caer la ceniza del cigarrillo con gesto chulesco)* Llámame de tu, mujer, que estamos entre amigos ¿No? Y respectivo a lo que me preguntas, pues no. De ganaero no tengo na. Si acaso me tira algo... es el contrabando...

Sole.— Ele... Eso es lo que a mí me gusta: los valientes. A ver si te enteras, gorrión... *(Da un pairotazo en la cabeza con el abanico al Palmero)*.

Verónica.— Valientes es lo que sobra por estas tierras...

Vargas.— Lo que piden los tiempos.

Palmero *(Metiendo baza)* Natural. Tal como se está poniendo la cuestión política. Aquí el amigo, pa que os vayáis enterando, estuvo en Asturias cuando el zafarrancho.

Sole.— Que horror...

Vargas.— Bueno, vamos a dejar eso...

Verónica.— *(Ofreciéndole otra copa)* Otra copa... *(El otro acepta)*.

(Pausa)

Sole.— Hace calor ¿No tenéis vosotros calor? Voy a entreabrir la ventana...

Verónica.— *(Levantándose para impedirselo)* Si abres se llena todo de mosquitos. Y luego la calle, ahora, está llena de chavales, pa gastarnos bromas. Deja. Estamos muy bien así encerrados...

Sole.— Esta es más rara...

Palmero.— La gusta vivir encerrada como las monjas...

Verónica.— *(A Vargas)* No hagas caso. Son cosas de esa. Too el día tienen los ojos puestos en mí y no ven más que cosas raras. Ahora me encuentro bien a gusto. *(Pausa)*. A ver si sacáis más tabaco...

Vargas.— *(Saca tres paquetes de contrabando)* Tengo de la clase que quieras...

Verónica.— Del más negro...

Sole.— *(Con risa nerviosa)* Que loca está esta chica...

Verónica.— Poco a poco me voy alegrando...

Palmero.— A eso hemos venío, ¿verdá tu? A alegraros...

Vargas.— Según y cómo, porque eso de la alegría no viene así como así. Te pones alegre o no te pones, según. Yo he venío pa lo que he venío. Y si me puedo llevar un recuerdo agradable, mejor...

Verónica.— Te llevarás un buen recuerdo, por mi madre... Y si corres algún peligro, aquí estas seguro... *(Le da un beso)*.

Sole.— Loca ¿Lo estáis viendo? Pasa de una cosa a otra, así. La ves como muerta y de pronto, zas, como unas castañuelas...

Verónica.— *(Que ha echado el brazo sobre el Vargas y lo atrae hacia sí)* ¿Es que tú sabes lo que es ver todos los días las mismas caras?

Palmero.— Hombre, las mismas, las mismas no serán...

Verónica.— Las mismas ¿Aquí? Las mismas. Las mismas caras y los mismos ojos de miseria...

Vargas.— Pues eso se va a acabar, chata...

Verónica.— Si tú lo dices...

Vargas.— Claro que lo digo. Ya ha caído uno y detrás irán los otros...

Palmero.— *(A Sole)* Lo dice por el ministro ese que han apiolao...

Sole.— Huy calla, no cuentes horrores...

Verónica.— (*Susurrante al Vargas*) Si fuera verdad lo que dices... Si valiera la pena vivir...

Sole.— Se ha vuelto loca. Esta colaíta...

Verónica.— (*A Vargas*) Estás fetén. Te pareces a Yon Guilber...

Vargas.— Hombre... así, así...

Sole.— (*Al Palmero*) Loquita se ha vuelto...

Palmero.— (*A la Sole*) La ha vuelto loca ese...

Sole.— Pues como se ponga así, tú y yo nos vamos pal corral...

Se oyen golpes en la puerta de dentro.

Palmero.— (*Con Sorna*) ¿Más clientes?

Verónica.— (*Fastidiada*) El pan nuestro de cada día...

Se asoma Reyes por una puerta haciendo un gesto picaresco.

Reyes.— Vosotros quedarse tranquilos, que yo espanto a las moscas. Tú, Sole, si tardo echas una miradita a la lumbre. De paso cortaré unas hojas de hierbabuena. Hoy estamos los cabales.

Vargas.— Esa es la fija. Aquí hoy no entra nadie...

Reyes sale y hay una pausa tensa.

Verónica.— (*Cada vez más amartelada con el Vargas*) Me gustas. Ya sé lo que eres... Tú eres de los míos. De los que no se conforman con vivir...

Vargas.— (*Muy molesto*) Bueno, bueno, bueno...chica. Menos guasa, ¿eh? menos chungueta...

Verónica.— Te digo la verdad. Que me quedé aquí muerta... Yo soy socialista...

Sole.— (*Riendo*) Andá...

Palmero.— No seas brusco con las señoras, Vargas...

Verónica.— *(Que se ha levantado rabiosa)* Por mí te puedes ir a... *(Volviéndose rabiosa)*. No soy una puta, no soy una puta...

Sole.— *(Asustada)* Chica, cállate... Ay, esta mujer... Como la de por ahí...

Verónica.— Me callo y no digo nada en toda la noche... *(Se pasea rabiosa fumando)*.

Vargas.— Pues sí que... *(Verónica se planta ante él mirándole)*.

Verónica.— ¿Es que tampoco voy a poder mirarte?...

Vargas.— Bueno...

Palmero.— *(Para romper el hielo)* Vino, lo que aquí hace falta es más vino. Venga fumar, ahí tenéis tabaco traer más vino que la noche es corta y dejarse de choteos...

Sole.— Bueno, bueno... pero no empieces tú también a gritar y a mandar, que tú no eres nadie pa mandar. Aquí manda el que manda...

Palmero.— A ver si te doy... Te callas y traes el vino...

Sole.— La Reyes tiene la llave de la bodega...

Palmero.— Pues llama a la Reyes...

Sole.— *(Dándole un empujón)* ¿Te quieres estar quieto? El otro loco... Mira ya me has hecho una carrera en la media, medias caladas recién estrenadas. Mira... *(Al agacharse para observar el roto, el flexo que había sobre la mesa camilla se cae y queda la escena casi en penumbra iluminada solo por la lámpara recargada que apenas deja resplandor)*.

Palmero.— Adiós, la luz...

Sole.— Por tu culpa... so desgraciao...

Palmero.— *(Canturreando)* Por mi curpa, curpita, yo tengo... *(Recoge el flexo)*.

Verónica.— No enciendas, que se está mejor así...

Sole.— La oscurantista habló— Trae. Enchufa. Enciende. Ya está... Toma, claro...

Aparecen el Vargas y la Verónica besándose.

Palmero.— Les gusta el cini a estos. Anda, ahora tú y yo. Apaga que ha empezao la función. *(La Sole le da un manotazo)*.

Sole.— La luz encendida. El que quiera peces... Esto es una casa decente, pa que te enteres tú y quien no eres tú... *(Estallan las risas)*.

Entra la Reyes con un manojo de hierbabuena.

Reyes.— Pero ¿Qué pasa? Anda que vaya escándalo entre los de fuera y los de dentro...

Sole.— Claro. Y tú de chalaneo por ahí y la pobre Sole a hacer frente a las fieras...

Reyes.— Milagro que no fuera a pagarlo yo...

Palmero.— Venga ya, Reyes, trae más vino que nos habemos quedao sin vino...

Reyes.— (*Disgustada*) Encima que estoy en la puerta espantando las moscas. El Fascista que quería entrar por encima de todo. Y yo dándole conversación hasta que se lo han llevao a beber... Y venga con que quería saber quién estaba aquí...

Verónica.— Y lo habréis pasao muy bien, con lo que a ti te gusta hablar con él...

Reyes.— ¿A mí? ¿Con quién?

Verónica.— Con el Fascista y con el de Cristo Rey y con...

Reyes.— (*Sin hacerla caso*) Yo le he dicho que había venido un príncipe moro...

Vargas.— (*Que había ido interesándose por la conversación*) ¿Un fascista? ¿Un macarroni mussolini? Hombre, ¿y por qué no has avisao pa...?

Verónica.— Ah... ¿lo estás viendo? Te tengo calao... (*Le abraza y le canta suavemente al oído la «internacional»*).

Reyes.— Vaya casa de locos... (*Empieza a arreglar cosas moviéndose entre las dos parejas y sin dejar de observar el soslayo al Vargas*). (*La Sole va a levantarse*).

Sole.— Trae que te ayude... (*Va a ayudar a la Reyes a preparar la mesa*).

Palmero.— (*Haciéndola sentar otra vez a su lado*) Quieta aquí... Que no te muevas, mientras yo no te lo mande...

Sole.— Vamos... Pero ¿habrase visto el chulángano este? Mírale... Ahora, me has deformato la blusa... Quita...

Palmero.— (*Riéndose*) Déjate de blusas. Ya te traeré otra de Portugal...

Sole.— Déjame. Y te guardas las promesas... Te ayudo, Reyes...

Reyes.— Anda, deja, deja, disfrutar...

Palmero.— Quieta que te doy, morucha...

Reyes.— (*Complacida de ver el emparejamiento de sus hembras*) Vaya, bendito sea Dios que hay un poco de alegría en esta casa. Y bendito el que la trajo. Luego dicen de estos hombres de las tierras altas; pero también los hay como deben de ser...

Verónica.— (*Atacándola repentina*) Cállate ya, mujer. A ver si te vas a poner pesada ¿No tienes nada que hacer en la cocina?

Reyes.— ¿Es que he molestado? (*A Vargas*) ¿Le molesto, acaso?

Vargas.— A mí no me molestas, no...

Reyes.— (*Hecha pura miel*) ¿Verdad que no, hijo? Huy, lo que es esta... Ya me voy a la cocina. Y aprovechar la noche. Os traigo vino y jamoncito. Divertirse, divertirse. Yo con oídos ya tengo bastante... (*Sale*).

Sole.— (*Con ironía*) Que buena es...

Palmero.— (*Cantando con sorna*) Que buena es, nuestra madre superiora... (*Risas*).

Verónica.— (*A Vargas*) Yo me voy contigo. Yo no aguanto más esta casa. Me voy contigo. Llévame... Si es verdad lo que dices... Llévame. Porque si no me ahorco... Te lo juro...

Vargas.— Pero, ¿qué dices?

Verónica.— La verdad. Por estas. (*Jura*). Aunque me maltrates, no te dejas. Yo también soy de los vuestros.

Vargas.— Bueno, bueno. Tranquila. Ahora tranquila. No te pongas trágica...

Verónica.— No aguanto más. Tenemos que echarnos a la calle...

Vargas.— Bueno, bueno. Ven aquí. (*La sienta en sus rodillas*). Esta noche vamos a pasarlo bien, eh. Mañana, ya veremos. Esta noche quiero alegrarme un poco ¿Me vas a dejar?

Verónica.— Te doy mi vida, si quieres... (*Pausa*) ¿No tienes una foto al menos? (*Se ríe el Vargas*). Déjame una foto tuya dedicada, por si luego te olvidas. Te pondré con mis ídolos...

Vargas.— ¿Y cuáles son tus ídolos?

Verónica.— (*Contestando repentina*) Largo Caballero, y Azaña y la Pasionaria...

Sole.— (*Riéndose y tapándose la boca*) Huy, si te oye la Reyes...

Verónica.— Es la verdad. Que me quede aquí muerta. Y ahora tu... tu. Dame una foto, si tienes...

Vargas.— ¿Te crees que yo me hago fotos-cin como ellos?

Verónica.— Dame una foto tuya, pa tenerla conmigo, aunque no vuelva a verte más... ¿Me la vas a dar?

Vargas.— No tengo...

Palmero.— *(Riendo. A la Sole)* ¿Y tú no quieres una foto mía, chata?

Sole.—¿Yo? Con esa jeta que tienes. Pues solo me faltaba eso. Tú rompes la máquina. No hay quien te retrate...

Entra Reyes que lleva una bandeja con una botella de vino y un plato de jamón.

Reyes.— *(Canturreando)* —Esta noche mando yo — mañana mande quien quiera — Esta noche voy a poner — en la esquinas banderas.” *(La jalean y palmotean).*

Reyes.— *(Colocando todo en la mesa)* Donde hay alegría hay vida ¿Es verdad o no? Y donde hay vida hay amor...

Verónica.— Reyes, cállate.

Reyes.— No me da la gana. *(A Vargas)* ¿Verdad que no molesto?

Vargas.— No me molestas. Me gusta tu voz y tu risa... *(Verónica vuelve a levantarse furiosa)*

Reyes.— *(A Verónica)* ¿Lo ves? *(A Vargas)*. Esta parece un búho. Llena la casa de sombra. Parece que ha nacido para sufrir. Hay gente que solo quiere sufrir. Yo no. Yo soy otra cosa. A mí me hierve la sangre en las venas. Ahora voy a bautizaros con vino. Así.

Ante las protestas de todos vierte un chorrito de vino sobre la cabeza de cada uno menos de Verónica que huye.

Reyes.— *(Luego se echa vino en la mano y lo espolvorea como si fuera un incienso)* Y voy a regar de vino la habitación. Así. Por las cuatro esquinas. Para espantar el mal fario. Para que siempre seáis felices. Así. A mí me bautizaron con agua en la catedral de Sevilla. Pero a mí me gusta el vino ¿Me estáis oyendo?

Verónica.— Como se nota que has empinao el codo en la cocina...

Reyes.— ¿Qué dices? ¿Qué estoy borracha? Desde que nací, hija, desde que nací en aquellas tierras de sol. Pero en cuanto llegué a estas tierras altas, la sombra y el mal

corazón de sus gentes —entérate— me hizo más alegre todavía. Ya lo sabes... Yo soy de lo mejor de la raza sefardita. De los que tuvieron que salir de España cuando los Reyes Católicos. Pero he vuelto. A pudrirme en estas sombras; pero he vuelto. Vieja, con treinta años encima. Pero, ¿y lo que tengo alrededor? Esta castellana, hermosa como un águila. Mirarla... (*Intenta dar un beso a Verónica que la esquiva*). Y esta maravilla (*Por Sole*) que merecía ser hebrea como yo... (*Esta se deja besar*).

Palmero.— Bueno, Reyes, está bien too eso. Pero ¿por qué no te echas un bailecito de esos que tú sabes?

Sole.— (*A Palmero*) Y tú cantas por Angelillo...

Reyes.— ¿De verdad queréis? ...

Verónica.— No. Déjate de bailes. La calle estará llena de gente y se nos cuelan aquí... Que no nos oiga nadie. Nadie. (*Yendo hacia Vargas*) ¿Verdad que no, Vargas?

Vargas.— Luego. Tiempo habrá de todo. Esta noche es nuestra noche. Mañana...

Palmero.— Mande quien quiera...

Reyes.— (*Muy animada*) Termino de hacer la cena y luego... Ya veré si... (*Sale precipitada*).

Verónica.— (*Volviéndose a sentar sobre las rodillas del Vargas*). Está loca. No la hagas caso. Es una vieja mala...

Vargas.— No la llames vieja...

Verónica.— Lo es...

Sole.— No es verdad. Lo que pasa es que las mujeres de su raza se aviejan muy pronto. Pero es buena...

Verónica.— (*Enfurecida*) Mentira. Te tiene embrujada y a mí quiere embrujarme; pero no va a conseguirlo, no va a conseguirlo...

Vargas.— (*Sonriendo*) Vaya gente los judíos. Llevan el mal sino por donde van...

Verónica.— (*Medio histérica*) El mal sino. Es verdad. A mí me está embrujando y yo quiero salir. Quiero dejar esto. Quiero ser libre. Llévame a la revolución, Vargas, llévame de aquí... Esta noche has venido para salvarme...

Estalla en sollozo y Vargas la acaricia el pelo.

Vargas.— (*Muy lentamente*) Te llevaré conmigo. Seremos libres. Lucharemos. Acuérdate de lo que te digo. Te doy mi palabra de hombre. Palabra de castellano...

Palmero.— (*Riendo. A Sole*) ¿No te lo decía? Palabrero, idealista...

OSCURO

MOMENTO SEGUNDO

Al día siguiente. También al atardecer. Verónica mira tras la ventana y reyes recoge el cesto de la labor.

Reyes.— A ti no hay quien te entienda. Tan pronto una cosa como otra. Ayer no querías ver la luz y hoy todo el día delante de la venta. Ventanera te has hecho de pronto. No os entenderé nunca a las gentes de estas tierras...

Verónica.— *(Volviéndose en el momento en que se dispone Reyes a salir)* Reyes...

Reyes.— *(Volviéndose extrañada)* ¿Me llamas?

Verónica.— Sí, te llamo.

Reyes.— ¿No te digo?

Verónica.— Ven, siéntate un rato aquí, junto a la ventana. Ha hecho mucho calor hoy...

Reyes.— Pero hija...

Verónica.— Anda, siéntate y háblame de tus tierras...

Reyes.— *(Sorprendida)* ¿Es que ahora vas a burlarte de mí?

Verónica.— No, Reyes, no... Es que me gusta oírte...

Reyes.— *(Sorprendida)* ¿Qué es lo que estoy oyendo?

Verónica.— La verdad, Reyes. Soy muy injusta contigo...

Reyes.— *(Dejando el cesto de la labor y observando detenidamente a su pupila. Repara en un lazo rojo que lleva sobre la blusa)* ¿Y eso que es?

Verónica.— ¿El qué?

Reyes.— *(Señalando el lazo)* El lacito...

Verónica.— Ah... ¿el lacito? Pues ya ves...

Reyes.— *(Muy seca)* Ya... politiquera también. Lo que te faltaba, hija...

Verónica.— Me lo puso Vargas...

Reyes.— ¿Ah sí?

Verónica.— *(Rotunda)* Si...

Reyes.— A ver si va a resultar ahora... *(Suelta una carcajada)*, a ver si... vamos que sería cosa de guasa...

Verónica.— (*Enfadada*) ¿Qué?

Reyes.— Que te hubieras enamorado de ese pelanas que...

Verónica.— Cállate...

Reyes.— ¿No te lo dije? Toma, pues ya está. Que la niña esta soberbia, arisca, estúpida...

Verónica.— Reyes...

Reyes.— Enamorada. Enamorada del príncipe azul. Anda, toma del frasco... Bendito sea nuestro padre Abraham... Oye y ya estás quitando ese lacito, ¿te enteras? Que aquí en mi casa no quiero líos... ¿Me estás oyendo? Que esto es una casa muy seria...

Verónica.— (*Que ha retrocedido*) Atrévete a quitármelo si puedes...

Reyes.— (*Enfurecida*) ¿Qué no te lo quito? Y te cruzo la cara, desgraciada, imbécil ¿Qué te has creído tú?... (*Se lanza a ella y forcejean ambas. Reyes es fuerte y la sujeta, ella defiende el lazo. La Reyes la abofetea, ella intenta morderla. Pero la Reyes consigue arrancar el lazo.*)

Reyes.— Ya está... Y ahora te vas a tu cuarto a arreglarte y esta noche te quiero ver alegre...

Verónica.— Me las pagarás, maldita judía... Te acordarás de mí... Mala zorra... (*Llora desconsolada*).

Reyes.— Anda, anda, anda... no hagas que me enfade más. Anda y no me seas boba, que no respondo de mis nervios. Hazme el favor, Verónica, hija...

Verónica.— Tengo quien me defienda. No podrás hacer de mí lo que has hecho con las otras...

Reyes.— (*Cogiéndola del brazo*) Imbécil, imbécil, ¿cómo es posible que seas tan estúpida? ¿Cómo? Pero, ¿es que vas a creer que un tío como ese Vargas, un pelanas, un don nadie, te va a... redimir, como dicen en los novelones que lees? Pero ¿eras tú la orgullosa castellana que despreciaba todo, los hombres y la vida? Jajá y que gracia. Hasta a mí, puñetera, hasta a mí me debes respeto, porque creía que eras una mujer, una mujer capaz de hacerme frente a mí, a mí. Y lo que eres es una vulgar puta de pueblo... (*La da un bofetón. Verónica se debate*). Lo que pasa es que no me quiero ensañar contigo, porque si no te mataba, fíjate, te mataba. Anda, anda, que no sabes la suerte que has tenido de dar conmigo... Llora, llora... No me verás llorar a

mi nunca, no... Menudo chasco me has dao con tu enamoramiento. Altas torres que se derrumban... ¿Te quieres callar? ¿Quieres dejar ese lloriqueo de monja? *(La da un soberbio empujón y la saca fuera de la escena. Ella vas tras ella injuriándola. La escena queda sola unos instantes hasta que desaparece completamente el rumor de sus voces. Luego se oye el cerrar puertas y ruidos de llaves. Entran en escena Sole y el Palmero).*

Sole.— Huy, todo esto a oscuras... *(Cierra la ventana y enciende las luces. El Palmero se ha dejado caer en una butaca con aire de cansancio).*

Palmero.— Las ganas que tenía de entrarme...

Sole.— *(Puesta ante él con los brazos en jarras)* Mira que bien... Si tú has nacido cansao, niño. Pues, ¿sabes lo que te digo? Que así no podemos seguir...

Palmero.— *(Muy tranquilo)* ¿Cómo no podemos seguir?

Sole.— ¿Otra vez quieres que te lo diga? Pues te lo digo: que yo no quiero vagos ¿No dicen que la República iba a terminar con los vagos? Pues no lo parece...

Palmero.— Anda esta... Ca cual vive como puede...

Sole.— Pues lo que te vengo diciendo toda la tarde: que a mí no me busques todas las noches, porque contigo no me luce el pelo. Que ya hoy es el segundo día con ayer que... *(Hace un gesto)* y de esto *(Hace gesto de dinero)* nada... De paganini tú, nada y menda, pues...

Palmero.— *(Como muy asombrado)* ¿O séase que no quieres nada conmigo?

Sole.— *(Acercando la cara a él y con un gran vozarrón)* Que no, hombre que no... Que yo con vagos y chulos, na de na... ¿O es que no te enteras? ¿O es que te vas a creer que me he enamoraao de ti? Lo último...

Palmero.— *(Muy poco convincente)* Oye, niña, a ver si te voy a tener que sacudir...

Sole.— *(Sin hacer caso)* Que no pue ser, Palmero, que no pue ser... *(Sentándose a su lado).* Mira, por tu bien te lo digo, muchacho: cuando no se tiene lo que tie que tener un hombre, digamos de arrestos, de reaños, pues eso, ya me entiendes. Que hay que hincar el pico como cada cual...

Palmero.— *(Asombrado)* Bueno, oye; pero...

Sole.— Que tú no vales pa eso. Ni pa vivir del contrabando, ni pa vivir de las mujeres ¿Estás?

Palmero.— ¿Qué no valgo? ¡Pos no se pone que no valgo...!

Sole.— Así que lo que tenías que hacer, ahora que estamos en el tiempo de eso, es echar una temporaíta de siega como hacen los hombres que no son más que eso... hombres. Porque yo te estoy viendo venir y si te crees que vas a vivir de la hija e su madre, estás listo... ¿Te enteras?

Palmero.— Pero bueno, tú estás chalá...

Sole.— Una temporaíta de siega; reúnes unos durejos, te vistes como es debido y entonces, vaya usted a saber, a lo mejor me daba una locura y me iba a vivir contigo. Ya ves. Pero en el plan que tú... Quitá allá... Que nanay de la China. Las cosas claras como a mí me gustan...

Palmero.— Bueno, ¿y a sí a mí no me da la gana?

Sole.— ¿El que no te da la gana?

Palmero.— Eso. Echar la temporaíta de siega...

Sole.— Pues por la puerta se va a la calle. Como una no habla claro...

Palmero.— Más honrao que yo no hay otro...

Sole.— Como yo...

Palmero.— Y yo te quiero...

Sole.— Pues yo no quiero un vago...

Palmero.— Eres tonta...

Sole.— Déjame. No me toques. Que estoy harta de ti. No me da la gana de ser el hazmerreír de las otras. Que yo puedo ser mucho más de lo que soy y tú me empequeñeces, chaval, que me empequeñeces, pa que lo sepas...

Palmero.— *(Muy insinuante)* Tú lo que necesitas es...

Sole.— *(Cortándole)* Que de mí tú no te ríes, Palmero. Ni tú ni nadie. Que te doy un sopapo que te vas a reír de tu madre... No te... fastidias...

Se levanta furiosa y va hacia la ventana y en ese momento entra Verónica, muy pintada y arreglada para la noche, a corriendo hacia el Palmero.

Sole.— ¿Y el Vargas? ¿No ha venido contigo?

Palmero.— ¿El Vargas? Vaya pregunta. Cualquiera sabe dónde estará. Ese es como los cometas, que parece ca diez años...

Sole.— Otra tonta. Otra que se ha enamorao de ese punto. Menudo punto el otro...

Verónica.— Pero ¿dónde está?

Palmero.— ¿Quién?

Verónica.— Tu compañero. Me dijo que vendría contigo...

Palmero.— Vete a saber. No le he visto en to el día...

Verónica.— Pero, ¿no eres su amigo, su compañero?

Palmero.— Sí que soy su amigo, si...

Verónica.— Amigos hace años, me dijo...

Palmero.— *(Con orgullo)* Soy su amigo...

Verónica.— *(Muy vehemente)* ¿Y lo conoces bien, verdad?

Palmero.— ¿Conocerle? Cualquiera conoce a ese. Lo veo de tarde en tarde, cuando aparece. Tomamos unas copas, nos corremos una juerga, vamos de... dormida como anoche y hasta otra...

Verónica.— *(Desesperada)* ¿Y ahora?

Palmero.— Ahora ¿Qué?

Verónica.— ¿Dónde ha ido, hombre, donde ha ido?

Palmero.— Por la sierra tié que andar...

Verónica.— Pero, ¿no va a venir?

Palmero.— ¿Eh? ¿Venir? Algún día volverá, digo yo. Si tie suerte, porque tal como están los tiempos... también pue ser que un día le traigan los civiles atravesao en una jaca. Buenos están los tiempos. Pa eso dice esta que me eche a segar. A segar... no te fastidias, hombre...

Sole.— *(Interponiéndose en la conversación)* Tú lo que eres es un vago y na más. Eso es lo que eres y te las sabes todas. Pero conmigo no, porque te vas a la puñetera calle de una vez. Que aquí no estamos pa perder tiempo ¿Te enteras?

Verónica.— *(Que está desolada y hundida)* Déjalo, mujer. No le grites así...

Sole.— *(A Verónica)* Y tú te callas...

Palmero.— *(Que se ha levantado aunque sin ganas)* A mí no me chilla ninguna mujer. Ninguna. A mí no me chilla ni mi madre, conque... *(Se dirige muy digno hacia la puerta, pero Verónica le sujeta de un brazo).*

Verónica.— No te vayas, muchacho. No te vayas... Haznos compañía...

Sole.— *(A Verónica)* Pero oye: ¿qué te ha dao a ti ahora? ¿Qué nueva manía te ha dao?

Palmero.— Suéltame... que me voy.

Verónica.— Necesito que me hables. Tú sabes dónde está... Tú eres compañero de ese hombre que...

Sole.— *(Tirando del Palmero)* Palmero vete. Que se vaya...

Verónica.— No te vayas, Palmero...

Palmero.— *(Muy cínico)* No, si ya digo. Un día tendré que partirme en dos cachos y dar ca uno a una mujer. Lo que es que cuando me ven...

Entra Reyes.

Reyes.— Pero ¿Qué alboroto es ese, locas? ¿Qué os pasa? Vaya una tarde que me estáis dando entre todos ¿No estáis oyendo que están llamando a la puerta? Pues menudos golpes están dando... *(Reyes cruza la escena y sale por la otra puerta. Verónica se ha apartado y mira a hacia esa puerta esperando ver aparecer a su hombre. Palmero se limpia orgulloso el brazo que se disputaron las dos mujeres y Sole se sienta, la falda remangada dejando ver las piernas y enciende un cigarrillo, se oyen voces viriles. Verónica da un paso hacia la puerta. Aparece de pronto Reyes acompañando a tres ganaderos, altos, señorones, desenvueltos. Verónica al verlos retrocede y se deja caer sobre una silla totalmente destrozada. Pero enseguida yergue la cabeza y los mira con una sonrisa de asco y resignación).*

Ganadero 1º.— A los buenos días, niñas...

Sole.— *(A Palmero. Con mucha mala intención)* Mira: ya estás sobrando... *(Palmero la hace un gesto de desprecio y sigue imperturbable).*

Ganadero 2º.— Aquí venimos a ver si nos alegráis un poco hombre... Que hemos tenido un día que...

Reyes.— Pues hale, sentarse y ya me diréis que es lo que os preparo...

Ganadero 1º.— *(Con risa torva)* Ya sabes tú bien lo que tiés que preparar. Mira esta... *(Risas de los tres. Se sientan a horcajadas en las sillas. Sacan tabaco. Visten de pana y llevan gruesos cinturones y botas enterizas. Tostados como moros y acostumbrados al mando).*

Ganadero 3º.— *(Cuando Reyes va a salir)* Eh, tú, no te marches, que haces falta también *(Más risas).*

Reyes.— Alguna tie que ocuparse de serviros, majos... *(Sale)*.

Ganadero 3º.— *(Al 2º)* Esa es la judía...

Ganadero 2º.— La famosa Reyes... Vaya hembra...

Las dos mujeres aparentan desdén. Palmero, en situación airada mira al techo. Los ganaderos adoptan aire de conquistadores sin preocuparse de la actitud de las mujeres, que saben presa segura. Hablan entre sí.

Ganadero 1º.— Qué día más negro, chaval...

Ganadero 2º.— Vaya...

Ganadero 1º.— Y que aprieta ya el calor...

Ganadero 3º.— Sí que ha hecho hoy calor, sí...

Ganadero 1º.— Y no hay cosa peor en este mundo que tener que tratar con el peonaje ¿Qué se habrá creído?

Ganadero 2º.— Yo en cuanto llega esta época me pongo de una leche... Pero es que ahora como el gobierno está de su parte...

Ganadero 1º.— Tanto vago que no tié aonde caerse muerto y te vienen a regatear una peseta y con amenazas entoavía...

Ganadero 3º.— Se dice pronto, con un jornal de 36 pesetas ¿Cuándo podían soñarlo siquiera? La leche del Frente Popular...

Ganadero 1º.— Granujas y maleantes, na más. A ver si es verdad, hombre, a ver si es verdad que sale ese valiente y termina con too...

Ganadero 2º.— Gil Robles les dará pal pelo a los socialistas y no tardando. Hoy también ha habió tiros en la sierra...

Ganadero 1º.— *(Cortando la conversación)* Bueno niñas: ¿y vosotras qué?

Sole.— *(Con chulería)* Nosotras ¿qué?

Ganadero 1º.— Que paece que no queréis na con la gente... Ea, asentarse aquí con nosotros y contarnos un chiste...

Sole.— *(Señalando a Palmero)* Ya estoy con éste...

Ganadero 1º.— ¿Con quién?

Sole.— Éste... *(Vuelve a señalarle)*.

Ganadero 1º.— *(Con mucha sorna)* Ah es verdad. No me había fijao que ya estabas acompañada... *(Risas)*.

Sole.— Se ríen de ti, Palmero... *(Palmero se encoge de hombros y fuma tranquilamente)*.

Ganadero 2º.— *(Al ver entrar a Reyes)* Ya tenemos vino por lo menos...

Ganadero 3º.— *(Canturreando)* ¿Dónde vas, bella judía - sin compañía y a estas horas?...

Reyes.— *(Mientras sirve el vino)* Parece que venís un poco alegres...

Ganadero 1º.— ¿Alegres? ¿Tú no sabes ese refrán de que cuando el español canta...?

Reyes.— Sí.

Ganadero 1º.— Pues ahí nos duele...

Verónica se pasea como sonámbula y Sole mira airada al Palmero.

Ganadero 1º.— *(A Reyes. Señalando a la Verónica)* Dila a esa que se acerque...

Reyes.— ¿Esa? Menuda. Díselo tú...

Ganadero 1º.— Eh, chica... Ven a tomar una copa que te quiero dar un recadito a la oreja...

Verónica se acerca maquinal, coge la copa que el otro la ofrece y sigue como sonámbula.

Ganadero 1º.— *(A los otros)* ¿Habéis visto vosotros cosa igual?

Ganadero 2º.— Sí. En la feria el año pasao. En un circo.

Ganadero 3º.— La mujer estatua.

Ganadero 1º.— La misma... *(Risas)*. Anda, chica, siéntate, que no te vamos a comer...

Soledad se levanta y sienta a la fuerza a la Verónica en una silla y ella se sienta en la otra. Palmero solo.

Ganadero 1º.— (*A la Sole*) ¿Eres tú la que la das cuerda?

Sole.— A veces. (*Pausa*). Venga un vaso...

Ganadero 2º.— (*Ofreciéndola el vaso*) Ahí va. Vaya tres muertas que sois. Ni que os dieran miedo los tíos...

Sole.— A lo mejor. Como una no está acostumbrada...

Ganadero 3º.— (*A Reyes*) ¿Y tú no bebes? Ah, claro, tu religión no te lo permite...

Reyes.— Oye, a mí no me confundas...

Ganadero 3º.— ¿Te confundo?

Reyes.— Soy hebrea, no mora.

Ganadero 1º.— ¿Y eso no es lo mismo?

Reyes.— Ignorante...

Ganadero 3º.— Bueno. A ver si nos alegramos de una vez... (*Dirigiéndose chungón al Palmero*) ¿Y usted tampoco quiere na con nadie? ¿Tampoco le hacen caso?

Sole.— Dejarle tranquilo, que ese no cuenta...

Ganadero 3º.— Pero por lo menos querrá tomar una copa, ¿no?

Palmero.— (*Desabrido*) No tengo gana...

Ganadero 1º.— (*Con malicia*) No tendrá vicios menores... (*Risas*).

Ganadero 2º.— Na, que hemos venío a un funeral...

Ganadero 3º.— Pues hay que alegrarse. Hay que armarla... (*A Verónica*) ¿A ti qué te pasa, vamos a ver?

Verónica.— Una tiene sus pensamientos...

Reyes.— Esta chica es más rara...

Ganadero 1º.— Con la planta que tie la gachi...

Verónica.— (*Muy fría*) Usted manda y yo obedezco. Es lo que corresponde...

Ganadero 3º.— Chavales, pues vaya hembras que nos han caído en suerte...

Reyes.— Es que bástese que la vean tan sosa, pa que se encaprichen con ella...

Ganadero 3º.— ¿Y no hay al menos un poco de música? (*A Palmero*) ¿Usted, amigo, no toca por un casual la guitarra?

Sole.— ¿Ese? Qué risa... Ese no toca nada...

Ganadero 1º.— Tocaré la campana, por lo menos...

Sole.— Bueno, no os metáis con el chico y dejarle tranquilo...

Ganadero 3º.— Bueno, a ver si nos alegramos de una vez, que hemos tenido mal día...

Reyes.— Si queréis pongo la radio...

Ganadero 1º.— Ponla, ponla... al menos oiremos algo, porque... (*Reyes va a un rincón y conecta la radio, que luego de unos instantes empieza a emitir sonidos gangosos de anuncios*).

Ganadero 3º.— (*A la Reyes*) Busca a ver si encuentras una estación donde den música, mujer...

Ganadero 2º.— Hay que ver qué día, no nos sale na a derechas...

Verónica.— (*Con mala intención*) ¿Os van mal los negocios?

Ganadero 3º.— Que hay ahora mucho cabrito suelto, mucho hijo de mala madre...

Ganadero 1º.— Y en Salamanca hay jaleo. Dicen que va a haber huelga...

Ganadero 3º.— Y en Madrid quemando iglesias según un primo mío que vino el otro día...

Ganadero 2º.— (*A la Reyes*) ¿Qué? ¿No hay música?

Reyes.— Espérate, hombre, que estoy buscando...

Ganadero 2º.— Vaya día más negro...

Ganadero 3º.— (*Continuando la conversación anterior*) Se va a armar una que lo de Asturias no va a ser na...

Ganadero 1º.— La sangre va a correr por las calles...

Ganadero 2º.— Hoy también ha habío tiros en la sierra...

Ganadero 1º.— Cuestión de contrabandistas...

Ganadero 2º.— Que va... Anarquistas también.

Verónica.— (*Anhelante*) ¿Han matao a alguno?

Ganadero 2º.— (*Con sorna*) Conejos caen todos los días...

Verónica.— Conejos... a lo mejor son más hombres que vosotros...

Ganadero 1º.— Mira lo que dice ésta: ¿eres también de los socialistas?

Palmero.— (*Acudiendo a Reyes*) Yo te ayudo... A ver... (*Ayuda a Reyes a encontrar una emisora musical*).

Ganadero 1º.— Hombres de verdad es lo que hacen falta, que acaben con tanto mangante. Ya ves tú, treinta y seis pesetas de jornal a la semana y entoavía quieren más, pa no hincar el pico y pa que te amenacen con el partido. Ya les iba a dar yo...

Ganadero 2º.— *(Al Palmero)* ¿Qué? ¿El amigo tampoco da con la música?

Ganadero 1º.— Nos tendremos que ir al sermón...

Ganadero 3º.— El sueño que me está dando...

Verónica.— Pues vete a dormir, hijo...

Ganadero 3º.— Me da miedo de los fantasmas... Yo solo no duermo...

Sole.— *(Al Ganadero 1º que la manosea)* Niño, que las manitas quietas...

Ganadero 1º.— Pero niña ¿es que me desprecias?

Sole.— Anda y que te ondulen con la permanente...

Ganadero 1º.— Y pa suavizarte que te den col crem...

Reyes.— *(A voces)* Callarse un momento... Callarse...

Ganadero 3º.— Chiss... callar... a ver...

Callan y se oye la voz de la radio que el Palmero sube de volumen.

Voz por la radio.— —Aquí E.A.J. 1 Unión Radio Madrid. Noticias extraordinarias. Atención. *(Pausa)*. *(Todos se interrogan con la mirada)*. El gobierno comunica que según últimas noticias recibidas se ha producido un levantamiento militar en las guarniciones de Ceuta y Melilla y otras plazas del Protectorado Marroquí. Sin embargo el gobierno republicano es totalmente dueño de la situación. Esperamos informarles más detalladamente en próximas emisiones... *(Pausa)*. Escuchen a continuación música de baile...

Ganadero 1º.— Por fin... ya tenemos música...

Ganadero 2º.— Venga, alegrarse...

Efectivamente una orquesta trepidante inicia los primeros compases del «continental». Reyes es la primera en marcar los pasos de baile y se empareja con el Ganadero 1º que la enlaza por la cintura. El Ganadero 3º coge a Sole. Y el Ganadero 2º a la Verónica. El Palmero queda solo. Apoyado en la consola donde está la radio. Avergonzado. Irresoluto. Las trepidantes notas del «continental» llenan la escena. Los ganaderos bailan ya alegres con desenvoltura y las mujeres se van dejando llevar en el ritmo. A medida que crecen las notas del baile se va oscureciendo la escena hasta desaparecer totalmente.

SEGUNDA PARTE

MOMENTO TERCERO

La misma estancia. Primeros días de Noviembre de 1936. A través de la ventana un cielo gris. Hay un enorme brasero de copa encendido. Sentadas junto al brasero cosen, a la última luz del atardecer, dos nuevas pupilas: la Alfonsa y la Micaela. Ambas son jóvenes. Mientras cosen cantan un himno de guerra.

Alfonsa y Micaela.— *(Cantando)*

Cuando se enteró mi madre
de que yo era de las J.O.N.S.
me dio un abrazo y me dijo:
hijo mío de mi alma
así te quería yo...”

(Tararean en voz suave)

Falangista valeroso
y con este patrimonio
la justicia, el pan, la patria
y la España grande y libre
que soñaba José Antonio...

Micaela.— *(Interrumpiendo la canción)* ¿Qué hora es?

Alfonsa.— ¿No puedes mirarlo tú misma?

Micaela.— Tú lo ves mejor desde ahí, mujer...

Alfonsa.— *(Encogiéndose de hombros)* Todavía falta mucho para el parte...

Micaela.— Pero dime qué hora es, mujer...

Alfonsa *(Volviéndose para mirar el reloj)* Que pesada, hija... Las cinco van a ser...

Micaela.— Las cinco. Y ya casi no se ve...

Alfonsa.— Tendremos que dar la luz. Cierra la ventana...

Micaela.— Espera un poco, mujer... Aprovechemos la luz del día... *(Deja la sábana que cose y coge otra de un montón que hay junto a ella en un gran cesto)*
Con esta ya empiezo la cincuenta...

Alfonsa.— *(Incrédula)* ¿Cincuenta sábanas has hecho ya?

Micaela.— Digo...

Alfonsa.— Chiquilla... que manera de correr...

Micaela.— Ya ves... Pa que luego digan que una no hace nada por la guerra...

Alfonsa.— Pues yo con esta hago la docena. A ti te darán una medalla...

Micaela.— Me van a dar lo que yo se me... La gloria no es pa nosotras. Sino pa los que están en el frente. Y con razón. Pero yo lo hago muy a gusto... *(Tarareando)*

—Ahora estoy en la trinchera
dando la cara a la muerte... ”

Entra Reyes con una carta en la mano.

Reyes.— Hay correo, chicas... *(Las dos mujeres se pelean por coger la carta dando grititos. La alcanza la Micaela).*

Micaela.— Es del Palmero...

Reyes.— *(Sentándose junto a ellas)* Pus ábrela...

Alfonsa.— *(Que continúa cosiendo)* Habrá que ver las tonterías que pone...

Micaela.— *(Luego de una duda)* No la abro. Que la abra la Sole, porque va a su nombre...

Reyes.— Anda, mujer, no seas tonta. Si a la Sole la da igual...

Micaela.— No está bien...

Alfonsa.— *(Intentando quitársela)* Trae acá...

Micaela.— *(Impidiéndoselo)* Es un hombre al que ni siquiera conocemos...

Reyes.— Pero de confianza. Trae... *(La quita la carta).* Además, haz cuenta que la censura lee todas las cartas...

Micaela.— *(Un poco escandalizada)* Hasta una carta de amor...

Alfonsa.— Huy de amor... Con lo tonto que es el pobre Palmero...

Reyes.— (*Que se ha calado los anteojos y ojeado la carta*) Es la carta de un soldado de los nuestros. Os la leo... (*Reyes lee*): —Queridísima Sole: Pues me alegraré que estés bien tú y todas... Aquí bien y con mucho llover y frío. Pero muy cerquita ya de la capital... Sabrás que me han ascendido a cabo, pero si las cosas siguen así dicen que para Navidad se termina el zafarrancho y nos mandan pa casa. A ver si es verdad, lo quiera Dios. Que recibí el paquete que me mandasteis traer, así que digas a la Reyes y a las otras que muchas gracias, que el lomo de la tierra sabía a gloria y con los compadres lo compartí yuque por cierto aquél día tuvimos lo nuestro, pero que los rojillos no pueden con nosotros y que cada día corren como conejos... (*Risas de las chicas*). Pues como te digo me ascendieron a cabo, pero a mí me da igual aunque dicen que por méritos de guerra y como tú no te lo creerás porque no me quieres, a mí me da igual, pero que si Dios quiere en cuanto que termine esta guerra y Franco triunfe verás un Palmero que tú no conocías, si me quieres un poco por muy poco que sea que me escribas contándome cosas de esa y de la Reyes que la des recuerdos y a las otras chicas de ahora, que no las conozco, y como te escribo a la luz de una vela que se acaba te mando un abrazo y muchos besos de este que te idolatra y lo es Paco Ramírez.”

Micaela.— (*Maravillada*) Que hombre más hombre...

Alfonsa.— Ya ves y a la Sole no le hace tilín...

Reyes.— La Sole es mucha Sole... Pues anda que si hubierais conocido a la Verónica...

Micaela.— ¿Ya vas a empezar con la dichosa Verónica?

Reyes.— Eso era una mujer. Raza como aquella no hay, si no es en mi tierra solamente.

Alfonsa.— Es lo que dice la Sole...

Micaela.— Lo que pasa es que con la guerra se ven las cosas de otro modo...

Reyes.— Hay que ver. Lo que hizo no lo hace cualquiera...

Micaela.— Una roja, al fin y al cabo...

Reyes.— Roja y mala, desde luego. Pero como valiente... vaya...

Alfonsa.— Suerte que tuvo, porque mira que si la cogen...

Micaela.— Que la echen un galgo...

Reyes.— Gracias a que la frontera está cerca, que si no cae... (*Levantándose*).
Vamos a poner ya la radio para el parte...

Micaela.— Mira que si dijeran que ya ha caído Madrid...

Alfonsa.— Cogía una borrachera, te lo aseguro...

Reyes maniobra en el receptor.

Reyes.— Todavía es pronto. No hay nada...

Alfonsa.— (*A Micaela*) Da una vuelta al brasero, mujer, que tengo las piernas heladas...

Micaela.— (*Mientras remueve el brasero con la badila*) Tengo unas ganas de divertirme. Me baila la sangre en el cuerpo.

Alfonsa.— (*Levantándose*) Yo ya dejo esto... (*Tira la labor*) Ya casi es de noche...

Micaela.— Pues mira que con lo atrasada que vas. Mañana o pasao vendrán a recogerlo las regidoras... (*A Reyes*). Yo: cincuenta y ésta doce, fijate, Reyes...

Reyes.— Pobres soldaditos si solo contaran con el trabajo de esta holgazana...

Alfonsa.— Pues todo lo que hago lo hago voluntaria porque ya he cumplido...

Reyes.— Mira la interesada... ¿Es que eres incapaz de hacer nada sin interés...?

Micaela.— (*A la Alfonsa tendiéndole una sábana*) Coge de ahí... (*Van plegando las sábanas mientras vuelven a cantar*).

—Cuando se enteró mi madre
de que yo era de las J.O.N.S..."

Reyes.— Vamos a merendar

Micaela.— Y los muy canallas siguen en sus trece...

Reyes.— Para lo que les queda. En cuanto que caiga Madrid, se acabó. Ya llevamos cuatro meses de guerra y ya está bien...

Micaela.— (*Suspirando*) Y yo sin saber de los míos...

Alfonsa.— Mujer: las malas noticias corren...

Micaela.— Vete a saber, si no los habrán matao a todos...

Alfonsa.— Que exageración. Si no se metían en nada...

Micaela.— Huy, esos criminales no necesitan nada pa matar y saquear. Y luego con la gente tan mala que hay en Guadalajara...

Reyes.— En todas estas tierras hay gente muy mala. Yo si las cosas se ponen feas me marchó a Fez con los míos. Ya me lo tienen dicho y yo más contenta que unas pascuas me iba. Marruecos: de donde salieron los valientes con Franco a la cabeza...

Micaela.— No digas, Reyes, que también has cogido gusto a Salamanca.

Reyes.— (*Muy seria*) Porque una tiene también aquí sus intereses y no me puedo marchar así como así, que si no...

Alfonsa.— (*Cambiando la conversación*) ¿Habéis dejao abierta la puerta de la cocina?

Reyes.— Yo no ¿Por qué?

Alfonsa.— Parecía que sonaba. Como no sea el viento...

Micaela.— Pues viento no hace...

Reyes.— Voy a ver... (*Sale, Micaela y Alfonsa han cesado de plegar las sábanas y se peinan alegres frente al espejo*).

Micaela.— En tiempo de guerra da gusto. No tiene una que andar arreglándose todo el día. Y como el pintarse está mal visto.

Alfonsa.— No hables así, mujer... Parece como si te gustara la guerra.

Micaela.— Sí, será eso... Más ganas tengo yo que tú de que termine.

Vuelve Reyes.

Reyes.— Pues sí, la puerta estaba abierta.

Micaela.— La habrá abierto el aire...

Reyes.— No hace aire. A alguna de vosotras se le olvidó cerrarla. Hay que andar con cuidao, niñas. Nada tendría de particular que bajaran ya los lobos de la sierra...

Alfonsa.— Y no son los lobos: que no son tiempos de paz como para dejar la puerta al ventistate... (*Observan las dos duramente a Micaela*).

Micaela.— Bueno. Está bien. No me miréis así. La dejaría yo abierta cuando fui al retrete. Jesús, no me pasáis una... (*Pausa*). Bueno ¿no íbamos a merendar?

Reyes.— (*Cariñosa*) Loca, loca... que te pareces a otra que yo se me. Bueno. Ya está. Voy a hacer el chocolate. Os lo habéis ganado. Habéis trabajao bien para los

hospitales. Ahora, a disfrutar... (*Insinuante*). Raro será que no tengamos alguna visita. Ahora vienen ya los hombres con permiso del frente.

Micaela.— Y siempre puede cruzar alguien la raya...

Reyes.— ¿Qué has dicho?... ¿Qué locura estás pensando? Que no te vuelva a oír yo esas bromas...

Alfonsa.— Esta será capaz de poner los ojos más allá de la frontera...

Micaela.— Huy... no es para tanto...

Reyes.— (*Acercándose a ella muy solemne*) Es que detrás de la colina no está Portugal. Está la muerte ¿Te enteras?

Micaela.— Huuy hija... Serías capaz de denunciarme...

Reyes.— (*Muy amenazadora*) Pues claro que sería capaz. Como lo fui cuando tuve que hacerlo...

Micaela.— ¿Otra vez vas a empezar con lo de la Verónica?

Reyes.— Pero ¿es que en esta casa tiene que haber siempre una moza rebelde?

Alfonsa.— Esta no es rebelde. Lo hace por oírte, Reyes. Anda, a hacer el chocolate...

Reyes sale malhumorada.

Micaela.— (*Con sorna*) Tiene miedo... Es cobardona...

Alfonsa.— Y a ti te gusta asustarla...

Micaela.— Porque no tiene la conciencia tranquila.

Alfonsa.— Es la mujer más buena que yo he conocido.

Micaela.— ¿Buena? Chica, tú eres tonta ¿Todavía no te has dao cuenta de lo bicho que es?

Alfonsa.— Eres una desagradecida...

Micaela.— A ti, porque te gusta que te dominen. Esa es una zorra. Y no hay judío bueno, pa que te enteres. A mí no me puede ver. Ni yo a ella, desde el primer día que caí en esta casa. Pero conmigo no va a poder...

Alfonsa.— ¿No va a poder? ¿El que no va a poder? No sabes lo que te dices. Estás loca.

Micaela.— Yo sé lo que me digo. Y se muchas cosas ya. Sé el camino que lleva esa... (*Bajando mucho la voz y muy acusadora*). Camino torcido, Alfonsa. Acuérdate lo que te digo: camino torcido.

Alfonsa.— Una mujer caritativa y patriota...

Micaela.— (*Tararea con sorna el himno falangista*) Tra-la-ralaralara...

Alfonsa.— Tienes mala lengua... (*La otra sigue su tarareo*). Encima de lo que ha hecho por ti y por todas nosotras. La culpa la tiene ella que no te dejó donde estabas. A lo mejor ahora estarías criando malvas. Tú sí que eres mala y por eso ves a los demás malos. Y el que no es malo pa ti, es tonto. Como la pobre Sole, que lo único que tiene es que es agradecida como manda Dios. Y tú te burlas de ella...

Micaela.— (*Enfadada de pronto*) ¿Quieres ver cómo te cruzo la cara con tanto sermón? Que ya estoy harta de sermones. Boba, que eres más boba. Boba tú, y boba la Sole, que os dejáis dominar por esa... (*Bajando de nuevo la voz*) mala pécora que el día menos pensao nos va a vender (ya te lo he dicho otras veces) como vendió a la pobre Verónica... (*Movimiento nervioso de la Alfonsa, cuando entra la Reyes muy ceremoniosa y halagadora con la chocolatera en la mano y finge no haber oído nada*).

Reyes.— Alfonsa, hija, ve a la cocina por las tazas y las tostadas. Ahora vamos a arreglar bien el brasero ¿Por qué no ponéis la radio? ¿Y encendéis la luz? Van a dar el parte...

Micaela.— (*Corriendo hipócrita hacia la radio*) Huy, sí, el parte...

Reyes.— He hecho un chocolate riquísimo...

Micaela.— (*Mientras maniobra la radio*) Como ama de cura no hubieras tenido precio...

Reyes.— (*Con risa de conejo*) Qué guasona... A mí me ha gustao siempre el orden y la tradición. Los de mi raza somos así...

Micaela.— Y el dinerito, que también os gusta...

Reyes.— Porque es necesario. Pero nada más... Calla a ver... (*Se oye un himno militar por la radio*).

Micaela (*Llamando*) Alfonsa... Corre, corre... el parte...

Llega la Alfonsa tropellada con tazas, bandejas, etc. Que deja sobre la mesa. En la penumbra de la estancia las tres mujeres apiñadas sobre el receptor iluminado.

Radio.— Aquí Radio España de Salamanca. Viva Franco. Arriba España... (*Música*) (*Un cornetín*). Parte de la guerra del Cuartel General del Generalísimo correspondiente al día de hoy, 7 de Noviembre de 1936, Primer Año Triunfal... (*Música*). En el día de hoy nuestras tropas han continuado en el frente del Centro, la ofensiva iniciada días atrás y en avance arrollador han sido ocupados los siguientes pueblos: Torrijos, Santa Olalla, Illescas, otros lugares, diversas cabezas de puente y distintas posiciones hasta alcanzar nuestra vanguardia la localidad de Griñón, a la vista de la capital, quedando expedito el camino hacia Madrid... (*Alborozo de las mujeres*). Nuestros bombarderos, apoyaron la Infantería con la destrucción de diversos efectivos militares en los alrededores y centro de Madrid. Las tropas enemigas, envueltas en el desconcierto y el pánico se repliegan a lo largo de la sierra toledana, habiendo sufrido innumerables pérdidas. Asimismo han sido hechos centenares de prisioneros...

Reyes.— (*Interrumpiendo*) Ay, qué alegría, Madrid es ya nuestro...

Alfonsa.— Ay, Viva España...

Micaela.— Callarse, que escuchemos los demás...

Radio.— Teniendo en cuenta la situación en que se halla Madrid después de los bombardeos de la noche del 5 y 6 se espera que la capital ofrezca una rendición sin condiciones. Oigan a continuación un comentario de nuestro ilustre colaborador Don José María Pemán...

Reyes.— Que alegría. Pero, ¿habéis oído?

Alfonsa.— Voy a poner una vela en acción de gracias.

Reyes.— (*Muy hosca*) Déjate de tonterías y vamos a merendar. Esta noche hay que celebrarlo con los camaradas...

Micaela.— Hace ya casi una semana que no viene nadie...

Reyes.— Esta noche tendremos bulla aquí, ya veréis...

Alfonsa.— (*Cerrando la radio*) Bueno, lo importante ya está oído...

Micaela.— Fíjate, a punto ya de caer Madrid.

Alfonsa.— ¿A punto de caer? Si ha dicho que ya están dentro...

Micaela.— ¿Qué va decir que están dentro? ¿Tú lo has oído Reyes?

Reyes.— Que más da que estén o no estén. Lo que está claro es que los nuestros ganan. Menuda paliza se están llevando esos rojillos.

Micaela.— (*Complaciéndose*) Lo único que yo he oído es que están acercándose a Madrid.

Alfonsa.— Ha dicho que ya están dentro...

Reyes.— Ha dicho que están ya a la vista de la capital. Yo eso he oído.

Micaela.— (*Señalando a la Alfonsa*) Ésta quiere oír otra cosa. Así empiezan los bulos.

Alfonsa.— (*Enfadada*) Cállate, roja, que eres una roja...

Reyes.— Pero, niña, ¿qué palabras son esas?

Alfonsa.— La verdad.

Reyes.— Pero, ¿a qué viene eso?

Micaela.— (*Muy tranquila sentada a la mesa y mojando una tostada en el chocolate*) Déjala, Reyes ¿No ves lo tranquila que estoy? Es rabia, porque ella solo ha hecho una docena de sábanas y yo cincuenta. Cincuenta. Por eso me llama roja...

Reyes.— (*Que también se ha sentado a la mesa. La única que está en pie es Alfonsa*) Huy que chicas estas... Bueno; ¿hay vino en la bodega? Serviros tostadas...

Alfonsa.— Vino sobra... Lo que faltan son invitaos...

Reyes.— Esta noche vendrá un pez gordo... (*A la Alfonsa*). Niña, ¿no te sientas? Enciende la luz al menos... (*Alfonsa enciende las luces*).

Micaela.— (*A la Reyes*) ¿De veras? ¿De veras Reyes, que va a venir un pez gordo?

Reyes.— Mira la roja como se anima...

Micaela.— Me baila la sangre en el cuerpo. Si fuera verdad...

Reyes.— Come y calla... Y tú, niña, ¿no quieres nada? (*La Alfonsa se sienta al fin y toma chocolate*).

Micaela.— Mañana me vuelven a felicitar en la Falange por las sábanas...

Reyes.— Es que tienes unas manos, hija...

Alfonsa.— Porque deja los dobladillos a medio hacer...

Micaela.— ¿Qué dejo los dobladillos a medio hacer? Vas a verlo tú misma, Reyes... (*Va a levantarse y Reyes se lo impide*).

Reyes.— Come ahora y déjate de cosas...

Micaela.— Es que no puedo soportar que me calumnien...

Reyes.— Pero, tonta, si lo hace por oírte. Sois más crías las dos...

Micaela.— Lo que pasa es que está negra conmigo...

Reyes.— Bueno, a ver si os vais a pelear ahora, cuando estamos a punto de conquistar Madrid...

Alfonsa.— Quien pudiera ser hombre pa estar en el frente...

Micaela.— Eso sí que es desgracia haber nacido mujer en estos tiempos...

Reyes.— Pues sí que tú puedes quejarte. Como si te faltara algo...

Micaela.— Pues envidia la Sole, ya ves. Con un novio en el frente...

Reyes.— Anda, y si tú quisieras tendrías los que te diera la gana ¿Por qué nos os hacéis madrina de guerra?

Micaela.— Eso es para las niñas...

Reyes.— Y vosotras también sois señoritas.

Micaela.— Vamos, Reyes, no digas...

Alfonsa.— (*Con sorna*) Sobre todo tú, Micaela.

Micaela.— ¿Pues sabes lo que te digo imbécil? Que si soy lo que soy lo tengo a mucha honra...

Reyes.— Que he dicho que basta de peleas...

(*Pausa*)

Alfonsa.— ¿Cuándo vuelve la Sole?

Reyes.— Yo la esperaba mañana por la noche, o pasao a más tardar. Eso dijo ella. Pero con estos acontecimientos a lo mejor no la dan permiso en el hospital...

Micaela.— Tengo ganas de que venga. Yo quisiera también hacerme enfermera...

Reyes.— Que tontería. Aquí estás bien y cumples, mujer ¿O es que no te gusta estar conmigo? Fíjate que puedes confiar en mí como si fuera tu hermana.

Micaela.— No es eso...

Alfonsa.— Ésta no confía en nadie, ni quiere a nadie...

Reyes.— Micaela es buena. Un poco rebelde; pero buena. Lo peor que os puede pasar a estas edades es dejaros arrebatar por cualquier cosa. Un amorío, o cualquier

tontería. Por eso debéis confiar en mí experiencia y pedirme consejo. Así no os veréis nunca como la pobre Verónica.

Micaela.— Pues a veces, lo mejor es dejarse arrastrar y no seguir a nadie...

Reyes.— (*Mirándola fijamente y ya con seriedad*) ¿Qué te pasa? ¿Por qué estás tan nerviosa hace días? Te noto algo raro...

Micaela.— A usted no se le pasa nada...

Reyes.— ¿Por qué me llamas ahora de usted?

Micaela.— (*Cortada*) No sé. Me da respeto de pronto...

Reyes.— (*Riendo*) Pedazo de tonta...

Alfonsa.— Ya no quiero más tostadas...

Reyes.— (*A Micaela*) ¿Y tú tampoco?

Micaela.— No. Trae ya quitaré yo todo...

Micaela se dispone a recoger las tazas y Alfonsa y Reyes van a retirarse cuando se oye el frenazo de un camión.

Alfonsa.— (*Yendo hacia la venta*) Han parao aquí...

Reyes.— Niña, no descorras los visillos, que se verá la luz...

Alfonsa.— A lo mejor viene aquí... (*Micaela se acerca a la venta*).

Reyes.— (*Nerviosa*) Anda, anda, llévate eso a la cocina. (*Golpes en la puerta trasera*). Iré yo a ver quién es...

Micaela.— Ya estoy contenta... (*Va a la cocina con las tazas saltando*).

Alfonsa queda en actitud expectante. Voces. Entran la Reyes y dos Requetés con boinas rojas. Son dos de los ganaderos que ya conocíamos. Aparecen ahora curtidos por la guerra y acusados sus rasgos despóticos. Vienen fatigados.

Requeté I.— Viva España y Viva Cristo Rey...

Reyes.— (*Al mismo tiempo*) Chicas... que tenemos amigos... (*Mostrando a la Alfonsa*). Aquí la Alfonsa... Y aquí está la Micaela... (*Micaela acaba de entrar*).

Micaela.— Arriba España...

Requeté II.— Pero estas son otras de las que tenías antes...

Reyes.— La Sole está de enfermera en un hospital... Y la otra...

Requeté I.— La otra... De esta otra te traemos noticias, hermosa judía...

Reyes.— (*Incrédula*) ¿De la Verónica? ¿Sabéis algo de la Verónica?

Requeté I.— Trae primero algo de vino y deja que descansemos un poco, que hemos hecho muchos kilómetros y cuesta arriba...

Requeté II.— Dos noches por la cochina sierra y cuesta arriba. A la caza de emboscaos... (*Resopla*). Oye ¿dónde podríamos lavarnos un poco?

Micaela.— Ven conmigo. Te daré toalla y jabón... (*Al otro*) y tú también, si quieres...

Requeté I.— (*Al II*) Ve tú primero. Luego iré yo. Estoy arrecío...

Micaela se va con el Requeté II.

Reyes.— (*Al Requeté I*) Me tenéis ya en ascuas con lo que habéis dicho...

El Requeté I no la escucha y mueve las brasas del brasero. Reyes hace una seña a la Alfonsa para que se siente junto a él.

Requeté I.— (*Al levantar la cara del brasero tropieza con la cara de la muchacha que lo mira con ansiedad y tristeza. Él sonríe*) Que frío hemos pasao esta noche, chiquilla...

Alfonsa.— (*Palpándole las ropas*) Si estás helao, chiquillo. Trae que te seque esa ropa...

Requeté I.— (*Quitándose la cazadora*) Pon esto a la lumbre...

Queda en mangas de camisa donde se ve el detente del corazón de Jesús con las aspas de cruzado.

Reyes.— Voy por el vino. Tengo un vino que resucita los muertos. (*Sale*).

Alfonsa.— Estábamos las tres solitas. Gracias que nos hacéis un poco de compañía ¿Vais a pasar aquí la noche?

Requeté I.— Depende, porque andamos de servicio.

Alfonsa.— Si os quedáis lo pasaréis bien. Aquí se está muy calentito...

Requeté I.— (*Riendo*) Cómo lo sabes. Ganas de juerga no nos faltan...

Alfonsa.— Además, ¿no sabéis que ha caído Madrid?

Requeté I.— (*Incrédulo*) No ¿Es verdad eso?

Alfonsa.— Bueno. El parte ha dicho que ya están entrando las tropas...

Requeté I.— No, hombre. Lo que ha dicho es que ya estamos cerca. Pero... Jesús, no se me pasa el frío...

Alfonsa.— (*A gritos*) Reyes, ¿qué haces que no traes el vino? (*Pausa. Llega de lejos la voz del Requeté II que canta*).

Voz del Requeté II.—

—División requeté
de Castilla y de Navarra.
División, división
la mejor tropa de España..."

Risas de ella y lejanas de la Micaela.

Alfonsa.— (*Echando los brazos por el cuello del Requeté I*) Aquí se está mejor que en el frente, ¿verdad hijo?

Requeté I.— Hombre, claro... ¿Cómo has dicho que te llamas?

Alfonsa.— Alfonsa. Alfonsa González...

Requeté I.— (*Apartando los brazos de ella*) Bueno, Alfonsita, pues ahora deja que entre en calor... (Alfonsa le acerca más el brasero). Dame friegas en la espalda... (*Entra Reyes*).

Reyes.— Vino, vinito bueno. Y pastas. Y jamón...

Requeté I.— Ole... Ya sabíamos nosotros. Dos noches llevamos en el camión diciendo: allí estará la Reyes, ella nos dará ánimos...

Reyes.— Para eso vivo, hijo. Y mientras dure la guerra a vuestras órdenes siempre. Para eso sirve una vieja. Mientras yo esté aquí no os faltará cobijo... y calor...

Requeté I.— (*Con chungu*) Calor de madre...

Reyes.— O de tía. Qué más da... (*Se sienta junto al hombre*). Bueno, hombre, bueno. Dime pues: ¿qué noticia traéis de... esa? (*Reparando en Alfonsa*) Alfonsa, hija: ¿quieres ir a preparar el agua caliente...? ¿Tú también querrás lavarte, no?

Requeté I.— Hombre... hace dos días que estoy pensando en eso...

Reyes.— Anda, niña...

Alfonsa.— Ya están allí la Micaela y el otro...

Reyes.— Niña, obedece...

Alfonsa.— (*Al hombre*) Bueno. Te voy a preparar el agua... (*Sale*).

Reyes.— ¿Qué noticias traéis?

Requeté I.— Sin noticias del jefe yo no puedo hablar...

Reyes.— ¿El otro es tu jefe?

Requeté I.— Lo es. Cosas de la guerra...

Reyes.— (*Ofreciéndole la copa de vino*) Me traéis alguna sorpresa. Lo estoy viendo en tus ojos...

Requeté I.— Bah... la historia de siempre. Cosas de esta tierra: lobos, contrabandistas...

Reyes.— En estos tiempos los lobos son más peligrosos que nunca...

Requeté I.— (*Luego de beber*) Ajá... vaya vino que tienes en tu casa...

Reyes.— Bébelo, emborráchate, que hoy es día sonao. La guerra se termina y ganan los nuestros...

Requeté I.— Hum... Por Badajoz hay muchos palos. De allí venimos...

Reyes.— En cuanto caiga Madrid se espantan...

Requeté I.— Tienen mucho veneno en la sangre.

Reyes.— Hoy, los hombres de bien están con España. La victoria es nuestra, muchacho. (*Pausa*). Pero dime... ¿Qué noticias me traéis?

Requeté I.— ¿Tú no bebes?

Reyes.— Tus palabras es lo que yo bebo. Si no fuera por las niñas me iba con vosotros al frente. A ver si terminaba de una vez mi calvario.

Requeté I.— Sin embargo dicen que te estás forrando de oro a costa de...

Reyes.— (*Interrumpiéndole*) Todo lo que encontréis en mi casa os lo regalo. Si algo hubiera tenido lo habría dao pa la cruzada, ya que no puedo dar mi vida... (*Insinuante*) Dime... ¿habéis sabido algo de esa?

Requeté I.— ¿De quién?

Reyes.— ¿De quién va a ser?

Requeté I.— ¿Por qué la dejaste escapar?

Reyes.— *(Llena de rencor)* Me odiaba. Fui una madre para ella. Pero nunca me quiso. Siempre fue mi enemiga; pero desde que llegó aquel desgraciao, que se dejó matar, la entró la locura. Se lanzó a la calle el primer día y cruzó la raya de la frontera para ser más que mi enemiga, la enemiga de España... Pero yo la denuncié...

Requeté I.— Cuando ya no había remedio.

Reyes.— Cuando pude estar a cubierto de su odio. Todavía se me pone la carne de gallina —mira— *(Le muestra el brazo con aires dramáticos)* cuando pienso que ha de venir a mi casa, para asesinarme...

Requeté I.— *(Riendo)* Cualquiera te hace caso, Reyes ¿Quién dice que no estás fingiendo? Unos dicen de ti una cosa, otros, otra. La gente no te quiere, Reyes.

Reyes.— Tiene la culpa mi raza que está maldita por el Señor. Pero yo tomé las aguas del Bautismo en Sevilla. Educo a mis niñas en la religión católica y trabajan para la cruzada.

Requeté I.— Estás hecha una ardilla tú...

Les interrumpe la llegada del Requeté II y la Micaela.

Micaela.— *(Al Requeté I)* Muchacho: ya tienes tu agua... La Alfonsa te está esperando.

Requeté II.— *(Haciéndole levantar)* Lárgate y déjame la lumbre...

Se sienta junto al brasero y el otro se marcha. Reyes escancia un vaso de vino. Micaela está sentada junto al combatiente.

Reyes.— Hijo de mi vida... Parece como si te hubieras pasao un año entero en el campo...

Requeté II.— *(A Micaela)* Dame unas friegas en la espalda, chata...

Micaela.— *(Obedeciendo)* Que hombre estos, y luego dicen de las mujeres.

Requeté II.— A ver si te doy... ¿Tú que sabes lo que son esos caminos, las encrucijadas y el amanecer de estos días de invierno?

Micaela.— Tengo la sierra delante de mis ojos todos los días... y sé cómo se va y se viene por ella...

Requeté II.— El peor servicio que pueden darle a uno es este: limpiar de emboscaos la sierra... Pero, gracias a Cristo Rey, hemos hecho hoy un buen trabajillo...

Reyes.— *(Ha llenado las copas y ofrece a él y a la Micaela. Ella coge otra copa y hace el brindis)* Por Dios, por la Patria y el Rey...

Requeté II.— Ole tu gracia... *(Micaela levanta la copa)*.

Reyes.— Y ahora dime... ¿Me traéis algo nuevo?

Requeté II.— *(Lentamente)* Pues sí... te traemos a una vieja amiga...

Al oír esto Reyes tiene un estremecimiento de placer.

Reyes.— *(Conteniéndose)* Las amigas que tengo están bajo mi techo. Y la Sole que trabaja en un hospital. Las demás no son amigas...

Requeté II.— Pero lo fueron.

Reyes.— Pasó a la historia.

Requeté II.— *(Con mala saliva)* Pero tú sabías que andaba por la frontera sirviendo de enlace...

Reyes.— La que nació con mal fario, muere con mal fario. Y esa nunca tuvo a Dios consigo por más que nació católica.

Requeté II.— Pero ella dice, dice, que tú denunciaste a su hombre para que lo mataran, solo por odio a ella y...

Reyes.— *(Interrumpiéndole)* ¿Y tú vas a creer a una arrastrada que el verano volvió loca?

Requeté II.— *(Luego de una pausa)* Ahora lo va a pagar todo. Ha llegao su hora.

Reyes.— *(Anhelante)* Pero, ¿la habéis cazao al fin?

Requeté II.— *(Rechazándola)* Ya te enterarás a su tiempo. *(Micaela ha dejado de darle friegas y está aterrada)*.

Reyes.— *(Viborilmente)* Si la traéis, dejarme que la vea. Que la escupa a la cara por el daño que me hizo... aunque yo la perdone...

Micaela.— *(Con voz temblorosa)* Pero, ¿habláis de la Verónica?

Reyes.— Niña, tú calla. Y vete a preparar las camas... ¿Os quedáis a pasar la noche?

Requeté II.— Tendríamos que entregar los prisioneros en la Comandancia...

Reyes.— *(A la Micaela)* Niña, que te marches...

Micaela.— *(Estallando)* No me da la gana...

Requeté II.— Deja a la chica ¿Por qué no ha de saber ella lo que está pasando?

Reyes.— Porque no ha de servirla de lección. Es pura curiosidad.

Requeté II.— Tratas muy mal a tus chicas. Eso es lo que dicen...

Reyes.— Ellas mismas pueden decirte si les falta un mimo.

Micaela.— *(Acariciando al hombre)* Que buen defensor tenemos...

Requeté II.— A la Verónica la empujastes tú...

Reyes.— *(Estallando)* Mentira... Ella fue, ella sola. Ella, por enamorarse de aquel rojo, desgraciao. Pero era mentira. Lo hizo por odio a mí. Porque era de raza infame. No paga sus culpas con el infiero. Me quiso comprometer. Al infierno ha de ir...

Micaela.— No hables así, Reyes...

Reyes.— Pues vete a la cocina, que es tu sitio...

El Requeté II se ha levantando y está ante las dos mujeres muy chulo. Las dos mujeres se miran con odio. El coge a Reyes y se la lleva aparte.

Requeté II.— ¿Quieres verla?

Reyes.— *(Acariciándole)* Darías una satisfacción a una anciana. Me insultó y escupió cuando la di pan y leche. Luego traicionó mis creencias. Orgullosa como los marqueses. Era mala. Fui su hazme reír y quiso venderme. Venderme, cuando la di pan y leche... *(Se limpia las lágrimas)*.

Requeté II.— *(Divertido)* ¿Quieres que te la baje del camión y la hagamos bailar la carioca y la cortemos el pelo?

Reyes.— *(Radiante)* Sería celebrar el avance de nuestras tropas...

Micaela.— *(Que ha oído todo aterrorizada, se adelanta hacia ellos presa de una convulsión)* No... no... no... Dejarla donde está. Yo no quiero verla. Yo quiero divertirme. Podemos bailar y beber. Pero eso no... no me gusta eso...

Reyes.— (*Muy seria*) Te metes en la cocina, si no eres mujer para ver la justicia de Dios...

Requeté II.— (*Enfadado*) ¿Y qué te va a o te viene a ti con esa mujer? Una traidora, por su culpa han caído muchos de los nuestros...

Micaela.— (*Asombrada y como tonta*) ¿Qué han caído...?

Requeté II.— (*A gritos*) Sí... La línea de Badajoz podría decirlo. Ella y otro como ella (*Al decir esto mira a Reyes que está como petrificada*) están dando golpes de mano. Y tenían que incendiar esta casa, ¿te enteras? Ella misma lo ha declarao...

Reyes.— (*Subrayando la tragedia*) Bendito sea nuestro padre Abraham... Yo me lo temía, me lo temía. Mientras ella andaba por ahí yo cerraba puertas y ventanas...

Micaela.— (*En un estallido*) Y yo las abría... (*Los dos se vuelven a mirarla*).

Reyes.— (*Señalándola con su dedo huesudo*) Y tú las abrías... Sí... tú... Porque eres como ella...

Requeté II.— (*Dando una palmada*) Bueno. Pero ya está en el saco ¿Y si la hacemos bailar la carioca aquí dentro? ¿La cortamos el pelo al cero? Al amanecer, fuegos artificiales. Tiritos. No tenemos por que dar cuenta a la Comandancia. A los lobos se los mata en campo abierto.

Reyes.— (*Asustada*) Hay que respetar la justicia de nuestro caudillo...

Requeté II.— A ver si con ella acaba toda la mala raza de España...

Reyes.— (*Asustadísima*) No... yo solo quiera verla, para decirle lo que siento... Con eso me basta. Yo la perdono el mal que me ha hecho. La Justicia es la que ha de sentenciar. Nosotros...

Requeté II.— (*Rotundo*) Te la traigo. Nos divertiremos esta noche. (*Va a salir*).

Micaela.— (*Desesperada sujetándole por un brazo*) No quiero verla. No la traiga. No quiero ver maltratar a nadie... No... (*El Requeté II se suelta y sale. Reyes coge a Micaela*).

Reyes.— (*A Micaela fingiendo dolor*). Yo tampoco quiero... Ven aquí. No será verdad... (*Dando voces*). Alfonsa, muchacho... ¿Estáis ya listos?

Aparece el Requeté I canturreando, con la camisa desabrochada y poniéndose el cinturón. La Alfonsa viene con él mordisqueando una galleta.

Requeté I.— ¿Qué te pasa?

Reyes.— *(Temblando)* Que traéis a la Verónica...

Alfonsa.— *(Asombrada)* La Verónica...

Micaela.— Y yo no quiero verla... no quiero verla...

Requeté I.— Era una hembra como pocas. Pero si vierais como se ha quedao...

Reyes.— Pero, ¿es verdad?

Requeté I.— *(Señalando)* Mírala. Ahí la tienes...

Todos se vuelven a mirar por donde aparece el Requeté II que empuja ante sí a la Verónica. Viene esposada, el pelo lacio y mojado pegado a la frente. Pálida y totalmente destruida aunque conservando aquella extraña dulzura. Viste una cazadora de paño y calza unas botas —Katiuska—. Está totalmente sumisa. Pero no baja la cabeza. Mira a todos. Sus ojos todavía brillan. Hay un silencio terrible. Los dos Requetés la flanquean. La Reyes se lleva el pañuelo a los labios.

Micaela.— *(Rompiendo el silencio)* Dejarme irme a la cocina...

Reyes.— *(Recobrando su sangre fría)* Niña... ¿qué gritos son esos? No querías conocer a la Verónica. Aquí la tenéis... Tan guapa como siempre...

Requeté II.— *(A la Verónica)* ¿Estás ya contenta? Has vuelto a ~~tu~~ casa. A Reyes tienes que agradecersele...

Micaela.— La habéis pegao. Sois unos canallas... *(Verónica vuelve su rostro a la Micaela como si la viera por vez primera. Alfonsa se esconde amedrentada tras los hombres buscando el apoyo de Reyes).*

Requeté I.— *(Cogiendo a la Micaela por un brazo y retorciéndoselo levemente)* Y a ti te vamos a dar también si sigues tan tonta...

Reyes.— *(Plantándose ante la Verónica)* Bueno, mujer. Ya era hora, ¿no? Hacía tiempo que no nos veíamos... *(Verónica la mira sin decir palabra).*

Requeté II.— Se ha quedao muda. Nunca fue muy habladora esta. Ahora se las quiere dar de mártir. Pero que pregunten en la raya de Badajoz... Por su culpa se han sangrao muchos de los nuestros... *(Rabioso y amenazador).* Hundiste a los hombres como la peor de las putas...

Reyes.— *(Con voz monjil)* ¿Qué mal ejemplo viste en mí casa para hacer lo que has hecho? Te consumió la soberbia. Me das lástima. Quisiera salvarte...

Verónica.— *(Apretando los dientes y sacudida por un espasmo)* No te acerques... Hueles mal... Gracias a mí vives. Y seguirás viviendo porque quiero que tengas una vejez podrida... *(Reyes retrocede asustada. El Requeté I lleno de furia se echa las manos a la hebilla del cinturón).*

Requeté I.— Vamos a darte otra paliza...

Micaela.— *(Corriendo hacia el Requeté I y abrazándose a él)* No la toques... *(Forcejean).*

Requeté II.— Vamos a cortarla el pelo al cero ¿Dónde hay tijeras? Y vamos a convidarla a aceite de ricino...

Requeté I.— *(A la Micaela)* Y tú vas a seguir el mismo camino que ella...

Micaela.— *(En un grito angustioso)* Sí. Con ella. Matarme con ella... porque con vosotros no quiero vivir. No quiero vivir con criminales...

Verónica.— *(A Micaela)* Bien, muchacha. Tú eres de los míos. No te dejes ahogar. Ven conmigo... *(El Requeté II retuerce los brazos a Verónica mientras su compañero sujeta a la Micaela).*

Reyes.— *(Alzando los brazos en un ademán trágicamente estudiado)* Ya está vista. Lléváros la ya. Que la juzgue quien tenga que juzgarla.

Requeté II.— *(Lleno de furia)* No... La justicia la hacemos nosotros. Y tú, Reyes, tú, también has de verlo. Y será en esta casa, aquí, donde nos despreciaba a todos...

Reyes.— *(Gimoteante)* Es demasiado para mis años. Yo siempre quise vivir en paz. Cuando me obligaron a bautizarme me bauticé. Siempre he querido ser amiga de todos. Ella fue la enemiga... *(Se deja caer sobre una silla).*

Requeté I.— *(Conteniéndose)* Bueno... Ahora tenemos que divertirnos. Fuera mojigaterías. Estamos reunidos felizmente como antes de la guerra. Y en esta casa ya no grita nadie, porque a la que grite se la tapa la boca de un puñetazo... *(Autoritario).* Reyes, anda por vino. Poner música y a divertirse. Tú te sientas con nosotros. *(Obliga a la Verónica a sentarse. La Alfonsa trémula se sienta también. El Requeté II conecta la radio. Suena una estridente música: el picolino).*

Requeté II.— *(Ofreciendo una de las copas que ha llenado Reyes a la Verónica)* Bebe. Es tu última noche, porque vamos a hacer el honor, fijate el honor, de fusilarte...

Verónica.— *(Llevándose la copa a los labios sujetándola con las dos manos esposadas. La copa parece un cáliz)* Y bebo a tu salud. No creas que me siento mártir. Porque todo lo que tenía que hacer está hecho. Mi miseria está limpia. Y al fusilarme me hacéis libre...

Requeté I.— *(A la Micaela)* Y tú y yo vamos a bailar...

Micaela.— *(Mordiéndole en una mano)* Apártate de mí...

Requeté I.— *(Cogiéndola del pelo)* Con esto sí que firmas tu sentencia...

Reyes.— *(Llorando)* Nunca fui cruel. No me hagáis renegar de mi casta...

Requeté II.— *(Volviéndose hacia ella)* ¿Tú también? Vais a ver como nos vamos a divertir... *(Va a la ventana. La abre y dice hacia afuera).* Eh... muchacho... Trae una botella de esas... *(Pausa terrible. El Requeté II alcanza a través de la reja de la ventana una botella oscura y vuelve a enarbolándola).* Vosotras nos convidáis a vino y nosotros también queremos corresponder con esto... *(El Requeté I ríe divertido retorciéndose).*

Requeté I.— Que idea tan buena, chaval...

Deja el Requeté II la botella sobre la mesa.

Requeté II.— Ahora, sentarse todas, pa que hagamos un brindis...

Reyes.— *(Asustada)* Tenéis ganas de broma todavía...

Micaela.— Siempre habéis dominao a las mujeres. Pero en Badajoz nos tomamos la revancha...

Requeté II.— *(Dándola un puñetazo)* Mala víbora...

Requeté I.— *(Sujetándole)* Déjala, hombre ¿No ves que ya está lista? *(Se vuelve a la Alfonsa que gimotea).* Y tú te callas...

Silencio lúgubre. Se oye el tintero del vino que cae en las copas de los dos chulos, escanciado por el Requeté II. Luego vierten en la copa de las mujeres un líquido silencioso de la botella oscura.

Requeté II.— Las pondremos ración doble... (*A las mujeres*). Y tenéis que beber con una condición; como los rusos, de un trago. No es veneno. Podéis estar seguras. Es... la bebida de moda en los círculos aristocráticos...

Requeté I.— (*A Reyes*) Pero... si tú eres como todas. Igual que ellas. Falsa como judas. (*A las otras*) Y a ver si alegramos la cara, ¿eh? Va el brindis. Todas de pie y cada una con su vaso... (*Las tres mujeres cogen el vaso y se ponen en pie, menos Verónica que no se mueve*).

Requeté I.— Por Dios, por la Patria y el Rey y por nuestra victoria... Arriba...

Solo la Reyes y Alfonsa se llevan el vaso a los labios, porque Micaela tira el vaso a la cara del Requeté II y dando un salto terrible va hasta el brasero, coge la badila y antes de que nadie pueda sujetarla se echa una paletada de ceniza quemante en los ojos.

Micaela.— (*Al tiempo que acciona*) No pondréis vuestros labios en mi cara. Antes la destrozó... (*Un alarido de dolor. Los hombres la sujetan. Ella se retuerce con el rostro lleno de ceniza. Los vasos de aceite de ricino han caído por el suelo*).

Reyes.— (*A gritos*) Dios mío. Yo no tengo la culpa. Os juro que no sabía nada. Yo no soy enemiga, no soy enemiga...

Micaela.— (*Retorciéndose todavía entre los dos chulos*) Me veréis abrasada...

Los hombres la reducen. Verónica está de pie y radiante. Alfonsa llora en un rincón.

Requeté I.— Vamos a terminar de una vez. Afuera con las dos... (*Va a la ventana y grita*) Aquí, dos tíos, pronto... (*Se vuelve*) Terminemos con los lobos, que luego vendremos a llevarnos las ovejas... (*Arrastran fuera a la Verónica y a la Micaela*).

Verónica.— (*Al salir*) (*Besando a la Micaela*) Gracias, compañera...

Las empujan fuera. Se oyen de voces de otros hombres. Reyes va a la ventana y cierra bien las maderas.

Reyes.— (*Horrorizada*) Alfonso, Alfonso, hija... ¿Dónde estás?

Reyes va hacia el bulto de Alfonso y la levanta para sentarla en una silla. Fuera siguen oyéndose voces. Se oye el motor del camión.

Reyes.— (*A la Alfonso*) Tápate los oídos, mujer. Tápate los oídos... (*Aprieta la cabeza de Alfonso sobre su pecho y ella trata de esconder sus oídos en el pelo de la otra. Se oye una tremenda descarga. Luego otra. Luego otra.*)

Reyes.— ¿Por qué tuve que venir yo a esta tierra maldita de Dios? ¿Por qué?

**VII.1.4. EL “GHETTO” O LA IRRESISTIBLE
ASCENSIÓN DE MANUEL CONTRERAS**

JOSÉ MARÍA RODRÍGUEZ MÉNDEZ

PERSONAJES

MARISA

MANUEL

TERE

PACO

JULIANA

VENANCIO

ANTONIO

UN MUCHACHO

La acción en España y en plena época de desarrollo.

ACTO PRIMERO

Una vivienda moderna perteneciente a uno de los llamados “pobladitos de absorción” de una gran ciudad —Madrid o Barcelona— vivienda de obreros que permanecen junto a la empresa en que trabajan, como unidos por un vínculo neofeudal. El pequeño apartamento está al nivel de la calle y a través del ventanal del fondo se puede ver las paredes de las casas de enfrente, donde se vislumbra algún letrero publicitario, una farola estilizada, etc. Aparece la habitación principal de la casa, que sirve de comedor, “living” etc. Se adivina que las demás dependencias son mínimas y están en función de esta estancia. Racional distribución de puertas dependientes todas de la habitación principal. Entra en el gran ventanal la luz cruda y desolada de una mañana invernal de domingo. En la habitación hay muebles escasos y de un gusto presuntuoso y falso, con abundancia de espejos y cristales. No debe faltar el tocadiscos y el transistor.

Manuel, en mangas de camisa y con las zapatillas en chanclas, está arrodillado junto a la estufa de butano. Llegan diversos ruidos desde afuera: una radio, las campanas metálicas de una iglesia, el rumor de un autobús. Por una de las puertas aparece Marisa, vestida con una bata larga, en chanclas también y despeinada. Se coloca junto a su marido y observa el trabajo de éste.

Marisa.— ¿Qué?

Manuel.— *(Nervioso)* Nada. No me pongas nervioso...

Marisa.— *(Paseándose y restregándose las manos)* Con el frío que hace. Venir a estropearse la estufa. Y los plazos sin pagar todavía ¡Te digo que...! *(El marido no hace caso y sigue maniobrando)*. A ver si ahora explota. Más vale que la dejes, porque ya está visto que no la entiendes ¿Oyes, Manuel? Que la dejes. Que me estás poniendo nerviosa... Que tú no entiendes eso...

Manuel.— *(Enfurecido levantando la cabeza y mirándola desafiante)* Pero, ¿te quieres callar de una vez?

Marisa.— *(Algo asustada)* Y ponte algo encima. No estés en mangas de camisa. Pero, ¿no ves el frío que hace? *(La mujer, fastidiada, empieza a arreglar detalles de*

la habitación, pasa un paño por los cristales, etc.) ¡También es mala pata ir a estropearse la dichosa estufa hoy! Bástase que sea domingo... Si lo sé no invito a la Juliana. Con lo tonta que es... Pues mira que él... Yo no sé qué pasa que siempre, por una cosa o por otra, no tienen que salir bien las cosas. (Mientras limpia el cristal de una vitrina observa el reflejo de su rostro. Echa un poco de aliento en el cristal y se vuelve a observar. Se palpa el pelo. Se lo arregla y acentúa su gesto de mal gusto. Tira el trapo y se sienta en una butaquita frágil, con aire de cansancio).

Manuel.— *(Que ha dejado de trabajar en la estufa)* Ya sabes que no hubiera comprado nunca este trasto. —Tè se metió a ti en la chola, que yo...

Marisa.— *(Mirándole con asco)* Mira, no me hagas hablar. No volvamos otra vez con lo mismo.

Manuel.— *(Conciliatorio)* Claro ¿Qué te decía yo? Que era mejor una de petróleo y...

Marisa.— ¡Pero calla, hombre, calla de una vez! Que siempre tenemos que estar haciendo “el primo” y tú lo sabes. Con eso de la cooperativa.

Manuel.— *(Que se ha limpiado las manos con un trapo y se sienta junto a su mujer)* Bueno, mira vamos a dejar lo de la cooperativa a un lao ¿Eh? ¡Vamos a dejarlo!

Tensión entre los dos.

Marisa.— Ya sabía yo que no la ibas a arreglar.

Manuel.— Ahora, cuando sea un poco más tarde, me llegaré a casa el Aníbal, pa que venga a arreglarla.

Marisa.— Sí; ahí va estar pa ti el Aníbal en un domingo. Se irá a tomar el sol con sus hijos, como es natural.

Manuel.— Menudo sol hace hoy...

Marisa.— *(Levantándose y mirando tras el cristal)* Y solo falta que venga el Aníbal y me ponga todo perdido, hoy, que van a venir esos a comer, que ya sabes que se fijan en todo y no te pasan ni una ¡En qué hora “me” se ocurrió invitarles...!

Manuel.— Teníamos que cumplir. Ellos nos invitaron y...

Marisa.— ... y tú siempre procuras la manera de no sacarme un domingo. Eso es lo que pasa...

Manuel.— Pero si la que no quieres salir eres tú. Siempre dices que si tomar el autobús.

Marisa.— Hombre, claro, menuda lata. El autobús ese lleno; y la vuelta, sobre todo...

Manuel.— Quien te entienda que te compre...

Marisa.— Aquí está una como en la cárcel, igual. Como presa... Si tuviéramos al menos automóvil.

Manuel.— Mira: ¿sabes lo que voy a hacer como te sigas poniendo tan tonta? Trabajar los domingos. Hacer horas...

Marisa.— Pues vete a hacer horas ¿Ya me estás amenazando? ¡Pues vete a la...!

Manuel.— *(Algo asustado del giro que va tomando la disputa)* Es que antes, cuando lo de las horas, estabas siempre con que “si trabajar en el domingo”, “que si dejarte sola”... y ahora que me quedo contigo, lo único que haces es “abrearme”. La verdad es que...

Marisa.— La verdad es que en qué hora se nos ocurrió venimos del pueblo. Eso.

Manuel.— *(Levantándose fastidiado)* Bueno, si vas a empezar avisa, porque me largo.

Marisa.— Pues lárgate de una vez. Eso es lo que tienes que hacer, largarte... a la “cooperativa”. Ya que no vales ni siquiera pa arreglar la estufa...

Manuel.— *(Haciendo un gesto de incontrolada agresión)* Te... Sí, me largo... *(Se desaparece tras una puerta y sale al instante colocándose nervioso una chaqueta).*

Marisa.— *(Mira a su marido que ha cruzado la habitación y sale por otra puerta dando un portazo. Ella se asoma a la ventana y le ve alejarse)* Mira... y se va en zapatillas y todo. Y sin afeitarse. *(Volviendo la mirada hacia la estufa)* Y me deja ahí too por medio ¡Huy, qué harta estoy, Virgen Santísima y qué ganas de morirme tengo, qué ganas de morirme! *(De pronto dulcifica su rostro y saluda a una vecina que ha aparecido ante la ventana. Es joven y viste muy aparente. Marisa abre el ventanal)* Buenos días, Tere...

Tere.— *(Desde fuera)* Cierra, mujer, que hace frío ¡Huy yo que soy tan friolera! Tu marido sale a cuerpo con el frío que hace.

Marisa.— *(Muy afable)* Va solo ahí, a la cooperativa, a tomar un café y a charlar con los amigotes ¿Y tú qué? ¿Con el novio?

Tere.— (*Enseñando el libro de misa que lleva*) No; a misa...

Marisa.— Ah... Oye, qué peinao tan majo llevas...

Tere.— ¿Te gusta?

Marisa.— Pero eso no te lo han hecho en el barrio.

Tere.— ¡Qué va!... Fui a una peluquería del centro...

Marisa.— Claro. Ya se ve... Oye, pasa un momentito...

Tere.— No, que voy a Misa...

Marisa.— Un momento, mujer...

Tere.— Pero si ya han tocao...

Marisa.— ¡Hay que ver cómo eres, chica! No sé qué prisa tienes. Pues si hay muchas misas. Anda, mujer.

Tere.— Cinco minutos. A ver si llego al evangelio...

Marisa.— Anda, pasa...

Va hacia la puerta, abre, y entra Tere.

Marisa.— Siéntate.

Tere.— Cinco minutos nada más. (*Mira su reloj de pulsera*).

Marisa.— No, si más de cinco minutos no podrás aguantar, porque esto está como una nevera. Se nos ha estropeao la estufa y Manuel es un manazas, que no sabe arreglar na; se larga y mira, me deja todo por medio. (*Ha ido apartando la estufa*). Valiente trasto de estufa y valiente trasto de hombre...

Tere.— No digas eso. Que yo estoy deseando de tener también trasto de esos, un hombre.

Marisa.— (*Mirando a Tere*) Deja que te vea. Precioso. Lindísimo ¡Igual que lo que hacen aquí! Menudo peinao. Aquí en el barrio no se puede hacer nada, chica.

Tere.— ¿Pues sabes dónde? En aquella callejuela que hay detrás del Capitol. Ciento cincuenta leandras...

Marisa.— Pues no es caro. Que va. No es nada caro, chica.

Tere.— Es lo que yo digo: lo barato es caro.

Marisa.— Lo que es yo, no vuelvo a la peluquería de aquí. Valientes birrias que hacen.

Tere.— Sí, pero ciento cincuenta leandras...

Marisa.— Pero vale la pena, mujer. Aquí en el barrio, nada de nada. Con eso de que todo es de la empresa.

Tere.— Huy, si chica. Es verdad. Mira que las películas que “echan” en el cine.

Marisa.— Tú verás, aptas todas. Pa eso me quedaba en mi pueblo de Ávila y no venía aquí ¿No te parece?

Tere.— Ni a mi padre le gustan, con decir eso...

Marisa.— Oye, te voy a enseñar una cosa...

Tere.— (*Levantándose*) Huy, no; no empieces a enseñar cosas, que me voy...

Marisa.— Pero bobota, si es un momento...

Tere.— Que no llego al evangelio, Marisa...

Marisa.— Anda, no seas “eenizo” guapa...

Sale corriendo y alocada. Tere vuelve a sentarse con gesto contrariado mirando el libro de misa. Observa la habitación. De pronto se oyen unos golpes en el cristal y se ve la cara de dos gamberrillos jóvenes que observan a “Tere”, se ríen. Hacen un gesto obsceno. La “Tere” se vuelve de espaldas rabiosa. Luego les saca la lengua. Por fin, enfadada, va y echa los visillos que estaban descorridos, en este momento vuelve Marisa con un montón de ropa interior en la mano.

Marisa.— ¿Por qué echas los visillos?

Tere.— Porque están ahí esos gamberros...

Marisa.— ¿Qué gamberros? (*Se asoma y vuelve a echar los visillos asustada*) ¡Golfos, son más golfos! Y como vivir aquí es como vivir en medio la calle... Vamos que... pues como venga el Manuel y les vea ahí, es capaz de... con lo que es él, que tiene un genio...

Tere.— No les hagas caso. Ya verás cuando vea yo al padre del zángano ese...

Marisa.— (*Volviendo a lo suyo*) Mira esto... (*Entrega a Tere las prendas que ella palpa admirada, mientras se oyen los golpecitos que dan tras el cristal los muchachos y se adivina su silueta*).

Tere.— Preciosos... preciosos...

Marisa.— Seda natural... (*Bajando la voz*). Compraos con mis ahorros. No vayas a ir diciéndolo por ahí... Vienen de Portugal...

Tere.— ¿De Portugal?

Marisa.— Pero ¿no te habías enterao? Si son baratísimos. Los trae el Venancio...

Tere.— ¿Venancio? ¿El chófer de la gerencia? ¡Anda la osa...!

Marisa.— (*Recogiendo las prendas*) Trae no vaya a venir el bestia ese, que no quiero que se entere. (*Iniciando de nuevo el mutis*). No quiero que se entere, porque no me deja comprar nada, si no es en la cooperativa, en lo del crédito.

Tere.— ¡Qué lata, con la dichosa cooperativa! Viviendo en estos sitios, ya se sabe. Pero son preciosos. Pues ya le diré al Venancio...

Marisa.— (*Volviéndose cuando ya salía por la puerta*) A ver si vas ahora a decir que lo he dicho yo... Por Dios, Tere, ya sabes lo que son los hombres. Y lo que es la barriada.

Tere.— No me hables de la barriada... (*Sale Marisa. Tere se queda un poco ensoñada y extrañada. Vuelve a mirar el libro de misa y se inquieta. Mira a la ventana y parece ser que ya no hay nadie. Descorre el visillo. Efectivamente no hay nadie. Suspira. Vuelve Marisa*).

Tere.— (*Con voz desolada*) Ya no llego al evangelio...

Marisa.— Pues vas a la otra misa ¿Qué más da? Haz como nosotros...

Tere.— (*Con cierto aire de reconversión*) Que no vais...

Marisa.— (*Fingiendo escándalo*) Claro que vamos. Vamos a la de la tarde, a la misa vespertina. O si salimos por el centro, pues allí. Hace dos domingos oímos Misa en la Catedral. A ver si vas a ir diciendo también por el barrio que no vamos a Misa...

Tere.— Pero Marisa, ¿es que te crees que soy una cotilla? Mira que me importará a mí que vayáis o no vayáis a Misa; en las cuestiones de la fe no se puede meter nadie. Y además, aquí no se meten con eso...

Marisa.— Pues Manuel siempre anda preocupao con eso. Dice que no quiere que se entere la dirección y que... Lo que te digo, que salimos de Málaga pa entrar en Malagón...

Tere.— No digas eso, mujer, que tienes un marido bien majo, digas lo que quieras. Y la casa que está muy bien...

Marisa.— Sí, donde no se puede uno ni revolver. Y el frío que hace... con la dichosa estufa estropeada.

Tere.— No digas, Marisa, que cuantos quisieran tener una casita así, un nidito tan propio. Lo que es si a mi Casi le admitieran en la empresa y le dieran vivienda...

Marisa.— Ay, no, no digas eso. Más vale que os vayáis a vivir fuera, fuera de aquí...

Tere.— Pues él ha echao instancia pa que le admitan de peón... Ya ves con el carnet de chófer de primera especial que tiene...

Marisa.— No sabes lo que dices...

Tere.— Ay, chica, pues me conformo con poco...

Marisa.— Sí; pero te vas a una peluquería de lujo...

Tere.— Anda... un día es un día. Y la culpa la tiene el Casi. Que cada día está más colaíto por mí. Mira, te voy a enseñar una foto que nos hicimos el otro día...
(Revuelve en las páginas del libro de misa).

Marisa.— Sí que se quiere, sí...

Tere.— Pues yo no me fío ni tanto así. Ya ves lo bueno que es, que se cae de tonto...
(Le enseña la foto)... pues yo ni por esas. No le dejo que se sobrepase, ni tanto así. Estos tontos me dan más miedos que los listos. Yo no... ¿Ha quedao maja la foto, verdad? ¿Ves la cara que tiene de guardia? Todo porque estaba empeñado en ir al baile. Y yo no ¡Si hubiera sido un baile decente! Pero yo no me meto en un baile de Legazpi. Se puso... No quieras saber... Nos “enfademos” y todo... Sin decirnos ni pío por el Retiro. Hasta que se le ocurrió lo de la foto. Mira que cara...

Marisa.— Es que tú eres muy fotogénica...

Tere.— *(Metiendo otra vez la foto en el libro)* Y ya he perdido la misa. Ahora, hasta las doce...

Marisa.— Peor es yo que tengo invitaos a comer y todavía estoy como me ves...

Tere.— Ah, pues yo no te voy a estorbar... *(Se ha vuelto a levantar)*.

Marisa.— No, mujer. Qué más da. Si es gente de confianza. Si los debes conocer, que te los presenté un día. Es uno que hizo la mili con el Manuel, que está de novio con una de Logroño, muy guapetona ella...

Tere.— *(Fingiéndose desinteresada)* Yo no sé quién es... No me fijo...

Marisa.— Es otro que también anda a ver si entra en la empresa. El Manuel hace lo posible para dar la cara por él, pero... ¡Ay, yo no sé, pero parece esto como un panal de miel, chica! Too Dios quiere meter las narices aquí...

Tere.— Hombre claro. Es que son muchas gangas. Es el jornal fijo, son las pagas, son las horas, es la casa...

Marisa.— Pues, hija, yo, si pudiera salir de aquí. Pero quiá, esto es como el infierno...

Tere.— ¡Mujer, qué exagerada!

Marisa.— Pues claro. Aquí todo es, qué sé yo... No puedes comprar nada, no puedes ir al cine, todo son leyes... Y tanto postín, pa no tener en que fundarlo. No me digas...

Tere.— Sí; pero a ver de dónde sacas veinte mil duros pa tomar un piso aparente...

Marisa.— Pues eso es lo que pasa... Pero yo, si fuera hombre ¿de qué me iba a meter en una empresa así? Que te están fiscalizando todas las horas del día y de la noche... Y luego, siempre con la espada encima. Porque si te echan de la fábrica, te echan del piso. Y acuérdate de lo que pasó con el marido de la Dominica...

Tere.— Pero aquello fue por cosa de política...

Marisa.— O porque se les metió a los de arriba en las narices. Vete a saber. Por eso el Manuel está en una continua zozobra y la que paga las consecuencias, yo. Que si no debo vestirme muy aparatosa, que si debo comprar en la cooperativa, que si ir mucho al centro, que si no ir a Misa, que si estar amable con la señora del de Personal. Vamos que no me digas... que pa eso no me vengo de mi pueblo... Y estaba harta de pueblo. Dicen que las capitales.

Tere.— Todo lo que no sea vivir en el “casco urbano”.

Marisa.— Y luego el autobús... *(Se oye el llavín en la puerta y vuelve Manuel).*
Anda, mira, aquí está éste...

Entra Manuel a quien evidentemente se le ha pasado el malhumor con unas cuantas copas, aunque no está ni mucho menos borracho. Viene aterido de frío y con ganas de “hogar”.

Manuel.— Hola... ¡Hombre, Tere...!

Tere.— (*Levantándose*) Hola... que se me ha ido el santo el cielo, aquí charlando. Y que si me descuido me pierdo la otra misa...

Manuel.— Anda, tampoco hemos ido nosotros todavía a misa. Iremos a la tarde...

Marisa.— Ya le he dicho que nosotros hemos cogido esa costumbre...

Tere.— Bueno, me voy.

Manuel.— (*Que se ha sentado en una butaca y ha desplegado el "Marca" que ha comprado en la calle*) ¿Te vas porque vengo yo?

Marisa.— No, no te preocupes, que no la asustas como pa eso... ¿Verdad?

Tere.— No seas guasona... (*Sale Tere y la acompaña Marisa. Abren la puerta y todavía están un rato charla que charla fuera. Manuel, muy comodón, alarga la mano para alcanzar el transistor y dejando de leer el periódico va pasando estaciones. Luego se levanta y va hacia la puerta*).

Manuel.— Bueno, si os vais a estar ahí de charla, cerrar la puerta, porque entra un gris que corta...

Marisa.— Huy, milagro que no protestaras... Es más protestón... (*Vuelve Manuel. Marisa cierra la puerta y vuelve al centro de la habitación*)... Qué lata, se te meten en casa cuando menos lo esperas y no te dejan hacer nada. Y mira la hora que es... Van a venir esos y todo por medio.

Manuel.— (*Preocupado*) Oye... ¿Hay coñac? ¿Y vermut?

Marisa.— Tú sabrás... (*Manuel ha ido a mirar en el mueble bar. Luego saca un paquete de "Lucky" del bolsillo*) Hombre, milagro que se te ha ocurrido una cosa bien hecha. Dame uno...

Manuel.— No, cuando vengan ellos...

Marisa.— (*Que la ha quitado el paquete y saca el cigarrillo*) Gracias a Dios, que tienes un acierto...

Manuel.— Si tuviéramos "giski"...

Marisa.— ¿No venden en la cooperativa?

Manuel.— Es que hemos hecho demasiaos vales este mes...

Marisa se ha puesto un "Lucky" en los labios. Manuel instintivamente se decidía a coger otro. Pero luego, con reflexión, saca el paquete de "eeltas" y se pone uno en los labios, enciende el de su mujer y el suyo.

Manuel.— ¿Se te ha pasado el enfado?

Marisa.— (*Encogiéndose*) Estoy helada, con la dichosa estufa...

Manuel.— ¿Y si hacemos un poco de brasero?

Marisa.— ¡Vamos, qué cosas tienes! Brasero. Como si estuviéramos en el pueblo. Lo que es tú, por mucho que digas, no acabas de hacerte a la vida de la capital...

Manuel.— ¿Qué no? Que no me hago... No digas eso. Tú qué sabes. Mira lo que me acaba de decir el Morales...

Marisa.— ¿El Morales? ¿Qué te ha dicho?

Manuel.— Ahora no te lo digo, por mala...

Marisa.— Alguna tontería será... (*Los dos fuman. Están sentados juntos. Se inicia un momento de efusión hogareña. Una tregua. Fuera se ve un grupo de chavales jugando a la pelota en la fría mañana dominguera y triste*) Bueno, ¿no me lo dices?

Manuel.— Es que no es seguro...

Marisa.— Pues no me lo digas, si no quieres ¡Huy qué tonto eres, cuando quieres hacerte el interesante, hijo...!

Manuel.— Pues dame un beso...

Marisa.— (*Dádoselo*) Toma, el beso...

Manuel.— (*Que tiene miedo de decir algo que teme que no la va a interesar*) Pero si no tiene importancia...

Marisa.— No te digo... (*Levantándose*) Huy, madre mía, la hora que es y tengo que hacer la comida. Con las pocas ganas que tengo. Y el frío que hace... (*Inicia el mutis*) Bueno qué, ¿me lo dices o no?

Manuel.— (*Que ha vuelto a abrir el "Marca"*) Pues mujer, nada de particular, y mucho, según se mire...

Marisa.— (*Avanzando lenta hacia él*) ¿Es que te van a hacer jefe?

Manuel.— Hombre, jefe, en cierta manera, según como se mire, pues, ya lo soy. Jefe de cadena...

Marisa.— (*Volviéndose de nuevo*) Ah, bueno...

Manuel.— Es una cosa que, puede ser algo. No es seguro... En fin... que dicen que me van a hacer... jurao de empresa...

Marisa.— ¿Y eso qué es?

Manuel.— Pues eso es... que menda empieza a cortar el bacalao; eso es...

Marisa.— *(Que ha vuelto a sentarse a su lado y le da otro beso)* Oye, y eso, ¿quién te lo ha dicho?

Manuel.— Lo estaban diciendo ahí, en la “eoope”. Yo lo he tomado a broma... Pero es verdad ¿sabes? Porque el otro día el señor Smith, me dijo...

Marisa.— *(Interrumpiéndole)* Y eso, ¿cuánto dinero es?

Manuel.— ¿Cómo dinero?

Marisa.— *(Desilusionada)* Andá...

Manuel.— Pero de mucha responsabilidad y eso... importante. Tiene uno que codearse con la gerencia y, ahora, que están con eso del convenio colectivo,... pues figúrate... Una cosa política...

Marisa.— Me parece que te toman el pelo a ti...

Manuel.— Ah ¿sí?... ¿Pues sabes quiénes eran ante los “juro”, pues nada menos que Andrés Labarta y Don Nazario, el “páto”, conque...

Marisa.— Eso son tonterías, Manuel. Mientras seas un peón nada más...

Manuel.— *(Corrigiendo)* Peón especialista...

Marisa.— Lo que sea... que no... que no es eso... Además, otro que no fuera tú, puede que supiera sacar tajada de eso. Pero tú que eres tan...

Manuel.— ¿Qué soy yo?...

Marisa.— Demasiao honrao y demasiao mirao y... eso... que en estas empresas hay que tener mucho “quinqué” como dicen aquí y que siendo honraos, como lo somos nosotros, pues eso...

Manuel.— Bueno, el caso es que no seré tan patán como tú dices, cuando se han fijao en mí pa ese cargo; vamos digo yo. Aparte de que no sé si te habrás dao cuenta, pero hace nada más que tres años estaba “lampando” por este Madrid, sin nada seguro y hoy una chapuza aquí, mañana otra allá. Y en tres años, aquí me tienes: trabajando en una empresa, como especialista, jefe de cadena, bien considerao y hasta a punto de que me den un mando político, o sea que...

Marisa.— *(Interrumpiéndole con velado entusiasmo)* No, si tonto yo no digo que lo seas, que de tonto no tienes nada y eso mismo le estaba diciendo a la Tere; pero es que, Manolo, lo que yo digo es que hay que tener también un poco de malicia en este mundo. Mira ese que decías, el Andrés Labarta, en dos años, con coche y siendo uno de la confianza de la gerencia y yo creo que no vale pa descalzarte a ti, porque hay

que ver aquel día que os pusisteis a hablar de cuentas —¿te acuerdas?— que le demostrastes que sabías tú más de todo, de regla de tres y de aligación y de todo eso; pues mira, con coche y casi como uno de los jefes altos. Por eso te digo, que es cuestión de saber sacar partido.

Manuel.— Eso ya se irá viendo, que todavía soy joven. Y también te tengo que decir una cosa, que, a veces, el que a uno le miren bien y le tengan por honrao, tiene su mérito, digo yo...

Marisa.— Hombre, claro...

Manuel.— Y honrao o no honrao me he sabido abrir camino. Que salí del pueblo con el cielo y la tierra como quien dice... Y si ahora me dan un cargo de esos y máximo cuando están con lo del —“convenio colectivo””, será porque habrán visto algo en mí... Vamos me parece a mí ¿O no?

Marisa.— *(Que se ha vuelto a levantar y aparece como muy reflexiva y seria, como investida de la responsabilidad de su consorte)* Pero, bueno, todavía no es seguro. A ver si nos ponemos a hacer la cuenta de la lechera antes de tiempo. Y luego que tú eres igual que un crío, que en seguida te ilusionas con nada...

Manuel.— *(Con aire de gran importancia, abriendo de nuevo el —“Marca”)* Bueno, tú deja que pase el tiempo... Que todo llega un día.

Suena un timbrazo en la puerta.

Marisa.— ¡Anda salero!... Ahí están esos y yo no he empezao a hacer la comida. Oye, entreténlos aquí... ¡Huy, Virgen Santísima, lo tonta que soy!... *(Va nerviosa a un espejo)* y sin arreglar siquiera... *(Mirando a su marido que se ha puesto de pie)* Y tú sin afeitarte y hecho un asco... Anda, vete al cuarto y arréglate un poco... *(Empuja a su marido hacia una de las puertas aunque él se debate. Todo entre gran nerviosismo. Cuando ha dejado al marido encerrado vuelve al espejo, se arregla el pelo. El timbre vuelve a sonar y va por fin a abrir).*

Marisa.— *(Abrazando y besando a Juliana, que ha aparecido en la puerta con Paco, el novio. Tienen el clásico aspecto de los lugareños arrastrados a la ciudad por la marea industrial. Visten muy aparatosos. El Paco lleva incluso una sortija con una piedra negra)* ¡Huy que alegría, que ya estéis aquí...!

Paco.— No sé si venimos pronto...

Marisa.— No, no, pasar, pasar... Es que, ¿sabéis? —sentarse, sentarse— no me he podido arreglar, porque he pasao una noche así, un poco inquieta (*Habla con gran afectación*) y todavía lo tengo todo un poco por medio, pero como vosotros sois de confianza...

Juliana.— Oye que casa tan bonita... ¡Y qué bien lo tenéis!... Pues y el barrio, es precioso, ¿verdad, Paco?

Paco.— (*Muy serio y ceremonioso*) Es de ensueño...

Marisa.— Lo que es, pequeña. Pero, muy alegre... (*Al decir esto los críos que juegan fuera han dado un pelotazo en el cristal*)... Muy alegre... tiene uno la calle delante...

Juliana.— Es monísimo, chica...

Paco.— ¿Y Manuel?

Marisa.— Está afeitándose... (*Atrayendo a Juliana. Tras el va Paco*) Ven a ver la cocina... Bueno, quitarse los abrigos... (*Los otros empiezan a quitárselos*) Dejarlos por cualquier sitio. Sois de confianza. Ah ¿sabes qué? Se nos ha estropeao la estufa. Y vamos a pasar un frío...

Juliana.— ¿Frío? Que va, mujer, si se está aquí muy calentito...

Marisa.— Porque venís de la calle. Pero ya verás, ya... ¿Tú marido entiende de estufas de butano?

Paco.— (*Acercándose a la estufa*) ¿La habéis mirao bien?

Marisa.— Manuel la ha estao maniobrando y yo creo que la ha dejao peor de lo que estaba... Pero, mira, mira que cocinita. (*Ha abierto la puerta y se asoman a ella*).

Juliana.— ¡Huy qué mona...!

Marisa.— Muy chiquitito todo...

Juliana.— Pero muy mona... ¡Qué suerte!

Les sigue enseñando la casa, va abriendo puertas.

Marisa.— Este es el cuarto de aseo, con ducha... Y aquí una alcoba. Muy pequeñito todo...

Paco.— Pero tiene ventilación...

Marisa.— Eso sí demasiada...

Juliana.— Quien tuviera una cosa así, oye. Lo que es yo no hago más que soñar...

Marisa.— (*Abriendo otra puerta*) Y lo bueno es el precio. Treinta duros...

Juliana.— (*Suspirando*) ¡Ay...!

Marisa.— Pero, claro, el día que Manuel deje la empresa, a la calle...

Juliana.— Déjate, pero de momento...

Marisa.— No nos podemos quejar, no...

Paco.— Así debía ser en todas partes, que la empresa facilitara vivienda y no tener que pagar lo que un trabajador no puede...

Ha salido Manuel un poco mejor arreglado.

Manuel.— Hola... Paquito... (*Se abrazan*) (*Luego da la mano a Juliana*)
Bienvenidos...

Marisa.— Les estoy enseñando la casa... (*Observando a su marido*) ¿Y qué? ¿Has declarao la huelga a las corbatas? (*Se ríen los otros*).

Manuel.— (*Muy sincero*) Hombre, no me voy a poner corbata pa estar en casa. No te... fastidias...

Paco.— Claro, macho... (*Se vuelven a palmear los dos muy compadreados y alegres*).

Manuel.— Bueno, sentarse ¿Qué queréis? ¿Vermuth? ¿Queréis oír un disco? (*A Paco*) Tengo del Farina, del Valderrama, de la Paquera... (*Ha ido a por los discos y se los enseña*).

Marisa.— Yo os dejo. Me voy a la cocina.

Juliana.— (*Mientras los otros miran los discos*) ¿Quieres que te ayude?

Marisa.— Huy, no, gracias. Descansa, que pa eso es domingo. Además, que las dos no cabemos en la cocina. Ya has visto... yo estaré entrando y saliendo. Hala, sentarse...

Ha ido preparando sillas y butacas. Mientras los otros siguen con el tocadiscos. Luego se va.

Manuel.— *(Con un disco en las manos)* Vamos a poner éste... *(Lo coloca en el tocadiscos. Juliana se ha sentado en la butaca. En seguida se oye la voz aguardentosa de «Farina».* Manuel gradúa el disco).

Paco.— Como canta el «bordes»...

Manuel.— En la otra cara hay unos fandangos de chipén. Ya verás... Bueno, ¿queréis un poco de vermuth? *(Ahora el Manuel saca del mueble-bar una botella y vasos)* Si queréis lo bajo un poco *(Se refiere al tocadiscos. Mientras echa el vermuth en los vasos).*

Paco.— Déjalo así *(El tocadiscos está casi a pleno volumen).*

Manuel.— *(Ofreciendo un vaso de vermuth. Luego de colocar sobre la mesita el sifón)* Toma, Juliana...

Juliana.— Huy, ¿dónde vas a parar? Mucho menos.

Manuel.— Vamos, mujer, que no se diga.

Juliana.— *(Cogiendo el vaso y vertiendo casi la mitad del contenido en el de Manuel)* Que no, que luego se me sube a la cabeza, que te diga éste...

Paco.— A ésta no le gusta el «alpisto»...

Manuel.— Lástima que no quede «guiski»...

Se han sentado los tres cuando entra Marisa con un plato lleno de aceitunas y rodajas de chorizo.

Marisa.— Anda, ir abriendo boca, porque la comida va «pa» rato...

Juliana.— Pero, mujer ¿Pa qué te molestas...?

Marisa.— *(A Manuel)* Mira que bien... ¿Y yo no bebo o qué?...

Manuel.— Hombre, es verdad. Sírvete lo que quieras... *(Marisa ha cogido la botella y se sirve).* *(A Paco que ha hecho ademán de sacar un paquete de tabaco)* Espera, que tengo aquí... ¿Dónde está el paquete que he com... que había ahí?... *(Busca en los bolsillos. Paco ha sacado su paquete, también de Lucky).*

Paco.— Toma de aquí, hombre...

Manuel.— No, hombre, si yo tenía un paquete... ¿Dónde está el paquete, Marisa?

Marisa.— *(Metiéndose la mano en el bolsillo de la bata)* Mira, aquí está...

Paco.— Pero fumar de éste...

Manuel.— Que no, hombre, vamos a fumar de éste... *(Rechazando el de Paco)*
Luego, que pa todo hay tiempo... *(Manuel ofrece a las mujeres. Marisa coge un cigarrillo y enciende. Juliana lo rechaza).*

Juliana.— ¡Huy, yo no fumo!

Marisa.— Bueno, yo me largo a la cocina. Estoy asando chuletas ¿Os gustan?
(Luego de decir esto, baja el volumen del tocadiscos) ¡Qué manía de ponerlo tan alto, como si estuviéramos en una taberna...!

Juliana.— *(En el momento en que va a salir Marisa)* Pero deja que te ayude, mujer...

Marisa.— Que te estés quieta... *(Mutis).*

Manuel.— *(Levantando el vaso y echando el brazo por el hombro a Paco, que está sentado junto a él)* ¡Salud, macho...!

Paco.— ¡Salud!

Manuel.— Qué tiempos aquellos en Sidi Ifni, ¿eh, tú?

Paco.— Allí sí que ~~soplábamos~~...

Manuel.— *(Explicativo a Juliana)* Si hubieras visto a éste... Se dejó unas barbas que se parecía a Ben Jamú... ¿Te acuerdas de aquel día que plantastes cara al sargento aquel... ¿Cómo se llamaba?

Paco.— ¿Quién? ¿"El culatín"?...

Manuel.— ¡Menudo bicho...! *(A Juliana)* Y va éste, tú, y le dice: ~~mire~~ lo que me han echao los Reyes Magos", y le enseña una granada de mano. El otro se puso más blanco que el papel...

Vuelve a entrar Marisa. Va a coger el vaso de vermuth que ha dejado en la repisa del mueble-bar, bebe un sorbo y luego coge del plato una rodaja de chorizo a la que va quitando lentamente la piel.

Marisa.— Se están asando las chuletas...

Manuel.— Pues a ver, si marchan pronto, que tengo hambre...

Marisa.— No; si tú no tendrás espera, no...

Juliana.— Ay, pero que casa más preciosa tenéis...

Manuel.— *(A Paco)* Bueno, ¿y cómo te va la vida, macho?

Paco.— Pues ya ves... igual...

Manuel.— ¿Sigues trabajando en el mismo sitio?

Paco.— ¿Dónde?

Manuel.— ¿No estabas con aquel contratista del pueblo?

Paco.— De eso ya hace una ~~porra~~ de tiempo. Ahora estoy en un almacén de fruta, en la Beata Ana, y luego voy a hacer horas a una fábrica de armaduras metálicas, que hay en Delicias, abajo...

Juliana.— (*Interviniendo*) Todo lo que no sea una cosa fija como tú, na...

Marisa asiente.

Paco.— Pero si no hay otra cosa...

Juliana.— Yo ya te lo tengo dicho, Paco: mientras no tengas una cosa segura, yo no me caso...

Paco.— Pues eso es lo que estoy buscando...

Juliana.— Sí, buscando... (*A Marisa*) ¿Sabes de lo que me enteré el otro día? Pues de que estaban arreglando los papeles pa irse a Alemania...

Paco.— Hombre, si aquí no hay na que hacer. A ver...

Juliana.— ¡Menudo disgusto...!

Marisa ha vuelto a desaparecer.

Manuel.— Si no hace falta irse a Alemania. Si aquí, sabiendo un poco, se ~~pue~~ uno situar...

Paco.— Eso tú, que has ~~tenío~~ tanta suerte...

Juliana.— Mira, una cosa como la tuya, con vivienda y todo, eso era la solución...

Manuel.— Aquí se está bien (*Se empieza a dar importancia*) No es que se gane pa echar coche, pero se saca uno un jornal decente. Luego la vivienda. Tres pagas extras, el economato. Yo estoy bien considerao...

Ha vuelto a aparecer Marisa.

Marisa.— Oye, Manuel ¿Y ahora que te van a hacer a ti jefe no podrías echar una mano a éste?

Manuel.— Hombre, todo se andará. Ahora que yo voy a tener que alternar con la gerencia, pues te puedo echar una mano. Tú, en cuanto que pase esto del “convenio colectivo” echas la instancia. Y luego yo, con mano izquierda...

Juliana.— (*Asombrada*) Pero fíjate, ya eres jefe y todo...

Manuel.— Aquí sí; aquí en cuanto te ven así serio y honrao te consideran...

Marisa.— (*Asintiendo*) Este sí... Y luego que aquí tenéis facilidades. En la cooperativa podéis comprar de todo fíao. Y luego lo pagáis como os venga bien. No, facilidades sí que se dan...

Juliana.— ¡Ay, para mí sería un sueño! Estoy más cansada ya de servir...

Paco.— Tú me conoces, Manuel, tú sabes que yo doy el “eallo” como el que más. Que tú me conoces...

Manuel.— Pierde cuidao, muchacho, que yo no te echo en olvido, que pa eso hicimos la “mili” juntos...

Marisa.— Y aquí en el barrio tenéis de todo, sin necesidad de salir. Yo nunca voy a Madrid.

Juliana.— Y jardines y todo pa los niños. Y tan alegre...

Manuel.— Nosotros no nos podemos quejar. Hemos tenido suerte, aunque también, esa es la verdad, se currela bastante. Y con eso de que vives aquí, pegao a la empresa, tienes tus inconvenientes. Un suponer: necesitan poner un turno de noche y no tienen personal disponible, y vienen a casa a la hora que sea, a pedirte que vayas. Y no vas a negar un favor...

Paco.— Hombre, claro...

Manuel.— Y máxime si te pagan las horas extras que haces...

Marisa.— Lo único, que te fiscalizan mucho...

Manuel.— ¿Quién te fiscaliza?

Marisa.— No... la gente...

Juliana.— Eso pasa como en los pueblos...

Manuel.— Mira: empresas como ésta, hay pocas. Aquí tienes de todo. Médico, clínica, todo. Hasta cine. Y todo moderno. En la fábrica hay letreros que pone: “no estés de malhumor”. “No te enfades sin motivo”. “Piensa antes”. Es un cachondeo. Y

te ponen música pa que se te haga la tarea más ligera. Y antes había una sala de bailes, lo que ahora el cura la ha prohibido. Pero si tienes ganas de bailar, te largas a Madrid y sanseacabó. Aquí estarás bien. Entrás de peón, te especializas y si eres un poco listo, te sitúas. Mira yo. Digan lo que quieran, en España ahora se vive como nunca se ha vivido. Ahora el trabajador disfruta. Tiene lo que quiere. Un traje, unos zapatos, cinco duros en la cartera. Vamos, que te puedes gastar lujos que antes, ni soñarlos. Ahora: eso sí, tienes que ~~especializarte~~ y ~~dar el callo~~, porque si no... te dan la ~~pata~~ y a la calle...

Todos asienten maravillados. Hay un momento de silencio extraño. Como si estuvieran en un mundo ideal. Hasta que la Marisa da un respingo y corre hacia la cocina.

Marisa.— ¡Las chuletas... que se me van a quemar...!

TELÓN

ACTO SEGUNDO

Es por la noche. La misma decoración. En la estancia se han introducido algunas mejoras. Por ejemplo: un televisor. Al iniciarse la acción se oye el timbre de la puerta. Procedente de una de las estancias contiguas aparece Marisa, que viste con pantalones y lleva un peinado muy moderno —de peluquería cara—. Lleva una revista en la mano. Abre la puerta.

Voz fuera de un muchacho.— Buenas noches. Que de parte del señor Manuel, que tardará en venir, porque tiene reunión.

Marisa.— *(Con voz malhumorada)* ¿Reunión? ¿Otra reunión? ¡Vaya, hombre! ¿Y a qué hora va a venir?

Voz del muchacho.— No se lo puedo decir. Me ha dicho que dijera eso: que tardará en venir porque tiene una reunión...

Marisa.— *(Cerrando la puerta)* Bueno, bueno... gracias, hijo.

Cierra la puerta evidentemente malhumorada. Tira la revista sobre el sofá. Va al televisor (que está de espaldas al público) y lo conecta. Se sienta con aire aburrido en el sofá. Se ilumina la pantalla y se oye una voz que va diciendo: —El plan de desarrollo permitirá una progresiva creación de puestos de trabajo y una consiguiente reducción del nivel de desempleo...— etc. Marisa se deja caer sobre el respaldo del sofá y al punto se yergue y se echa mano al peinado. En ese momento vuelve a sonar el timbre de la puerta. Va a abrir. Aparece Juliana. Viste muy modestamente ahora. Lleva pañuelo a la cabeza.

Marisa.— *(Muy sorprendida al abrir)* ¡Juliana...!

Juliana.— Perdona la molestia, Marisa...

Marisa.— Pasa, pasa...

Juliana.— Es solo un momento. Me he escapao de la casa...

Marisa.— Siéntate, mujer. Me alegro de que vengas. Me haces compañía...

Juliana.— ¿Y tu Manuel?

Marisa.— No me hables del Manuel, mujer. Ahora mismo me acaban de traer recaó, que se queda en la fábrica. Una reunión de esas de directivos. Desde que es jefe, mujer, no aparece por casa. Más aburrida estoy.

Juliana.— Yo vengo por lo de mi Paco. Ya sabes lo pesao que es. Me ha telefoneao tres veces pa preguntarme si había algo. Así que aprovechando un respiro y que mi señora ha salido, he cogido el autobús y me he plantao aquí. Pero me tengo que ir en seguida. Se necesita ser loca...

Marisa.— Mujer, podías haberle llamao a él, como otras veces.

Juliana.— Es que no me acostumbro al teléfono. Y luego la hacen esperar a una y se enteran las otras de lo que no las importa. Así que, como la señora ha salido, digo, pues me voy a ir pa allá ¡Pero qué autobús, hija...!

Marisa.— (*Dándose cierta importancia*) Pues de nuevo, me parece que no hay nada. Si no, me habría dicho algo Manolo este ~~al~~ mediodía". Claro que, vete a saber, está con la cabeza así con sus problemas... Espérate que a lo mejor, en esa reunión están hablando del asunto del Paco... No sé...

Juliana.— Ay, es que no sé. Son tan pesaos los hombres. Toda la dichosa tarde con: (*Remeda la voz del novio*) ~~¿~~Han llamao?" ~~¿~~Has vuelto tú a llamar?" Pa volverse loca... Y es que también yo estoy nerviosa, porque figúrate si le admitieran, pues todo se había solucionao...

Marisa.— Yo creo que sí, mujer. Ya sabes lo que dijo Manolo. Que la gerencia estaba pa crear esa nueva sección y que él le había recomenao muy bien. Así que...

Juliana.— Pero como dijo él que se sabría ya esta semana...

Marisa.— Mujer, pero estamos a martes todavía. Faltan muchos días...

Juliana.— Ya sabes: el que espera desespera...

Marisa.— Tú descuida, mujer, que en cuanto sepa algo te telefono en seguida...

Juliana.— Y perdona, ¿eh?

Marisa.— Que tontería... Ya sabes dónde está tu casa...

Juliana.— (*Se levanta*) Pues te deajo, no vaya a volver la señora...

Marisa.— ¿Qué prisa tienes, mujer? Ya que te has dao el viaje, descansa un poco...

Juliana.— (*Resistiéndose*) No, mujer, no. Que estoy en vilo...

Marisa.— No seas tonta y siéntate un rato. Anda, vamos a ver la ~~tele~~"...

Juliana.— (*Sentándose*) Es verdad, si tienes ~~te~~”. Ni me había dao cuenta. Estoy tan nerviosa...

Marisa.— Estoy tantas horas sola en casa, que el Manolo, el pobre, ha hecho, ese sacrificio.

Juliana.— Que bien se ve...

Marisa.— Lo que pasa es que esto es un rollo. Los programas buenos empiezan más tarde...

Juliana.— Yo me voy.

Marisa.— Espera un poco, mujer...

Juliana.— Que peinao tan majo llevas...

Marisa.— ¿Te gusta?

Juliana.— Mucho. Monísimo...

Marisa.— Me lo he hecho en una peluquería que está pegada a la Gran Vía...

Juliana.— Ya se ve... Que manos tienen, ¿verdad?

Marisa.— Con dinero, da gusto...

Juliana.— Bueno, me voy...

Marisa.— Huy qué pesada, mujer. Si son las siete, total. Seguro que antes de las nueve no va a volver tu señora...

Juliana.— Pero, ¿y el autobús? Lo que tarda. Yo me había echao la cuenta de que era menos. Y luego venía de ~~personal~~”... que pa qué. Y uno me ha metío el codo aquí, que casi ~~s~~ me” quita la respiración.

Marisa.— Pero ahora ~~pa~~” abajo va casi vacío ya verás. Al venir es que la gente vuelve del trabajo. Sosiega un poco, Juliana...

Juliana.— Sí que se está bien aquí, sí. Quien pudiera tener una casa así...

Marisa.— Y la tendrás muy pronto. Ya verás.

Juliana.— Es lo que yo digo: un techo no se le niega a nadie ¡Ay, Dios te oiga, mujer! Yo el miedo que tengo es que el Paco se canse y se marche pa Alemania, que ya sabes que se le ha metío en la cabeza...

Marisa.—Qué se va a marchar, mujer. Y si se marcha, te vas tú con él y santas pascuas...

Juliana.— (*Que se ha levantado*) ¿Quién yo? Lo que es eso. Yo no salgo de mi tierra. Ya lo dice el refrán: a tu tierra grulla...

Marisa.— *(Que también se ha levantado)* Pues lo que es yo, dejaba España más tranquila que...

Juliana.— Calla, calla... Es el venirme aquí y hay que ver lo que me costó y lo que me cuesta. Porque yo tengo más lagrimitas echadas cada vez que pienso en el pueblo. Con que pa irme más lejos. Ni hablar...

Marisa.— Tú que sabes, mujer...

Juliana ha ido hasta la puerta y apoya la mano en el picaporte.

Juliana.— ¿Te crees tú que por ahí atan los perros con longaniza? Los pobres sobramos en todas partes...

Marisa.— Tú qué sabes, mujer. Una mujer sola como tú. Tengo yo una amiga que en Suiza gana...

Juliana.— De boquilla...

Marisa.— *(Con ironía)* Tú qué sabes, chica... Mira que...

Juliana.— *(Que ha mirado de arriba a abajo a Marisa)* Oye, ¿y tu marido no te dice nada por ir así?

Marisa.— ¿Por ir cómo?

Juliana.— Con pantalones...

Marisa.— *(Rompiendo a reír)* Pero, ¿por qué me va a decir nada?

Juliana.— Ay, no sé chica. A mí me daría no se qué, que mi Paco me viera así...

Marisa.— Anda, calla, calla, que sigues tan "atrasá" como cuando estabas en el pueblo...

Juliana.— Bueno, oye, Marisa, por lo que más quieras: a ver si sabes algo y me lo dices en seguida... *(Ha abierto la puerta)*.

Marisa.— Que sí, chica, que te lo digo. Pero, ¿por qué esa prisa?

Juliana.— Ya tenía que estar allí. Adiós, y perdona. Y recuerdos a Manolo... Adiós...

Marisa.— Bueno, adiós, adiós...

Cierra la puerta y luego observa tras la ventana como se aleja la otra. Ahora se la nota aburrida y cansada. Va al televisor y lo desconecta. Bosteza. Se acerca al

espejo y se observa. Se arregla el pelo. Se desabrocha la blusa y se observa el cuello y la garganta. Luego la ropa interior. En este momento se oye un llavín en la puerta. Muy asustada cubre se cubre de nuevo. Se vuelve. Entra Manuel con otros dos, Venancio y el Antonio, más o menos de la misma edad que él. El Venancio lleva uniforme de chofer. El Antonio y el Manuel llevan el cuello de la camisa abierto. Sin corbata. Y una chaqueta vieja.

Marisa.— *(Yendo hacia su marido y dándole un beso que el apenas corresponde)*
¿Ya estás aquí? Como habían dicho que...

Manuel.— Tenemos que hablar... No nos molestes...

Venancio y Antonio.— Buenas noches...

Manuel.— *(Muy serio) (A su mujer)* Anda, prepáranos café... *(A los otros)* Y vosotros ponerse cómodos...

Marisa.— Podéis quitaros las chaquetas. Está la estufa encendida. *(Se quitan las chaquetas que dejan en el respaldo de las sillas. Hace mutis ella por la puerta de la derecha).*

Manuel ha ido al mueble-bar y ha sacado una botella de coñac y vasos.

Manuel.— Aquí no nos va a molestar nadie...

Vuelve Marisa.

Marisa.— Voy a hacer café ¿Os molesto?

Manuel.— Las mujeres a la cocina...

Marisa.— Huy, hijo...

Venancio.— Oye tú, que no es pa tanto...

Marisa.— Gracias que no le hago caso... *(Mientras se retira hace un gesto a Venancio dando a entender que el Manuel «está loco». Desaparece riendo. Venancio se ha aflojado la corbata. El Antonio se ha sentado junto a Manuel).*

Manuel.— *(Que empieza a hablar muy confidencial. Mientras Venancio sigue de pie)* Prefiero hablar aquí del asunto este, porque aunque los chavales del Centro son

de confianza, no interesa que se enteren de lo que, de momento no les importa. Vamos, me parece a mí.

Antonio.— No, lo que yo decía es que en el despacho de la secretaria técnica, ahora que no hay nadie...

Manuel.— Pero tampoco tiene porque saber que nos reunimos el ordenanza.

Venancio.— Y que ese Fernández es muy ~~malage~~ "malage"...

Manuel.— Luego, ya se sabe, las cosas empiezan a correr y las palabras vuelan...

Antonio.— El asunto es pa tomarlo ~~confidencialmente~~ "confidencialmente".

Manuel.— Por eso.

Antonio.— Hay que examinar las cosas con calma. Y mirar los pros y los contras.

Manuel.— ... que no se puede ir a la ligera en estas cuestiones...

El Venancio es el que aparece más despreocupado de los dos. Se ha sentado un poco aparte y se lleva a los labios el vaso de coñac sin interés a lo que dicen los otros.

Antonio.— Hay que considerar todas las cosas. Porque un despido aquí, no es como un despido en cualquier otra empresa. Porque aquí, ya se sabe, son muchas cosas las que entran en juego: el piso...

Manuel.— Pues esa es la cuestión ¿Tú qué dices, Venancio?

Venancio.— (*Volviendo a la realidad*) ¿Eh? Bueno, bueno. Ya os estoy escuchando. Ustedes ~~seguir~~ "seguir" hablando, que ~~manda~~ "manda" se reserva pal final...

Manuel.— Oye, Venancio, que estos no son cosas de broma...

Ahora entra Marisa.

Marisa.— Perdonar que os interrumpa un momento... Oye, Manuel, era pa eso del Paco. Que ha venido Juliana, que si sabes algo de...

Manuel.— (*Interrumpiéndole*) Déjame ahora tranquilo, que no estoy pa nada... Ya hablaremos luego...

Antonio.— (*Muy ceremonioso*) Terminamos en seguida, señora. Es solo una diligencia...

Marisa.— Bueno, bueno... *(Cuando va a salir se acerca a Venancio y le pregunta algo en voz baja. Él contesta. Ella se ríe. Y siguen la charla al margen de lo que hablan los otros).*

Manuel.— Por el tiempo no preocuparse. Lo mismo da que nos den la una que la dos. El caso es que las cosas queden en su punto. Vamos, digo yo...

Antonio.— Ah claro, si hay que sacrificarse, se sacrifica uno. También yo quisiera estar ahora con mis chavales y no...

Manuel.— *(A Marisa y Venancio)* Bueno, ¿y vosotros es que vais a estar ahí de charla o qué? ¿No habías dicho que ibas a hacernos café?

Marisa.— Lo tengo puesto a la lumbre ¡Jesús, hijo... cómo estás!

Sale Marisa.

Manuel.— A ver si va a poder ser que podamos hablar de una vez.

Venancio.— Hablar que yo os escucho.

Manuel.— La cuestión "principal", a mi entender está en que la cosa no venga clara del todo...

Antonio.— Explicate...

Manuel.— Quiero decir que ni Don Sebastián, ni el señor Gurruchari, han dicho que haya que despedir al tío. Solo lo han dejao entender...

Antonio.— Pero, bueno, ¿a ti qué te dijeron? Vamos por partes.

Manuel.— Si el Venancio nos quisiera echar una mano, a lo mejor llegábamos antes al cabo de la calle. Pero lo que pasa es que hoy está de cachondeo. Y no sé por qué...

Venancio.— Pero bueno ¿es que pa hablar de las cosas hay que ponerse serio? Las cosas se hablan entre hombres y ya está. No hay que poner cara de juez, como ponéis ustedes, que...

Manuel.— Bueno me parece a mí que tú eres un cargo sindical como nosotros. Y te toca decidir como a los demás.

Venancio.— Yo ya digo que me reservo pal final.

Antonio.— Bueno, vamos a ir por partes. Y luego cada cuál que de su opinión. Tú di lo que te dijeron.

Manuel.— Como decirme, ya digo, que no me dijeron nada. Solo que a buen entendedor pocas palabras bastan. Ellos están en que esos dos son unos ~~indeseables~~”. El por qué, no lo sé.

Antonio.— Eso habría que hablarlo con el jefe de la cadena de ellos...

Manuel.— Es que el jefe soy yo...

Antonio.— ¿Y tú has observado en ellos alguna mala conducta o así?

Manuel.— Pues ahí está que no se les puede achacar nada, ni en cuestión de trabajo, ni de puntualidad, ni de nada.

Antonio.— Cosa más rara...

Manuel.— Y ya me lo han dicho dos veces. Que son unos ~~indeseables~~”. Esa es la palabra. Y me dijeron: ~~usted~~, como cargo sindical, tiene que apretarles los tornillos”.

Antonio.— ¿Y tú les llamastes la atención?

Manuel.— ¿Y qué voy a decirles yo si ellos se portan como los buenos? Entonces yo fui y les dije que había que hacer horas. Ellos, ni pío. Hicieron horas. Les dije que había que ~~doblar~~” por la noche, doblaron. Les vigilé, por si cazaba alguna palabra, algo. Nada. Como compañeros, todos los del tren hablan de ellos, que hay que ver. Y así están las cosas. Hasta que ayer, va el ~~Dire~~” y me dice ~~tienen~~ que abrir expediente de expulsión, para Zapata y Llovera. Encárguese Vd. de abrirlo”. Entonces yo le pregunté: ~~y~~ qué cargo hay contra ellos?” Y él me dijo: ~~eso~~ se lo inventan Vds. pero esta misma semana quiero tener el expediente”. De lo que han hecho o hayan podido hacer, ni pío...

Antonio.— Pues vaya papeleta, tú...

Manuel.— Pues ahí está la cosa. Pa que diga luego ese (*Por Venancio*) que uno se toma las cosas demasiao en serio, y haga chistes con que si uno pone cara de juez...

Venancio.— (*Se pone de pie con energía*) Mira, chaval, ya me estás cargando. No pensaba hablar hasta el final, pero si te pones tan tozudo, hablaré ahora: aquí lo que hay que ser es hombre. Y ya está. Ni cargo sindical, ni puñetas. A ti te han mandao que hagas un expediente ¿no? Pues tú lo haces. Que no encuentras ningún motivo para sanción de ninguna clase. Pues lo haces constar. No hay motivo alguno. Y ya está. Se lo llevas al ~~dire~~” y sanseacabó y aquí paz y después gloria. Así, es cómo actúan los hombres...

Pausa

Antonio.— *(Luego de una pausa)* Claro...

Manuel.— *(Luego de contenerse pega un puñetazo en la mesa)* ¡Ya me has cabreado, Venancio! ¡Ya me has puesto de mala leche, hombre! ¡Gracias, hombre!

Venancio.— Ah ¿pues qué te creías, macho? Que tener un cargo así era beberse un chato de tinto? No, chaval, no. Son cosas que hay que purgarlas. Y dímelo a mí que llevo ya seis años en estas cuestiones.

Manuel.— Tú lo que eres, es un mal compañero, Venancio. Porque tú que todos los días de Dios traes y llevas al Jefe en el coche, podías ayudarnos, entresacando lo que ha pasao o ha dejado de pasar y no venir a incordiar, aprovechando tu situación privilegiada. Porque tú lo que pasa es que estás en una situación privilegiada y te puedes permitir el lujo de cachondearte de los demás. Eso es lo que pasa.

Venancio.— Pero bueno, ¿es que tú te crees que porque yo sea el chófer del jefe, me voy a enterar de los que pasa en su «eirebro»? ¿Es que crees que yo adivino el pensamiento como esos ilusionistas o qué? Vamos, no me hagas reír chaval ¿O es que te crees que estoy liao con el jefe?

Entra Marisa con el servicio de café. Todos enmudecen.

Marisa.— ¿Qué os pasa? Oye, que estáis gritando demasioo...

Venancio.— No pasa na, hombre. Tu marido que se toma las cosas con mucho calor. Nada más.

Marisa.— Ponerse el azúcar que queráis.

Manuel.— *(A Marisa)* Anda, vete a la cocina. O mejor, a casa de alguna vecina.

Marisa.— Oye, que yo soy mayor de edad y debo saber lo que hay que hacer. Que soy tu mujer y no una cualquiera. Y que no necesitas decirme lo que tengo que hacer.

Manuel.— Solo falta eso, hombre...

Venancio.— No le hagas caso, mujer. Anda déjanos...

Marisa.— *(Que ha sacado el pañuelo y se enjuga una lágrima. Haciendo mutis)*
Pues vaya...

Antonio.— *(Luego de una breve pausa)* Ahora vamos a tomar el café, a ver si nos despejamos un poco.

Silencio. Ruido de cucharillas. De pronto el Venancio empieza a hablar lentamente.

Venancio.— Mira Manuel. Estas cosas son muy delicadas. Tan delicadas son, que lo mejor es no tomárselas en serio. Porque como te pongas a pensar en ellas, acabas loco y desgraciao pa toda la vida. Tú lo que tienes que hacer es sentirte ~~m~~“músico”. Que no te has enterao de nada. Porque pueden pasar muchas cosas. Un suponer: todo puede ser una manera de probarte y nada más.

Manuel.— ¿Cómo de probarme?

Venancio.— Pues claro ¿Quién te dice que todo eso no es más que una trampa para ver si eres capaz de levantar un falso testimonio, con tal de hacerte agradable a los de arriba?

Antonio.— También puede ser...

Manuel.— *(Pasándose la mano por la frente)* Vamos a ver, aclárate...

Venancio.— Mira: los que llevamos varios años metidos en esto —¿eh tú, Antonio?— sabemos un poco de la cuestión. *(Antonio asiente)*. Nunca sabe uno a qué atenerse con la gerencia. Ahora bien, como somos intermediarios entre unos y otros, vamos entre nuestros compañeros y los de arriba, tenemos que mirar a los dos laos ¿Me comprendes?

Manuel.— Bueno, eso seguro. Porque tú no tienes que estar metido con los compañeros. Tú estás más con ellos...

Venancio.— Y dale... Si no es esa la cuestión...

Antonio.— Yo soy un hombre que me gusta hacer las cosas bien y con justicia. Y cuando veo que hay por medio mala fe en alguien, me sublevo. Cuando la expulsión del chico aquel de Zamora *(A Venancio)* ¿Te acuerdas? estaban las cosas claras y por eso firmó...

Venancio.— Bueno, esa cuestión también había que discutirla.

Antonio.— ¿Por qué? ¿Es que no estaba claro que el zamorano aquel había tenido actividades subversivas?

Venancio.— Las tuviera o no las tuviera, aquí en la empresa no dio que hablar tanto así.

Antonio.— Pero es que tuvo una denuncia de la policía, inclusive, macho, que tú no te acuerdas, o no quieres acordarte...

Venancio.— Tú Antonio, eres también un poco ~~primavera~~ "primavera"...

Manuel.— Si nos ponemos así, mejor es dejar la cuestión. Contigo no se puede. Eres un sabelotodo. Un enterao. Ya está visto... (*Coge la botella y se echa una buena dosis de coñac en el vaso*).

Venancio.— Al fin y al cabo, amigo, nosotros hemos venido aquí pa ayudarte. Porque el trabajo te lo han encargao a ti...

Manuel.— Pero tenemos que firmar todos.

Venancio.— Pero eso cuando el trabajo esté terminao. Firmaremos o no...

Antonio.— Bueno, bueno, bueno, Venancio. No digamos tonterías. Hay que ayudar a un compañero. Manuel es un compañero y está en un apuro y hay que ayudarle. Eso sí.

Venancio.— Pero si eso ni se discute, hombre. Si vamos a hacer lo que sea. Hasta si es preciso, mentimos. Si ya lo sabemos. Pero es que parece como si solo le pasaran a él esas cosas. Que es un poco ~~recluta~~ "recluta" en estas cuestiones...

Antonio.— Se comprende, hombre... (*Beben más coñac y se van alegrando*).

Manuel.— (*Hablando muy tímidamente*) Yo creo que si un señor como Don Sebastián o el otro dicen de ellos que son ~~indeseables~~ "indeseables" lo dirán por algo. No creo que por capricho, ni pa probarme, como tú dices. Ya se sabe que ellos están siempre por el personal, que esta es una empresa modelo y todo Dios está loco por meter la cabeza aquí. Gente como ellos de estudios y de principios no van a jugar así con la honra de las personas. Vemos, creo yo.

Venancio.— (*Con sonrisa*) Sí, sí...

Manuel.— Porque lo que pasa es que siempre tenemos que ver en el que manda una malquerencia con el personal y mala fe. Y muchas veces no sabemos ver las cosas como son. Bástese que el que manda sea una buena persona...

Venancio.— (*Estallando de nuevo con mucho coñac dentro*) Pero ¿te quieres callar de una vez, so pesao? Que eres un pasmao... Que ~~en~~ "toavía" llevas encima too el pelo de la dehesa... Que sí...

Ante esto, el Manuel se ha levantado y va hacia el Venancio con ánimo de golpearle. Antonio le detiene. Marisa ha salido de la cocina y contempla la escena asustada.

Manuel.— *(Cogiendo por el cuello de la camisa a Venancio)* A mí no me insultas tú... en mi casa...

Venancio.— *(Empujando a Manuel, que lo suelta en seguida y retrocede como beodo)* ¿En tu casa?... ¿A qué llamas tú ~~tu~~ casa"?... Si tú eres un esclavo de la empresa, como yo y como este... Como todos... ¡Maldita sea!... *(Ha dado un puñetazo sobre la mesa y se ha dejado caer en la butaca. Antonio permanece de pie para evitar que Manuel vuelva a atacar a Venancio. Éste se dirige ahora a su mujer).*

Manuel.— ¿Y tú qué haces ahí? ¿No te he dicho que estamos hablando cosa de hombres?

Marisa, sin decir nada, vuelve a la cocina. Pausa tensa. Se han vuelto a sentar todos. Ahora el que intenta conciliar las cosas es Antonio.

Antonio.— *(Mientras llena otra vez los vasos de los tres)* Yo creo, vamos me parece a mí, que lo mejor es dejar las cosas como están y mañana a ver si tenemos la cabeza algo más despejada...

Manuel.— *(Echándose al colete de un trago el coñac que ha puesto Antonio)* Yo no me acuesto sin saber...

Antonio.— Sin saber qué...

Manuel.— Sin saber si uno está entre amigos o entre enemigos...

Antonio.— Que estás entre amigos, Manolo, puedes estar convencido. Lo que pasa es que estas cuestiones tan delicadas hay que discutir las con calma. Y tú no la tienes... Estos cargos piden hombres de reflexión, hombres ~~de~~ "cabeza", para que lo sepas. Así que tienes que procurar calmarte y saber escuchar. Aquí no estás en el pueblo...

Manuel.— ¡Otra vez con el pueblo...!

Antonio.— Quiero decir, Manuel, que aquí no se arreglan las cosas con los puños. Aquí hay que usar esto (*Se señala la cabeza*), el coco, Manuel, el coco. Aquí hay que ver las cosas con mala... intención, como la Guardia Civil y no dejarse llevar por el arrebató, que parece cosa de hombres y no es cosa de hombres... (*Pausa*). Yo lo que propongo ahora es, primero, que os deis la mano... y aquí no ha pasao nada...

Venancio.— Por mí... (*Tiende la mano a Manuel que la aprieta sin mucha convicción*).

Antonio.— Muy bien. Así es como se entienden los hombres. Y ahora vamos a echar otro trago (*Ya empieza a trabárseles la lengua*)... Ya no queda coñac en la botella...

Manuel.— (*Muy eufórico*) Pues se va a por más... (*Gritando*) ¡Marisa...! (*Aparece Marisa*) Anda, vete a la "eoope" y tráete otra botella de coñac...

Marisa.— ¿Más coñac?

Antonio.— (*Sacando un billete de bolsillo y entregándoselo a Marisa*) Convido yo...

Marisa.— Huy, no señor, no faltaba más. Está Vd. en nuestra casa...

Manuel.— No cojas ese dinero...

Antonio.— ¿Es que no puedo convidar? Coja Vd. el dinero...

Marisa.— (*Cogiendo la botella y huyendo*) Que no, señor, vaya... (*Sale*).

Antonio.— (*Guardando el billete de nuevo*) En fin...

Venancio.— (*Rompiendo de pronto a reír*) Mira que somos... Hay que ver, macho. Luego dicen. Mira que pelearnos por cosas de la empresa, tú. Mira que...

Manuel.— Es que una cosa es discutir y otra es insultar...

Venancio.— Que somos canelos y na más que canelos... Vamos que... (*Se bebe el coñac que tenía en el vaso*).

Antonio.— Pues claro, hombre. Lo mejor es tomarse las cosas con filosofía...

Venancio.— Es que éste tiene más poca correa...

Manuel.— Le insultan a uno...

Venancio.— Le insultan a uno. Como si no estuvieran insultándonos toos los días de Dios...

Manuel.— A mí no me falta nadie...

Venancio.— ¿Y quién te ha faltao, chalao? Por unas palabras que te dice un compañero que te quiere, porque se te quiere... Se pone, que hay que ver cómo se pone... Y sin embargo nos están insultando todo el día y...

Manuel.— ¿Pero quién nos insulta?

Venancio.— ¿Quién nos insulta? Too el mundo: el periódico, la radio, todo...

Antonio.— Es más exagerao este Venancio...

Venancio.— Por eso, nosotros... (*Hace un gesto obsceno con la mano*). A emborracharnos.

Antonio.— Bien dicho, macho...

Venancio.— A mí ya me pueden llamar lo que les dé la gana. Paletto, ignorante... Lo soy, ¿qué pasa? Yo vivo mi vida. Pa eso estoy hecho un cochino esclavo too el día. Pa hacer luego lo que se me antoje. El jefe está siempre con: —Venancio, llévame a Badajoz, Venancio llévame a Almendralejo”. Todas las queridas las tiene en Extremadura. Y Venancio sin dormir, pa Badajoz, pa Almendralejo. Pero Venancio que no tié un pelo de tonto, trae su contrabandito, nilón, tabaco, café y se gana unos duros, pa sus hijos. Y a ver si un día me hacéis expediente. Ja, ja. Expediente al Venancio. El Venancio podría contar muchas cosas de Badajoz y de Almendralejo. Y se andarán con ojo... porque el Venancio si quisiera, un suponer, suministrarse a la mujer del jefe... pues... (*Cortándose de pronto*). Pero estoy hablando ya demasiao de mí... No quiero pasar por un —fanfa”...

Los otros se han quedado callados. Venancio se ha puesto de pie y silba un aire flamenco. Descorre el visillo y mira tras la ventana afuera.

Antonio.— (*A Manuel*) Sí, hombre, sí. Hay que aprender de él. Lo mejor es arrimar el ascua a la sardina...

Venancio.— Ahí está la Marisa...

Va hacia la puerta. Abre y arrebatata la botella a Marisa. Enarbola la botella y la lleva hasta la mesa.

Venancio.— (*Cantando*) A beber, a beber, a ahogar el grito de dolor...

Escancia los vasos beben. Marisa ha vuelto a la cocina.

Venancio.— *(Volviéndose para llamar a Marisa)* ¿Y la señora de la casa? ¿Dónde está la señora de la casa? A beber también... Tú, llama a tu mujer...

Manuel.— No metas a las mujeres en esto...

Venancio.— *(Ha ido hasta la cocina y llama a Marisa)* Marisa... Marisa... *(Aparece Marisa)* La señora de la casa tiene que beber también...

Marisa.— *(Sonriente)* Que buen humor tienes, Venancio... *(Venancio le ofrece un vaso)* ¡Huy, no puedo beber tanto!

Venancio.— *(Brindando)* A la salud de la señora de la casa... *(A Marisa)* ¿Y la señora de la casa? ¿Qué dice del Venancio?

Marisa.— *(Riendo)* Que está mal de la cabeza, que te falta un tornillo...

Venancio.— *(A los otros)* ¿Oís?

Marisa.— *(Bebiendo un sorbo de coñac)* Bueno, ¿y ya os habéis puesto de acuerdo?

Venancio.— Pues claro que nos hemos puesto de acuerdo. Entre amigos, en seguida se pone uno de acuerdo...

Marisa.— Pues me alegro...

Antonio y Manuel rien.

Venancio.— *(En voz baja)* Te voy a regalar un conjunto de ropa interior, nilón puro de Gibraltar...

Marisa.— *(Asustada)* Venancio, por favor, que...

Venancio.— *(Cantando de nuevo)* —A beber, a beber a purar...”

Manuel.— *(Ha ido al tocadiscos y está colocando unos discos)* Vais a ver canela fina de cante bueno...

Marisa.— Ponlo bajito, Manuel, que los vecinos ya estarán durmiendo...

Manuel.— Lo pondré como me da la gana, porque estoy en mi casa. Y no me des consejos, si no quieres que te parta la boca...

En el tocadiscos empieza a oírse la voz de Antonio Molina.

Venancio.— Oolé... Antonio Molina...

Manuel gradúa el volumen y lo coloca en un tono suave. Bebe más coñac.

Manuel.— *(Pensativo)* Macho... esto de ocupar puestos de responsabilidá... *(Lo ha dicho con cierta satisfacción).*

Venancio.— *(Explicativo a Marisa)* Tienes un marido demasiao echao p'alante. Cuando se ocupan ciertos cargos hay que actuar más con el "airebro" *(Volviéndose a Manuel)* ¿Qué no, macho?

Manuel.— Bueno, ya está bien ¿no?

Marisa.— Oye, Manuel, a propósito del Paco ¿Qué hay? *(A Venancio)* Es un chico amigo nuestro que ha echao instancia pa entrar en la empresa...

Venancio.— ¿Pa entrar aquí?... Pues nada, adentro con él...

Manuel.— Lo del Paco, es cosa hecha, como te dije siempre. Eso está ya zanjao ¿Ves de lo que vale ser alguien?

Marisa.— Ay, pues me alegro por la pobre Juliana...

Antonio.— Eso es lo que tiene esto, que siempre se pueda echar una mano al compañero...

Manuel.— *(Un poco ensoñado)* Es un tío muy bueno. Hicimos la mili juntos. En Ifni. Un compañero de verdad. De los que cantan la verdad al lucero del alba...

Venancio.— Pues por ahí va descaminao... Quiero decir si es que viene con esos humos a nuestra empresa...

Manuel.— En estos sitios, como en todos, es cuestión de ganarse la confianza de los jefes...

Pausa.

Antonio.— *(Que parece ser que el que se da más cuenta de la situación)* Así que, quedamos en que mañana aclararemos la cuestión esta.

Marisa.— Pero, ¿no estaba ya todo solucionao?

Venancio.— ¿Solucionao? ¿El qué?

Marisa.— Lo del Paco.

Manuel.— Lo del Paco (*Da un puñetazo sobre la mesa*). Y dale con el Paco ¿Te quieres callar y no molestar ya? Anda, vete a la cocina.

Marisa.— (*Enfadada*) Oye, que yo no soy una criada pa que me heches así...

Venancio.— Vamos, Manuel.

Marisa.— Es que le gusta ponerse en plan chulo, cuando hay gente delante. Como sabe que cuando estamos solos, es todo lo contrario...

Manuel.— (*Francamente agresivo intentando levantarse*) ¿Quieres ver cómo te sacudo?

Antonio y Venancio.— (*Obligando a sentarse a Manuel*) Que no, macho, que delante nuestro, no...

Manuel.— (*Fuera de sí*) En mi casa mando yo, leche...

Entonces Marisa va hacia él y le abraza y le besa. Está a punto de llorar.

Marisa.— (*Besándolo mientras él se debate débilmente*) Anda, mal genio... que tienes más mal genio. Si sabes que no serías capaz de tocarme, que no es capaz ni de matar una mosca. Si no hay marido mejor que él. (*Le vuelve a besar*). (*Él esconde la cabeza en el regazo de su mujer buscando como un apoyo maternal. Está borracho. Los otros sorprendidos*) ¿Te encuentras mal, Manolo?

Manuel.— (*Rechaza débilmente a su mujer. Se lleva la mano a la cabeza*) Déjame...

Marisa.— ¿No te encuentras bien...?

Manuel.— (*Que está evidentemente mareado*) Abre un poco la ventana...

Venancio ha ido a parar el tocadiscos y entreabre un poco la ventana.

Marisa.— Anda, acuéstate, Manuel... Anda...

Manuel.— Que me dejes... (*La rechaza muy débilmente. Tiene nauseas*).

Antonio.— (*Levantándose*) Sí, ya es hora de irse a la cama. Nosotros también nos vamos...

Manuel.— (*Se pone a hablar de pronto incoherentemente, con la lengua trabada*) Y ya no necesito a nadie... a nadie... Me basto y sobro... ¡A la calle!... ¡Qué se

larguen!... Si son indeseables, es que no son gente honrada ¡A la calle! Yo firmo... Lo mandan ellos. Que se pongan a picar piedra ¿No somos hombres? Pues a picar piedra... A mí me mandan y yo obedezco...

Marisa intenta arrastrar a Manuel hacia el cuarto. Manuel se logra desasir y va hacia el Venancio. Casi cae sobre él en un intento de darle un abrazo.

Manuel.— Tú, Venancio, eres más listo que yo... porque has ido a la escuela. Pero yo me lo he hecho todo a fuerza de puños. La casa, el cargo... ¡Y soy jefe!... Pero tienes que ayudarme... ¿Me vas a ayudar?

Venancio.— *(Levantándole hacia el cuarto ayudado por Marisa)* Que sí, hombre, que sí. Que yo te ayudo. Tú eres el jefe ¿Tú qué quieres? A ver...

Manuel.— *(Deteniéndose de pronto)* ¿Qué yo que quiero?

Venancio.— Sí. Lo que tú mandes, se hará ¿Quieres que se vayan a la calle?

Manuel.— *(En un arranque)* ¡Sí!... ¡A la calle. A la calle!

Venancio.— Pues nada, hombre. Se irán a la calle.

Manuel.— ¿Cuento contigo?

Venancio.— Sí, hombre... Ahora duerme...

Manuel.— *(A punto de entrar ya en el cuarto)* Son unos indeseables... *(Mutis los tres).*

Queda Antonio moviendo la cabeza y liando un cigarro. Se acerca a la ventana y deja que el aire le dé en la frente. Vuelven enseguida Marisa y Venancio.

Antonio.— *(Justificando)* Es que como tiene tanto temperamento...

Venancio.— La ha cogido buena...

Marisa.— El pobre no está acostumbrao a beber mucho... *(Va recogiendo los vasos de la mesa).*

Con aire cansado los dos hombres cogen las chaquetas y se las ponen lentamente. Marisa ha ido a dejar los vasos en la cocina y vuelve.

Marisa.— (*A Venancio muy preocupada*) Oye, Venancio, ¿pasa algo?

Venancio.— (*Queriendo quitar importancia al asunto*) Nada... Gajes del oficio...

Antonio.— Usted no tiene que preocuparse, señora...

Marisa.— Es que he oído no se qué de un despido...

Venancio.— El Manuel exagera las cosas. Lo da a todo mucha importancia. Se da mucha importancia.

Marisa.— Si en el fondo es un infeliz.

Venancio.— No te preocupes.

Marisa.— Es que como se toma las cosas con tanto calor...

Antonio.— Ya irá entrando en razón.

Marisa.— Es de esos que se les va la fuerza por la boca... Luego, nada.

Venancio.— (*Preocupado*) Es que aquí hay muchos de esos, del diente retorcido.

Marisa.— Pero, ¿pasa algo?

Venancio.— Nada de importancia.

Marisa.— Pero, ¿qué es?

Venancio.— Pues nada... que le han pedido que haga un informe sobre dos tipos, a los que por lo visto, la gerencia, mira con el ojo izquierdo.

Marisa.— ¿Y por qué tiene que hacerlo él?

Antonio.— Porque es nuevo en el cargo sindical.

Marisa.— ¿Y le puede pasar algo?

Venancio.— Nada... Aquí estamos nosotros.

Marisa.— ¡Válgame Dios!

Venancio.— Pues si lo sé no te lo digo...

Marisa.— (*Muy preocupada*) En qué hora maldita se les ocurrió nombrarle eso...

Venancio.— Eh, no vayas a llorar ahora eh. A ver esa cara... Una cara tan bonita, no tiene que llorar. (*Marisa baja la cabeza. Venancio se la levanta. Antonio se ha ido hasta la puerta y espera*).

Marisa.— (*Casi llorando*) Es tan poca cosa... ¡Ayúdale, Venancio, ayúdale!

Venancio.— ¿Tienes confianza en mí?... ¿Sí?... Pues duerme tranquila. No pasará nada. Déjalo de mi cuenta...

Marisa.— Gracias... gracias... (*Le estrecha la mano con fuerza. Venancio la mira fijamente. Van hacia la puerta. Antonio abre*).

Antonio.— Adiós, señora. Y perdone la molestia... (*Le da la mano*).

Marisa.— Perdonen ustedes... Adiós, Venancio.

Venancio.— Adiós... (*Marisa los despide en la puerta. Cierra. Se vuelve. Mira a la habitación. Cierra la ventana. Mira hacia el cuarto. Y estalla en un sollozo nervioso dejándose caer sobre el sofá rendida y angustiada*).

ACTO TERCERO

La misma decoración. Al mediodía. Manuel y Marisa están comiendo. A través de los cristales se vislumbra un buen día de sol.

Manuel.— *(Que aparece satisfecho, aunque su satisfacción se nota como forzada)* Pues como te digo, el jefe me ha llamao pa felicitar-me. Y me ha dicho: Contreras, es la tercera vez que le llamo pa felicitar-le. Está Vd. batiendo todos los records. Es muy castizo, ese tío...

Marisa se ha ido a llevar los platos a la cocina y vuelve con una cesta de fruta. Antes de sentarse a la mesa, se asoma a la ventana y mira hacia un lugar determinado.

Manuel.— *(Mientras se dispone a pelar la naranja)* ¿Qué cotilleas por ahí?

Marisa.— Lo que me da la gana... *(Lo ha dicho con cierta rabia).*

Manuel.— *(Haciendo acopio de paciencia y cinismo)* ¿Están ya sacando los muebles?

Marisa.— *(Que ha vuelto a sentarse)* Sí...

Manuel.— ¿Y a tí que leche te importa?

Marisa.— Claro que me importa ¿No me va a importar? Con hijos pequeños como tienen...

Manuel.— *(Que empieza a enfadarse)* Pero bueno... ¿es que yo tengo la culpa? Di, ¿es que yo tengo la culpa?

Marisa.— Yo no digo que tú tengas la culpa.

Manuel.— Pues entonces. Eso es un acuerdo que se ha tomao por mayoría. Yo he firmao como los otros. Y nada más. A mí me han felicitao por el orden con que llevao el asunto. Nada más. Yo soy el primero en lamentarlo.

Marisa.— No puedo evitarlo, Manuel. Es que me pongo en su lugar y... fijate... *(Ha ido otra vez a mirar por la ventana).*

Manuel.— Pero ¿quieres sentarte de una vez y no preocuparte más? ¿Es que no quieres postre?

Marisa.— *(Se ha sentado y coge con desgana otra naranja y la empieza a pelar)*
¿Por qué no podrá vivir una tranquila, por qué?

Manuel.— Pero bueno, ¿es que me vas a dar la comida o qué?

Marisa se seca unas lágrimas con la misma servilleta y sale apresurada.

Manuel.— *(Dando un puñetazo en la mesa)* ¡Maldita sea...! *(Luego saca un cigarrillo y lo enciende. Expulsa con rabia una bocanada de humo).* *(Vuelve Marisa a recoger las últimas cosas. El marido la coge. La atrae para sí y la besa. La habla como quien habla a un niño)* Pero, mujer ¿por qué eres tan tonta? ¿Por qué tienes que llorar? Si yo soy uno más. Si yo ni pincho, ni corto, mujer. Si yo no soy más que un mandao. A mí me dan una orden y tengo que cumplirla. Además ¿no ha quedao todo probao, como tiene que ser? Ya has visto. El Zapata, resulta que era un pájaro de cuenta. Que había estao, condenao a muerte. Que estaba reclamao por varios juzgaos. Si todo ha quedao claro. Cuando ellos dijeron que eran unos indeseables, es porque lo eran. Lo que yo decía.

Marisa.— Bueno, ¿pero y el otro?

Manuel.— ¿El otro? ¿El Llovera? Una persona de mala conducta. Bien claro ha quedao. Metido en líos de venta de transistores ilegalmente. Y además alcohólico. Y que pegaba a su mujer. Está todo bien claro. Yo lo siento por ellos, porque en el trabajo eran buenos operarios y cumplían. Pero, amigo, no solo hay que tener buena conducta laboral, sino también buena conducta social. Lo que dijo Don Agustín. Ellos son los que le han despedido.

Marisa.— *(Que se ha calmado algo)* Pero es que yo tengo miedo.

Manuel.— ¿De qué tienes que tener miedo?

Marisa.— Tengo miedo por ti ¿Por quién voy a tener? La gente es muy mala. Y uno está vendido. Una malquerencia, en estos sitios, es muy malo, Manuel.

Manuel.— ¿Quién, a mí? Ya se librarán muy bien de tocarme un pelo de la ropa. Lo que es eso...

Marisa.— Pero, ¿qué necesidad tenemos nosotros, que no nos metemos con nadie, de que nos quieran mal?

Manuel.— Pero, ¿quién nos quiere mal? ¿Es que ha dicho alguien algo o qué? ¿No están todos de acuerdo? ¿No me ha felicitao el jefe?

Marisa.— Pero, ¿y los compañeros?

Manuel.— ¿Los compañeros? Mira hoy me han estao convidando a unas cañas, los de mi equipo. Hoy mismo. Y todos felicitándome. Venga, no seas niña y termina de comerte la naranja.

Marisa ha vuelto a su sitio y sigue pelando lentamente la naranja. Manuel fuma y empieza a silbar.

Manuel.— Ya viene el buen tiempo. Me voy a comprar la moto y vamos a salir a hacer excursiones por ahí. Los fines de semana, a la sierra ¿Eh qué te parece?

Marisa.— Sí...

Manuel.— *(Que está angustiado ante la situación de Marisa)* Y este verano, en cuanto coja las vacaciones, nos vamos a ir pal pueblo. Vamos a llegar como unos señores. Ya verás. Vas a ver qué días vamos a pasar. Verás como rabian más de cuatro...

Marisa.— ¿Al pueblo? Yo prefiero ir a cualquier otro sitio.

Manuel.— Pues nos vamos a otro sitio. Donde tú quieras...

Marisa.— Me gustaría ver la Costa del Sol esa...

Manuel.— Pues vamos donde tú quieras. Vas a ver cómo lo vamos a pasar.

Marisa.— Dejar esto, aunque solo sea un mes, qué descanso.

Manuel.— No empieces otra vez con las tonterías, que ya me estás cabreando. Aquí vives como una señora ¿no es eso?

Marisa.— Sí, pero...

Manuel.— Pues ya está.

Marisa.— Es que... mira que si nos hacen el vacío.

Manuel.— ¿El vacío? Pero, ¿quién te va a hacer el vacío? Pero, ¿por qué tienes que decir tanta bobada? ¿Eh? ¿Por qué?

Marisa.— Ay, a mí me da miedo. No lo puedo remediar. Acuérdate de lo que le pasó a mi cuñado, el de la mina.

Manuel.— Ya me lo has contao treinta veces y te he dicho mil veces que no es ese el caso. Que aquí no ha habido injusticia de ninguna clase. Que tampoco estamos en una mina, que aquí estamos entre gente civilizada ¿Cuántas veces voy a tener que repetírtelo?

Marisa.— A mí me da mucho miedo.

Manuel.— (*Pegando otro puñetazo en la mesa*) ¡Y dale! ¡Y dale con la misma historia...! Mira: lo que pasa, es que tú estás demasiao mimada. Que tienes un marido que no te lo mereces. Y nada más. Otro que no fuera yo, ya te habría arreglao.

Marisa.— Ya está. Poniéndose chulo. Que pesao eres tú también siempre con lo mismo.

Pausa.

Manuel.— ¿Por qué no te vas esta tarde al cine?

Marisa.— (*Aprovechando la ocasión*) Lo que tienes es que darme dinero pa eso del encargo...

Manuel.— ¿Qué encargo?

Marisa.— Lo del Venancio.

Manuel.— Ah, lo del Venancio.

Marisa.— Claro... Después que se ha portao tan bien con nosotros, no vamos a hacerle un feo. Ya sabes que con eso del nilón, se saca unos duros pa sus chiquillos. Yo dije que le compraría un conjunto de ropa interior. Además que me hace mucha ilusión.

Manuel.— Sí, hombre, sí. El Venancio se ha portao. Pero hay que ir con ojo con eso, que al fin y al cabo es contrabando.

Marisa.— Contrabando del que participan los jefes.

Manuel.— (*Muy serio*) ¡Chisss! Cuidadito con lo que hablas. Esas cosas no se pueden decir.

Marisa.— (*Con cierta rabia velada*) Bueno, tienes que darme ese dinero.

Manuel.— ¿Cuánto es?

Marisa.— Unas mil pesetas.

Manuel.— *(Soltando un silbido)* Vende caro, el Venancio.

Marisa.— No le puedo decir que no.

Manuel.— ¿Y se lo tienes que pagar de una vez?

Marisa.— Por lo menos en dos.

Manuel.— *(Sacando la cartera del bolsillo de detrás del pantalón)* Mira, te dejo quinientas pesetas. Casi todos los beneficios de este mes.

Marisa.— *(Cogiendo el billete)* ¿Por qué no me habías dicho que te habían pagao los beneficios?

Manuel.— Porque no me lo has preguntao.

Marisa.— *(Mirándole asustada)* ¡Ay, Manuel...!

Manuel.— ¿Qué te pasa ahora?

Marisa.— No sé por qué, pero tengo miedo. No sé en qué lío te estás metiendo...

Levantándose rabioso de la mesa y volviéndose de espaldas a su mujer mientras contempla la calle.

Manuel.— Prefiero no contestarte.

Marisa.— *(Mirando el dinero con cierto asco)* Si verás la gracia que me hace también tener tratos con el Venancio.

Manuel.— *(Volviéndose brusco)* Pues con no tenerlos...

Marisa.— Ah, claro. Eso te parece a ti. Pero después de lo que ha hecho no vamos a hacerle un desaire. Si ofrece algo hay que aceptárselo.

Manuel.— Oye, oye. Vamos por partes. Yo no digo que se haya portao mal. Pero pa agradecerle favores ya estoy yo aquí.

Marisa.— Mira: tú te vas al trabajo y me quedo yo aquí sola...

Manuel.— ¿Y qué?

Marisa.— Que son muchas horas. Y nada más. Y que una necesita el calor de la gente. Y que... *(Casi llora)* que es pa volverse loca...

Manuel.— *(Amenazando inconscientemente con el puño a Marisa, que no se percata)* Mira te... *(Rabioso)*. Pues no tienes que estar sola. Vete al cine, vete de paseo...

Marisa.— Aquí vive una como presa... Y solo falta que la miren a una con malos ojos...

Manuel.— ¡Y dale... La que ha cogido...!

Marisa.— *(Dando suelta a su angustia)* Estoy harta de ver las mismas caras, de comprar en las mismas tiendas, de la cooperativa y de los jefes. Y de la empresa. Esto es cómo una cárcel. Igual que una cárcel. Si vieras la de veces que me acuerdo del pueblo...

Manuel.— ¡Pero será...!

Marisa llora. Manuel se encoge de hombros y se pasea. De pronto pasa ante la ventana la "Tere", a la que vimos en el primer acto. Mira con descaro hacia el interior. Marisa se levanta y va hacia la ventana con intención de saludarla. Pero aquella, entonces, se vuelve de espaldas y se va. Marisa, sin embargo, abre la ventana y la llama.

Marisa.— ¡Tere!... ¡Tere!... ¡Mujer!... ¡Tere!... *(Al ver que no la hace caso, estalla en otro sollozo. Manuel va hacia ella y cierra la ventana. Ahora es él quién está fuera de sí).*

Manuel.— Pero, ¿eres imbécil? ¡Será boba, esta mujer! ¡Pues no va y abre la ventana, con los ojos llenos de lágrimas, pa que la vean! Pero...

Marisa.— *(Desasiéndose rabiosa)* ¡Déjame!... ¿Has visto?... No me ha saludao, no ha querido hablar conmigo... ¿Te das cuenta?

Manuel.— Pero, pero mujer, no seas así. Cálmate ¿A ti qué te importa que una cotilla...?

Marisa.— ¡Sí, claro, a mí qué me importa! Claro. Pero yo soy la que se queda aquí y la que tengo que ir a comprar y... ya ves, ni la Tere quiere nada conmigo...

Manuel.— Pero ¿quién te ha dicho que no quiera nada contigo?

Marisa.— Pero, ¿no lo has visto? ¿No te has dao cuenta? ¡Si la he llamado y todo...!

Manuel.— No te habrá oído; iría deprisa a coger el autobús...

Marisa.— Lo que pasa es que no quiere nada conmigo. Nadie va a querer nada con nosotros, porque tú has tenido la culpa de que despidan a esos...

Al oír esto, Manuel totalmente descompuesto va hacia ella muy amenazador. Marisa retrocede.

Manuel.— ¿Qué has dicho? ¡Eh! ¿Qué has dicho?

Manuel, en un arranque de virilidad, está plantado ante ella con evidente mala intención.

Marisa.— *(Dando marcha atrás)* No sé ni lo que me digo...

Manuel.— Pues ten ojo con lo que dices ¡Eh! Ten ojo con la lengua. Porque aquí las palabras las cazan al vuelo ¿Te enteras?

Marisa.— ¡No me grites...!

Manuel.— ¡Gritarte!... No te debía de gritar... *(Con un gesto despreciativo)* Ganas me dan de cruzarte la cara...

Marisa.— ¡Pues crúzame lo que quieras! ¡Pégame! ¡Pégame de una vez, si tantas ganas tienes...!

Pero Manuel no se atreve. Vuelve a pasearse furioso mientras ella llora.

Manuel.— *(Se vuelve a plantar ante ella)* Bueno, ¿te vas a callar?

Marisa.— ¿Es que no voy a poder llorar o qué?

Manuel.— ¡Maldita sea! ¡Que un hombre tenga que aguantar too esto! Encima que le vuelven loco a uno allá; luego aquí ¡Es pa pegarse un tiro, maldita sea mi estampa...!

Marisa.— ¡No ha querido, ni saludarme, la muy zorra! *(Calmándose de pronto ante aquella reflexión)* La niña... que ha tenido más novios ¡La muy imbécil! Ni saludarme, siquiera ¡Vamos qué...!

Manuel.— *(Viendo el camino por donde aplacar a su mujer)* Si todas son unas... pues solo falta que tú les des pie, para que crean lo que no es verdad...

Marisa.— ¡Es más envidiosa...!

Manuel.— Ven aquí. Tú no tienes que hacer caso de nada, ni de nadie...

Marisa.— Pues sí que puede ella presumir de decente...

Manuel.— ¿Te das cuenta cómo no hay que hacer caso de la gente?

Marisa.— Y dices tú que no me ha oído. No será por lo que he gritao...

Manuel.— Tú, si alguien te hace un feo no tienes más que decírmelo a mí...

Marisa.— No, descuida que a mí no me hace nadie un feo. No me conocen a mí...

Manuel.— Bueno ¿Calmada eh? ¿Me quieres?

Marisa.— (*Dándole un beso*) Si es que una vive vendida, vendida vive una en estos sitios. Marisa (*Levantándose de pronto*) Oye. No se me había ocurrido. Qué tonta, no se me había ocurrido... (*Intenta ir hacia el cuarto*).

Manuel.— (*Perplejo. Deteniéndola*) ¿El qué no se te había ocurrido?

Marisa.— Claro, hombre... Si no sabemos hacer las cosas... Figúrate, que no me he ido a despedir de esos...

Manuel.— ¿De quién?

Marisa.— ¿De quién va a ser? De los que han echao. De Zapata y el otro...

Manuel.— ¿Y qué?

Marisa.— Hombre. Qué preguntas tienes. Supongo que todos habrán ido a despedirse de ellos. Yo también tengo que ir.

Manuel.— Tú qué has de tener que ir.

Marisa.— (*Mirándole asombrada*) Pero... ¿cómo dices eso? ¿Es que no me voy a despedir de ellas?

Manuel.— Si ya han debido marcharse. Si me parece que ya han sacado todos los muebles... (*Va a mirar a la ventana*).

Marisa ha ido al cuarto y sacado una chaqueta que se echa por los hombros. Trae los zapatos de tacón en una mano y se quita las zapatillas allí en medio del comedor.

Manuel.— Oye, no. Si alguien tiene que ir a despedirse soy yo. Tú no tienes que hacerlo.

Marisa.— Tú te despides de ellos y yo me despido de ellas. No faltaba más. Pues solo faltaba eso para dar más que hablar.

Manuel.— Bueno, mira, pues eso si que no. Tú no vienes. Yo si quieres voy a ahora a despedirme de ellos. Tú te estás aquí.

Marisa.— Pero es que yo tengo que despedirme de ellas.

Manuel.— Bueno. Pues ya te despediré yo. Diré que no te encuentras bien...

Marisa.— Manuel...

Manuel.— *(Que se ha puesto su chaqueta)* ¡Ni hablar! Tú te estás aquí.

Marisa.— *(Conformada porque, evidentemente, no le hacía gracia la idea de ir ella)* Sí, mira, es mejor que te vayas tú. Porque yo estoy de unos nervios que...

Manuel.— *(Indeciso todavía)* Te advierto que es una tontería. Porque yo ya estuve hablando con ellos; así que...

Marisa.— Bueno pues tienes que ir...

Manuel.— *(Mirando por la ventana)* También hemos ido a escoger un momento. Ahora en lo más crítico...

Marisa.— ¡Ay, Manolo, qué ganas tienes de hacerme sufrir, hijo...!

Manuel.— ¡Bueno, hombre, ya voy...!

En este momento llaman a la puerta. Manuel se detiene.

Marisa.— *(Muy tranquila)* Bueno... ¿no abres?

Abre Manuel. Y aparecen el Paco y la Juliana. Traen cada uno una maleta de madera. Un lío de ropa, un par de pollos, etc.

Manuel.— *(Sorprendido y alegre)* ¡Hombre, vosotros...!

Marisa.— ¿Quién?... ¡Huy, vosotros...!

Juliana.— *(Radiante)* ¡Ya nos han dao la llave del piso! ¡Esta mañana nos han dao la llave!

Manuel.— Hombre, pues no sabía...

Paco.— Ya estoy admitido, macho, ya estoy admitido.

Marisa.— *(Muy alegre)* Vaya, pues que sea enhorabuena...

Juliana.— Bueno, perdona ¿Podemos dejar todo esto aquí? Es que resulta que todavía no han desocupao el piso. Hemos llegao y...

Marisa.— Sí, sí, claro, dejarlo por ahí...

Paco.— *(Cogiendo los pollos)* Esto es pa vosotros...

Manuel.— Hombre, qué tontería ¿Y por qué habéis hecho esto hombre...?

Juliana.— ¡Pues sí!... Todo te lo debemos a ti, con que mira...

Paco.— No, si esto no es nada, hombre. Ya te iremos compensando, que lo que tú has hecho por nosotros no lo hace cualquiera. Gracias, Manolo, muchas gracias. (*Le abraza*).

Marisa.— (*Reaccionando*) Bueno, nada de gracias. Anda, sentaros un poco y descansar.

Juliana.— (*Sentándose*) Huy sí, que venimos con todo este peso y el taxis nos ha dejao donde Cristo dio las tres voces...

Se sientan muy contentos.

Manuel.— Pues, hombre, yo sabía que la cosa ya estaba resuelta más o menos, porque me lo había dao a entender Don Agustín, la otra noche. Pero no creí que todo fuera tan rápido...

Juliana.— Con influencias todo se arregla en seguida...

Paco.— Y ya tenemos arreglaos los papeles pa casarnos, porque sin la partida de matrimonio, no nos dejan ocupar a los dos el piso...

Marisa.— Hombre, claro, en estos sitios la cuestión de la moralidad es lo primero.

Juliana.— Como debe ser...

Manuel.— (*Dando un golpe en la espalda a Paco*) Pues me alegro, macho, me alegro. A ver si volvemos a los buenos tiempos, como cuando estábamos en Sidi Ifni ¿eh?

Paco.— Hombre, claro, ya verás...

Marisa.— Yo también me alegro de que vengáis a vivir aquí ¿Y qué piso os han dao?

Juliana.— Ese que está encima de la botica. Precioso...

Marisa.— El de Zapata.

Paco.— Como estaban sacando los muebles, hemos dicho: vamos a casa de Manolo y dejamos allí las cosas mientras.

Juliana.— Ahora lo iremos amueblando poco a poco, con cuatro cosas. Dentro de unos días cuando nos echen la bendición, aquí estamos...

Manuel.— ¿Y tú cuando empiezas a trabajar?

Paco.— Mañana tengo que venir.

Manuel.— ¿Te han destinao ya?

Paco.— Todavía no se. Aquí tengo este papel, que dice que me presente mañana en la Oficina de no sé qué...

Manuel.— (*Muy en su puesto de veterano*) A ver...

Paco.— (*Sacando una cartera de la que extrae cuidadosamente un papel*) Aquí, está...

Manuel.— Sí, la Oficina de Preselección de personal. Tienes que presentarte a un tal Don Federico Raboso. Un tío bueno. Ya verás. Te preguntará unas cosas...

Paco.— Mañana a las diez en punto...

Manuel.— (*Devolviéndole el papel*) Pues muy bien. A ver si te mandan conmigo...

Juliana.— Eso. Y le haces trabajar que buena falta le hace...

Paco.— (*Bromeando a su mujer*) Pero, ¿te quieres callar ya?

Juliana.— Lo que me ha hecho sufrir con lo de la dichosa Alemania...

Marisa.— (*A Juliana*) ¿Y hoy no trabajas tú?

Juliana.— Hoy he pedido permiso. Tú verás. Hoy es día de fiesta...

Manuel.— Pues yo hablaré con Don Federico, a ver si te destinan conmigo, hombre. Es casi seguro, porque como tendrá que sustituir a uno de los dos que se han ido...

Juliana.— ¿Y esos que se han ido, es qué han encontrao algo mejor o qué?

Marisa y Manolo enmudecen. Marisa es la que habla.

Marisa.— ¡Ay, no sé! Mira aquí cada uno va a lo suyo y nadie se mete en lo de los demás. El caso es cumplir, ¿comprendes?

Juliana.— Huy lo que es yo... Lo que me alegra es venir a un sitio donde una ya tiene alguien de confianza.

Marisa.— Ya sabéis que todo lo que queráis...

Manuel.— Pero todo, eh todo; aquí estamos nosotros. Ya os iremos aleccionando.

Juliana.— Sí, porque cuando uno no conoce al personal, pues eso... que está como gallina en corral ajeno...

Manuel.— Como nosotros cuando vinimos (*A Marisa*) ¿Te acuerdas?

Marisa.— Huy...

Manuel.— Pero vosotros habéis tenido suerte. Porque yo, modestamente hablando, soy alguien aquí...

Marisa.— Sí... a Manolo se le respeta mucho aquí.

Paco.— Y aquí y en todos los sitios. Porque hay que ver allá en la "mili"... Porque no quiso ser cabo...

Manuel.— Porque no me tira el uniforme.

Juliana.— Lo que es lo que has hecho con nosotros...

Manuel.— A mí lo único que me pasa es que me gusta cumplir. Me gusta hacer las cosas bien. Eso sí, a la hora del "eachondeo" el primero...

Paco.— Había que verlo, cuando era instructor, con los reclutas...

Manuel.— ¡Qué tiempos aquellos...!

Paco.— *(Que ha sacado un paquete de tabaco)* ¿Te acuerdas de esto?

Manuel.— Hombre, tabaco de aquél. —"For de Cuba"...

Paco.— *(Que ha rebuscado en una bolsa que traía, saca cuatro paquetes)* Te he traído todo esto...

Manuel.— ¡Y dale!... ¿Pero cómo tienes todo esto?

Paco.— Me lo trajo un compañero que se ha licenciao ahora. Es pa ti...

Manuel.— Pero no, hombre...

Paco.— Si yo ya tengo.

Juliana.— *(A Marisa)* Ellos en teniendo tabaco...

Han empezado a liar cigarrillos.

Marisa.— ¿No te queda por ahí uno rubio, Manolo?

Paco.— Hombre, no sabía ¡Mecachis! ¿Dónde puedo ir a comprarlo?

Manuel.— No, hombre, no.

Marisa.— No, si casi nunca fumo. Es que...

Juliana.— Yo no fumo.

Paco.— ¡Me cachis en... si no he pensao!

Manuel.— Bueno, deja, estate tranquilo ¿Y qué? ¿Ya te has despedío del taller?

Paco.— Esta mañana. He disfrutao. El tío ha puesto una cara...

Juliana.— Pues sí que también tienes de qué quejarte. La paciencia que han tenido contigo...

Manuel.— Aquí, si tienes un poco de vista, te haces el amo.

Marisa.— (*A Juliana*) ¿Habéis visto ya el piso?

Juliana.— ¿No te digo que hemos llegado cuando estaban sacando los muebles?

Marisa.— Pues será como éste. Más soleado porque es un primer piso.

Juliana.— ¡Qué ilusión! ¡Estoy más contenta!

Marisa.— Vais a estar muy bien. Ya verás.

Juliana.— He traído bayeta y estropajos, para limpiarlo, porque estará...

Marisa.— Tendréis que echarle una mano de pintura.

Paco.— (*Al oír esto, se vuelve*) A mí no me hagáis trabajar.

Juliana.— No, hijo, si contigo no cuento. Que tienes unas manazas.

Marisa.— Le pasa lo que a Manuel.

Juliana.— Son más inútiles los hombres.

Manuel.— (*A Paco*) Ahora en cuanto terminen de desalojar, iremos a ver el piso y, te presentaré a alguno de los jefes.

Juliana.— ¿Cómo le vas a presentar a ese con las trazas que lleva? Mira que le dije que se pusiera la camisa limpia y la corbata. Pues como si nada...

Paco.— Pa venir cargao con un burro iba a ponerme corbata...

Manuel.— Si es igual, si aquí los jefes no se fijan en eso. Aquí son muy sencillos todos.

Marisa.— Los más tontos son los que pintan menos.

Paco.— Pasa como en todos los sitios, los que son menos se creen más...

Manuel se ha levantado a mirar por la ventana.

Manuel.— Ya va a arrancar el camión.

Marisa.— (*Recordando de pronto lo de la despedida*) Oye, Manuel...

Manuel.— (*Haciendo un gesto significativo a su mujer*) No te preocupes, hombre...

Juliana.— (*Que ha captado algo*) Oye, si tenéis algo que hacer o así, por nosotros...

Manuel.— No tenemos nada que hacer. Yo hasta las cinco no entro. Ahora he cambiado el turno.

Paco.— Aquí se trabaja a turnos o qué...

Manuel.— Tú ya irás entrando en la cuestión...

Marisa.— Manuel aquí hace lo que quiere. Le tienen mucha consideración.

Manuel.— *(Que ha seguido observando tras la ventana)* El camión arranca, macho. Ir cogiendo las cosas que vamos pa allá...

Juliana y Paco se han levantado y van a coger los bultos.

Juliana.— ¡Ay, madre las ganas que tengo de estar en mi casa! Madre mía, mentira me va a parecer.

Marisa.— *(A Manuel)* Esperar un poco. Parece no sé, como si...

Manuel.— *(Que ha ido a ayudar a coger los bultos)* ¿Qué esperar, ni esperar? Vamos pa allá...

Paco.— No sea que se vaya a meter alguien antes que nosotros, tú.

Juliana.— Huy, no digas eso. Con la ilusión que yo tengo. Anda, vamos...

Se han puesto en marcha con los bultos y van hacia la puerta.

Marisa.— Yo en cuanto deje lista la cocina voy pa allá. *(A Juliana)* Te echaré una mano...

Juliana.— No, mujer ¿Qué vas a echar tú una mano?... Bueno vamos. Y gracias. *(A Manuel)* Pero tú, ¿por qué tienes que cargar con nada? Oye Paco ¿es que no tienes vergüenza o qué?

Al abrir la puerta se encuentran de narices con el Venancio. Éste trae un paquete en las manos. Lleva la chaqueta echada sobre los hombros y la corbata medio desanudada.

Manuel.— ¡Hombre, Venancio! *(Deja la maleta en el suelo y procede a las presentaciones)*. Mira, aquí unos amigos y compañeros nuevos. Paco y Juliana.

Venancio.— Tanto gusto.

Juliana y Paco.— Tanto gusto.

Venancio.— ¿Son los que vienen a relevar a esos? Pues bienvenidos...

Manuel.— Aquí, Venancio es un amigo de los de verdad. Es el chófer de la gerencia y cargo sindical.

Venancio.— ¡Qué!... un compañero y nada más.

Marisa.— Éste lo que tiene es más buen humor.

Juliana.— Bueno, pues, si no manda nada...

Manuel.— Es que vamos a ver el piso y a dejar esto...

Venancio.— Ahora acaban de marcharse. Pero ahora mismo. Hale, pues no entretenerse *(A Marisa)* Yo es que traía esto, el encargo aquel...

Marisa.— Sí, sí. Ya. Pasa. Venancio...

Venancio.— *(A los otros)* Bueno, pues, hasta ahora...

Marisa.— Adiós. Y ahora en seguida voy...

Venancio.— Ahora vamos para allá, en cuanto hagamos el negocio.

Manuel.— *(A Venancio)* Hasta ahora, macho...

Salen. Marisa sonríe al Venancio y cierra la puerta.

Marisa.— ¡Pobres!... Están como un chiquillo con zapatos nuevos...

Venancio.— *(Que se ha dejado caer sobre el sofá con gran naturalidad, como si tuviera una gran confianza)* Es natural, mujer.

Marisa.— A todos nos pasó igual el día que...

Venancio.— Y ahora, ¿verdad? envidiamos a los que se marchan... *(Marisa no contesta. Pausa)*. Bueno... aquí tienes esto.

Marisa.— *(Desenvolviendo el paquete)* ¡Qué preciosidad!

Venancio.— Mira que tela. Toca... *(La coge la mano y la hace palpar el tejido. Ella se inquieta algo. Le mira)*. Te he traído lo mejor.

Marisa.— Es precioso... Pero, yo no te había dicho... Estas medias, yo no te las había pedido.

Venancio.— Pero y te las he traído...

Marisa.— Pero, oye, Venancio...

Venancio.— ¿Es que no te gustan?

Marisa.— Como gustarme, claro que me gustan. Pero...

Venancio.— Pues basta y sobra... Toca. Mira. Ni se nota...

Marisa.— Que suavidad. Qué maravillas hacen por estas tierras.

Venancio.— Este juego es igual, pero exactamente igual, que el que traje para la mujer del jefe.

Marisa.— Y para tu mujer también lo traerías, ¿no?

Venancio.— ¿Mi mujer? Ya sabes lo descuidada que es. Sigue siendo de pueblo. Ella no entiende de esto. Tú sí que entiendes. Tú...

Marisa se ha levantado. Ha dejado el paquete abierto sobre la mesa. Mira a hurtadillas por la ventana.

Marisa.— Manuel me ha dicho que te de quinientas pesetas a cuenta...

Venancio.— *(Que se ha levantado también)* ¿A cuenta de qué?

Marisa.— *(Luego de un silencio)* Siempre estás de broma, Venancio...

Venancio.— Ahora no estoy de broma.

Marisa.— *(Apartándose un poco de la ventana)* Anda, toma... *(Le entrega el billete y va a coger el paquete. El otro la coge del brazo).*

Venancio.— Es un regalo.

Marisa.— ¿Qué dices?

Venancio.— Que quiero hacerte ese regalo.

Marisa.— Pero, ¿estás loco?

Venancio.— ¿Por qué?

Marisa.— Porque eso vale un dineral...

Venancio.— Más vales tú...

Marisa.— *(Un poco enfadada)* Coge ese billete, Venancio...

Venancio.— No quiero.

Marisa.— Que cojas ese billete, te digo.

Venancio.— *(Que la ha soltado)* Que no.

Marisa.— No seas loco, Venancio. *(Retrocediendo un poco)* Pues llévate el paquete.

Venancio.— *(Sujetándola de nuevo)* Esto es para ti. Para que lo luzcas tú.

Marisa.— Te has vuelto loco. Si yo le digo a Manuel, que me lo regalas...

Venancio.— ¿Qué? A mí tu marido no me asusta. *(Luego de una pausa)*. Ni a ti tampoco.

Marisa.— ¡Venancio...!

Venancio.— Es verdad. A ti y a mí, el Manuel nos importa un pito ¿Qué no? Vive amargao. Tiene miedo. Puedes decirle que te lo he regalao yo. Se lo diré yo mismo, ¿y qué?

Marisa.— No quiero líos, Venancio.

Venancio.— *(Que se ha acercado a ella y la abraza)* ¿Qué líos, ni líos? Aquí no hay más que un tío y una mujer...

Y dicho esto la besa. Y ella se deja besar. Luego se desprende de él y habla agitada, sin dejar de mirar por el ventanal.

Marisa.— Eres una bestia. Estás abusando, Venancio. Te estás aprovechando de la situación. Y eso, Venancio, no es propio de hombres. Te estás aprovechando de que tengo un marido bueno. Y tan hombre como tú.

Venancio.— *(Yendo hacia ella muy sonriente)* Pero si yo no digo lo contrario.

Marisa.— Eres un chulo, Venancio. Y desde el primer día me estás haciendo la rosca y yo no. Estoy casada como Dios manda y a mí tú no me chuleas. Pa que lo sepas... *(Al ver que Venancio la intenta besar de nuevo)*... y te largo un bofetón que te vuelvo torero, Venancio. Que a mí no se me pone nada por delante...

Venancio.— Pero, chiquilla, tú también. Pues ni que te hubiera picao la tarántula esa. Hay que ver cómo te tomas las cosas de la vida...

Marisa.— ¡Pero qué cosas de la vida, ni narices! ¿Pero tú te crees que está bonito que tú y yo demos el salto como si todo el monte fuera orégano? ¿Pero es que te crees tú que estamos en Jolivú o qué?

Venancio.— *(Forcejando)* Ni qué te hubieras caído de un nido...

Marisa.— *(Desasiéndose de nuevo)* Oye mira, a mí no me vengas con indirectas. Que aunque soy de pueblo, como lo eres tú, al fin y al cabo, por muchos aires de madrileño que te quieras dar, pues eso. Vamos quiero decir, que no me chupo el dedo y que soy capaz de hacer lo que me salga de las narices y no tengo miedo a nada. Pero da la casualidad que no me gusta acostarme con nadie que no sea mi marido.

Mira lo que son las cosas. Y ahora mismo puedes coger el paquete y ya estás largándote. Que no te faltará alguna que te lo coja de mil amores, aquí mismo, en el barrio donde hay tanta moral.

Venancio.— Pero, mujer, no te pongas así...

Marisa.— Lo que pasa es que me has tomao el número cambiao, Venancio. Y como labia no te falta y buen humor, aquí, en un barrio donde todos parecen de la funeraria, pues eso, que te sabes hacer el simpático. Y simpático me has caído y no lo niego. Una broma es una broma. Y una tontería, de vez en cuando, bueno. Pero que te presentes a mí con esa cara de mosquita muerta, con el regalito, en busca de ~~alpiste~~ "pal canario, que no, que eso la hija de su madre no lo hace, vamos, mientras tenga marido que la proteja a una y tan hombre como el primero. Que si yo fuera una pobre mujer, viuda y con hijos, un suponer, haría lo que fuera por dar de comer a los hijos. Pero como da la casualidad, que tampoco es ese el caso, y una es libre como el aire, pa darse el gusto que quiera y el gusto está por donde está, pues eso ¿Está claro?

Venancio.— Pero, bueno, mujer, ¿a santo de qué tanto sermón?

Marisa.— ¿Qué a santo de qué?

Venancio.— Pues claro. Con decirme que no te interesa la cosa, que no soy tu tipo, que no, pues asunto concluido.

Marisa.— Es que a mí no me tomas tú por lo que no soy.

Venancio.— ¿Pero es que te he faltao o qué?

Marisa.— Bueno, vamos a dejarlo. Que tengo que ir a fregar los cacharros. Toma las quinientas pesetas y dime lo que te debo. Y no se hable más.

Venancio.— *(Cogiendo las quinientas pesetas con la cabeza gacha y contrariado)* Me parece que estás equivocada conmigo. Yo...

Marisa.— Mira Venancio, no me pongas nerviosa. Que bastante tiene una encima, para ahora tener un dolor de cabeza más. Que te he dicho que no y no...

Venancio.— Bueno, mujer... Al fin y al cabo, como amigo, sabes que soy tu amigo...

Marisa.— Y que me parece muy feo, y muy de poco hombre —y perdona que te lo diga— el que te quieras aprovechar de lo que te quieres aprovechar...

Venancio.— ¿De qué me quiero yo aprovechar?

Marisa.— Ya sabes tú de qué...

Venancio.— Si no lo dices...

Marisa.— Ya sabes tú de qué...

Venancio.— ¿No te digo que estás equivocada?

Marisa.— ¡Huy, sí, equivocada! Como que a una no se la han abierto los ojos en los tres años que lleva viviendo en la capital. Que desde el primer momento he visto donde has puesto la pupila. Pero conmigo, no, Venancio. Y vuelvo a repetirte, si yo me hubiera enamorado de ti, no hacía falta ninguna trampa, que yo misma me iba contigo, que las mujeres somos así, no creas que me quiero pasar por una virgen ¡Pero cómo no, pues no!

Venancio.— Es que tú te lo estás diciendo todo.

Marisa.— (*Llevando a Venancio al centro de la habitación y hablando en voz baja grave y vehemente*) Y ahora lo que hace falta es que demuestres que de verdad eres hombre. Y no te vas a aprovechar del asunto, ni vas ahora a mirar con malos ojos al Manuel, ni vas a utilizarnos de conejos de Indias. Eso es lo que ahora, vamos a ver. Tan hombre, como dices que eres. Porque si crees que no sé que estamos en tus manos y que tú has buscado las pruebas falsas para dejar al Manuel en buen lugar y todo tu trapicheo, pues que sepas que estoy enterada, aunque nadie lo ha dicho. Porque tú te alabas continuamente de que tienes a todos en tus manos. Y mira por donde ahora nos tiés también a nosotros. Pero a mí tú no me asustas. Porque también creo que eres un caballero. Porque no quisiera llevarme una desilusión, Venancio...

Venancio.— ... ¿pero has podido pensar...?

Marisa.— Lo mismo que has pensado tú de mí. Entonces iguales. No tenemos vergüenza. Pero las cosas se quedan así.

Venancio.— Bueno, mujer, bueno. Aquí no ha pasado nada...

Marisa.— No ha pasado nada...

Venancio.— (*Cogiéndola la mano*) ¿Amigos, no?

Marisa.— (*Dándole la mano*) Amigos, hombre...

Venancio inicia el mutis.

Marisa.— Y ya me dirás lo que te debo del encargo...

Venancio.— (*Volviéndose*) Ya echaré cuentas...

Marisa.— Que te llevas quinientas pesetas...

Venancio.— (*Volviéndose con enfado*) ¿Quiés que te firme un recibo?

Marisa.— (*Con chunga*) No, hombre, no... Hale, adiós, Venancio...

Venancio.— Adiós... (*Lo ha dicho con rabia y ha hecho mutis. Marisa se asoma al ventanal para verle ir. Siente un momento de desfallecimiento. Está a punto de llorar. Se arregla, nerviosa el pelo. Se oye la voz de Manuel*).

Voz de Manuel.— Marisaa... Marisaaa...

Marisa.— (*Esforzándose en aparecer tranquila*) Ya voy, hombre, ya voy...

Manuel.— (*Que ha aparecido en la puerta*) Te estamos esperando... Venga ya... (*Coge a su mujer, la atrae para sí y la besa*).

Marisa.— (*Apartando la cara con una sonrisa falsa*) Jesú, chico... ni que fuéramos novios ahora... Déjame... (*Se deja arrastrar. Telón*).

FIN

**VII.2. CORPUS DE ENTREVISTAS CONCEDIDAS POR
JOSÉ MARÍA RODRÍGUEZ MÉNDEZ AL PRESENTE
INVESTIGADOR**

ENTREVISTA I (26-02-2003)

JORGE HERREROS -. Es el día 26 de febrero del 2003, estamos en casa de José María Rodríguez Méndez¹⁰⁸¹. Comenzamos esta entrevista con una pregunta obligada ¿Cuándo se publicará definitivamente toda tu obra?

JOSÉ MARÍA RODRÍGUEZ MÉNDEZ -. **Que hagan mis obras completas a mí no me entusiasma mucho, pero mejor es que queden publicadas que no sueltas ¿no?**

JORGE HERREROS -. Yo también lo creo

JOSÉ MARÍA RODRÍGUEZ MÉNDEZ -. **Y eso es la lucha que llevo ahora y también atender a todos los estudiantes**

- ¿Desea que sean muchos los que trabajemos sobre su teatro?
- **Hombre sí me gusta claro, que seáis cuantos más mejor, lo que pasa es que ya uno no tiene edad. No es como si tuviera 30 años ahora**
- Hombre, los reconocimientos siempre llegan tarde. Ahora paso a preguntarle: ¿Qué le lleva a escribir teatro?, ¿qué es lo que le motiva?
- **Eso es una cosa que es un misterio. Desde que tengo uso de razón el teatro me ha atraído. La literatura en general, pero sobre todo el teatro, ya desde pequeño, me ha atraído como un misterio. Mi primer recuerdo es el incendio del Teatro Novedades. Yo vivía en la calle de la Ruda**
- En la plaza de la Cebada
- **Y todo eso me impresiono mucho y me dejo una huella y a partir de ahí siempre el teatro me ha atraído fuertemente, además, en el teatro he hecho de todo, he sido actor, he sido apuntador, he sido director... muy versátil.**
- ¿Con qué faceta del teatro es con la que se siente más a gusto: autor o director?

¹⁰⁸¹ Todas las entrevistas, a excepción de la número VIII, se desarrollan en el domicilio madrileño del dramaturgo situado en la calle Huertas.

- **Autor, autor. Aunque me hubiese gustado ser un gran actor también. Es muy bonito...**
- De acuerdo con las entrevistas que he leído, he visto que usted repite mucho la palabra autor. Que usted quiere ser conocido como autor teatral y reivindica (siempre está usted reivindicando cosas) la faceta del autor en contra muchas veces de posibles directores que...
- **Consideran al texto un guión nada mas, y ¡nooo! el autor es el autor y ya está**
- Me gustaría saber qué patrón estético utiliza para alguna de sus obras, quiero decir, si hay alguna corriente estética que le motiva a escribir una serie de obras que tengo aquí anotadas. Por ejemplo empecemos por *Los inocentes de la Moncloa*.
- **Esa es del Realismo. Además de un realismo... yo nací en la calle la Ruda, en el barrio del sainete, del Género Chico, y me ha interesado el teatro realista y la historia del pueblo, el pueblo, el pueblo de Madrid fundamentalmente pero también he vivido en Barcelona y también me ha interesado la vida popular, la vida del pueblo español, la manera de enfrentar los problemas de los españoles, el pueblo, el pueblo bajo. Algo que no se acabara nunca será el problema del opositor que todavía sigue vigente y cada vez más desde...**
- Yo puedo dar fe de ello
- **Luego después todo lo demás, no sé, he tratado muchos temas. El tema de los exiliados en *La vendimia de Francia*. El tema en *El círculo de tiza de Cartagena* de las luchas cantonales del siglo XIX. Pero vamos, a mí me han interesado fundamentalmente como modelos los clásicos: los clásicos con Cervantes a la cabeza. Cervantes, Lope de Vega, Calderón, todos estos hasta terminar en Benavente y Valle-Inclán, eso es lo que me ha interesado, sobre todo los clásicos. De autores extranjeros nada, nada, no me he sentido muy atraído hacia ellos verdaderamente. Claro Pirandello, Strindberg, Ibsen, etc. Están en otra esfera, me parece maravilloso pero no llego a ellos, no me llegan a mí. Yo por ejemplo siempre digo que entre (Shakespeare me gusta muchísimo) Hamlet, que**

es un personaje extraordinario y antipático, que se mete con sus padres, y viene a arreglar el mundo con su caos, pues prefiero yo los picaros de Cervantes... el Chafalla y la Chirinos. Prefiero a estos personajes que simbolizan la lucha que pueda tener España para sobrevivir y para salir adelante y todo eso, que los otros que tienen, claro, problemas más universales. Y creo que a través de eso puedo llegar a expresarme.

- Pero quizás los problemas del pueblo español también pueden ser universales. De hecho, usted me ha comentado hace un momento que su obra *Flor de Otoño* se estrena ahora en Alemania
- **Y lo son, y lo son, por supuesto que lo son, claro que sí**
- De las nuevas formas de experimentación que sufre el teatro en los años 60...
- **Las nuevas tendencias**
- Hay autores que las adoptan en España pero usted no...
- **Yo no. El vanguardismo, me parece que es algo que interesa cuando ya se agota la calidad, aunque la calidad no se agota nunca, es infinita. Pero se pone de moda la vanguardia, esa vanguardia de tipo francés (el teatro francés a mí no me atrae mucho) un poco retórico..., muy trascendental. Entonces salió eso de las nuevas tendencias, Arrabal y todo eso, porque como estaba la censura que era un problema, una manera de salvar la censura era esa, pero no creo que ninguna obra española vanguardista que supere a *La vida es sueño* de Calderón. O sea, que yo creo que el teatro español es eso: el sainete, el entremés y las grandes obras populistas o históricas de Calderón, Lope de Vega o de Cervantes. Y luego Benavente, Benavente está mal considerado, está mal visto, pero en realidad la gente joven no lo ha leído.**
- Ni lo ha visto
- **Ni lo ha visto tampoco. Benavente es un autor que tiene...Y cuando hablamos de Echegaray, que le dieron el Premio Nobel, pero es que de Echegaray sólo se conoce *El Gran Galeote* y esos dramones afrancesados, pero tiene unas obras que son muy parecidas a las de Pirandello, sobre el conocimiento, alcanzar la verdad.... son obras muy importantes**

- A propósito de las nuevas tendencias, he podido leer en alguna entrevista que usted comenta que las clases altas de la sociedad que acuden al teatro en los años 60, 70 se ponen de parte de estos autores que adoptan formas extranjeras, con el fin de derrotar al teatro realista. Por un lado el teatro realista se ve atrapado por la censura y por otro por el público que va a ver ese teatro aunque no le guste y no tenga ni idea de lo que ve, pero que anula al teatro...
- **Para evadirse. Eso además lo fomentó el estado también: al teatro no se va a sufrir, hay que pasarlo bien. Luego está Buero Vallejo, que hizo una labor importante porque rompió un poco con todo eso, presentó esos problemas de conocimiento y problemas históricos y a partir de eso salimos todos los demás.**
- Buero y Sastre
- **Sastre es muy frío, y Buero también es bastante frío. Sastre es muy intelectual, no sé, pero la verdad es que Calderón, Lope de Vega y Cervantes esos son los grandes, nada más. Los auto-sacramentales... todo eso, mis maestros van por ahí.**
- Bueno, la literatura mística también le atrae
- **Sí por supuesto. Santa Teresa, San Juan de la Cruz. Tengo una obra: *El pájaro solitario***
- Preciosa
- **Eso también es la literatura del Siglo de Oro. San Juan de la Cruz es una de las grandes figuras. De Santa Teresa también tengo otra obra, ¿ya lo sabe no?**
- Sí. Le voy a preguntar ahora por otra de sus grandes obras: *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga*
- ***Bodas...*eso es el Género Chico que mamé siendo joven, siendo un crío en el barrio de Cascorro, aquel soldado Cascorro que era un pobre inclusero y que murió en Cuba heroicamente, ese es el Pingajo y luego después todos los personajes de la Rivera de Curtidores, puestos a finales de siglo XIX, en el época de la Restauración, como una reminiscencia al *Manolo* de Ramón de la Cruz, que a mí me parece admirable también. Es**

un personaje que viene a explicar la historia del pueblo por encima de todas las retóricas del siglo XVIII. Y esa es la historia.

- Otra obra que a mí me parece fundamental son *Los Quinquis de Madriz*.
- ***Los Quinquis de Madriz... Historia de unos cuantos* es la historia de los personajes del Género Chico, se llegó a estrenar con dificultad pasando por la censura, y cuando se estrenó, como los censores eran también críticos, tuvieron el propósito de hundirla. Pero al menos esa se pudo estrenar, *Los Quinquis de Madriz* no pudo ni estrenarse. Y eso también es la tragedia del pueblo español, la tragedia del pueblo español, que viene ya de siglos ya, de gente sin cultura, pero que tienen unas ansias de vivir enormes y que luchan por salir adelante en la jungla que es la vida, esa es la historia. Está basada en el proceso de los hermanos Romera que les mataron a garrote vil acusados de matar a un sargento de la guardia civil... y está basada en esa historia. Porque yo he sido abogado también, pero apenas he ejercido, he ejercido un tiempo, en Melilla me ha tocado defender a muchos acusados de crímenes militares**
- Por lo que veo sus obras se puede decir ahora mismo están en plena actualidad.
- **Yo también lo creo**
- Quizás usted toma motivos del Siglo de Oro, pero aun hoy en el siglo XXI siguen vigentes
- **Sí, sí, sin duda alguna, es una pena, pero no hay manera. Ahora tengo que ver *Flor de Otoño* traducida al alemán y eso es horroroso. Se hizo aquí, esa sí se estrenó.**
- ¿Y la película? No le dejaron que usted interviniese en el guión
- **No, no me dejaron hacer nada. El personaje no es ese, Sacristán lo hace bien porque es un buen actor, pero no es eso. El guionista que fue Azcona no supo ver el problema. Por cierto, en esa película actúa Almodóvar, que hace de figurante en aquel cabaret**
- Quizá en esa obra toca usted otra clase social, no ya el pueblo llano, sino la burguesía
- **Sí, la burguesía de Barcelona**

- La burguesía adinerada española
- **En Barcelona no la han querido estrenar nunca**
- Si se tuviera usted que situar en la historia del teatro español del siglo XX ¿Dónde se pondría? ¿Quizá dentro del teatro realista?
- **Del teatro realista y del mundo del sainete, del Género Chico, y de los entremeses de Cervantes y esas cosas. A mí me gustaría tener una obra como *La vida es Sueño*, o *El Alcalde de Zalamea*, pero bueno...**
- Usted está dentro de la historia del teatro español con letras mayúsculas. En los libros de texto aparece, pero aparece detrás de Buero. Pero está. Y en cuanto a ser encasillado dentro de la generación realista, ¿tiene algún problema por qué le encuadren ahí?
- **No en absoluto. En cambio Martín Recuerda ha dicho, —n, ¿por qué realista o por qué...?—. La Tesis Doctoral de César Oliva, *Cuatro Autores Críticos de la Generación Realista*, habla de que los realistas hemos evolucionado hacia formulas mas expresionistas. Pero eso no quita a que la raíz está en la realidad de la vida. Yo creo que todas las clasificaciones de los críticos si son para dar a entender mejor el autor, todas son validas. Yo de lo que no tengo nada es de vanguardista.**
- En mi caso, yo le sitúo dentro de la tendencia reformista del desarrollo. Un teatro que intenta dialogar con los espectadores. En el caso de usted elige principalmente la vía realista.
- **Sí, está muy bien.**
- Como usted ha dicho alguna vez, el teatro sin espectadores no es nada, por ello siempre cuentan con el público. Lejos del teatro rupturista de Ruibal y de estos dramaturgos que no buscan el diálogo con el público. Yo le sitúo ahí.
- **Un teatro reformista y crítico.**
- Me encanta la fórmula que usted ha encontrado de hacer un teatro por un lado entrañable (me encanta los nombres de sus personajes) y al mismo tiempo crítico
- **Es un teatro lleno de humanidad. O sea humanista. El hombre, el personaje, tiene vida, ternura y tiene maldad también, tiene todo. Es por tanto un personaje vivo.**

- Una gran parte de su obra está basada en la historia, ¿qué es la historia para usted?
- **Es una pregunta compleja, habría mucho que hablar. La historia... yo llamo a mis obras no históricas, sino historicistas. O sea utilizo la historia como método, como medio para... a mí la historia me ha interesado mucho y cuando yo he leído un teatro histórico tipo Marquina y todo eso siempre he echado en falta la vida la humanidad. Cuando yo hago teatro histórico procuro meter la vida de ahora de los personajes que son descendientes de aquellos y que yo he vivido, por ejemplo la historia de Luis Candelas, *Soy Madrileño***
- Con la llegada de las corrientes marxistas, el concepto de historia se aplica mediante dos vertientes: por un lado el realismo épico de Brecht y por otro el realismo social de Lukács y el Individuo Universal. Pese a su rechazo hacia las corrientes extranjeras, ¿estaría más cerca de Brecht?
- **Estaría, yo creo, distante de las dos tendencias. Yo huyo de la política, el contenido político de mis obras... la censura me ha tratado muy mal. Porque claro que me interesa la política como a todo el mundo, tanto en la vida como en el teatro. Pero ese marxismo de Brecht no me atrae y el marxismo de Lukács tampoco. He vivido ajeno a ellos. Creo yo. Mi influencia del teatro español, de Unamuno y de esta gente...**
- Si bien, sí que se nota una similitud con respecto a Brecht, aunque este tenía unos condicionantes políticos. Y en su caso parece ser que no.
- **Además, Brecht era director también, era un director muy bueno. Vi en Barcelona una ópera de Puccini, *Turandot* con una dirección de Brecht maravillosa. Él escribía mientras dirigía. Para mí el teatro tiene entidad ya desde el momento en que se escribe la obra. Estaría en esto más cerca de Shakespeare. Obras que ya quedan cerradas una vez escritas, pero que no se estrenan. Esos que dicen que una obra de teatro si no lleva al escenario es como si no existiera, eso no es verdad, si la obra está bien aunque no se lleve al escenario es válida. A mí *Romeo y Julieta* me parece una maravilla y *Hamlet* y *Marbet*, aunque no las hubiera visto no pasaría nada. De hecho las versiones escénicas que he visto eran muy malas.**

- Por ello hay que ser un buen lector, si no cómo entonces conocemos a Lope de Vega, del cual por cierto la compañía Nacional de Teatro Clásico realiza numerosas adaptaciones.
- **A mí no me gustan.**
- Pero es lo que podemos ver
- **Por ejemplo *El Alcalde de Zalamea* que están poniendo ahora es un desastre y la gente no sabe, no se da cuenta. El adaptador que es Llovet ;cómo puede coger y quitar de Calderón y poner lo suyo! No puede hacer eso. Yo nunca me he atrevido, he hecho una adaptación del *Príncipe Constante* y no me he atrevido a hacer esa locura.**
- A propósito de la historia, se le ha concedido este año el Premio Nacional de Literatura Dramática a Amestoy. En el último número de *Primer Acto* viene un artículo de Monleón, el cual opina que en España es necesario el teatro histórico porque estamos muy manipulados por la historia oficial. Por lo que dramaturgos valientes en ese sentido tienen que echar mano de la historia para llegar a la sociedad porque sino la sociedad ya no se cree la historia y está cansada de la historia oficial, y prefiere el teatro, con motivos historicistas, para ver la historia del pueblo. Cita casos como el suyo.
- **Monleón ha hecho trabajos sobre mí bastantes buenos. Amestoy lo veo muy frío, no hay vida**
- Yo creo que también quizás influido por el problema vasco que está latente siempre en su teatro. La falta de alegría
- **Sí, sí, eso, el problema vasco.**
- Dentro de la historia la sociedad. El teatro de Valle es historicista pero lo que se ve es la sociedad.
- **Esa filósofa francesa Simon Bruite era una judía que no llega a bautizarse, dice que la historia la estudiaba en personajes de Eurípides, Esquilo, de Moliere... más que en los libros de historia, decía que la historia se veía mejor en las obras de teatro, novelas... eso es una verdad muy grande**

- Del mismo modo, Monleón dice que precisamente eso en Francia sobra, porque hay una historia oficial que es válida y la gente sí tiene una buena opinión de esto
- **Sí, puede ser. Las obras del autor aquel, Paul Claudel son historia, un poco como las mías. Son episodios de la historia llenos de vida y de verdad, más que en los libros de historia, desde luego. Aquí lo que pasa es que la Guerra Civil ha dado lugar a que se haya partido el equilibrio... y por eso la gente desconfía.**
- Y por eso quizás la gente va al teatro y lee novela histórica
- **Sí, sí.**
- Centrándonos en la historia ¿Cómo afronta la sociedad española el paso de una dictadura a la democracia? ¿Cuál es su opinión?
- **Yo es que esto que estamos viviendo ahora lo encuentro una forma de gobierno tan dictadora como la otra.**
- ¿Por qué?
- **Porque no creo en las urnas, ni creo en todo eso. Si gana un partido luego se alía con el otro y no sé qué, tendría que surgir otra forma nueva. No me atrae este tipo de democracia. Yo no soy político, pero vamos, libertad tan poca como la de antes, es más, yo en tiempo de Franco, estuve detenido, me pusieron incluso multas, pero yo estrené obras con muchos problemas de censura. Pero es que ahora tengo montones de enemigos entre los funcionarios. A mí la Comunidad de Madrid jamás me ha querido subvencionar una obra, ni siquiera alguna como Luis Candelas (*Soy madrileño*)**
- ¿Ni siquiera en Los veranos de la Villa?
- **Una zarzuela que adapté. Pero obras nada. En cambio en época de Franco sí. En el Cómico se estrenó *Los Inocentes de la Moncloa*...**
- En su evolución artística, el año 75...
- **El año 75 no marca nada en absoluto.**
- El paso anterior de los años 50 a los años 60, con el desarrollismo, el turismo...

- Pues quizás sea mayor. Estamos ahora aquí en el barrio de las letras, aquí vivió Lope de Vega, Calderón... ellos también tenían que luchar contra el poder real, el poder de los reyes, el de los validos... y era un poco como esta democracia. Querían ser todos gente libre y no, escribir ha sido siempre muy perseguido y muy difícil.
- En cambio ahora se publica muchísimo, en especial novela.
- Se publica mucho y malo. Pérez Reverte, que incluso le han metido en la Academia, las novelas que hace imitando a Dumas no las he leído. Pero yo por curiosidad *El Capitán Alatriste* me lo compré, y da vergüenza de lo malo que es. Y es curioso porque en España ha habido folletinistas históricos que han sabido reconstruir la historia del siglo XVI muy bien, cosa que leyendo a los clásicos se puede conseguir, por ejemplo, Manuel Fernández González, Ortega y Frías, Diego San José, eran unos autores que te metían en el siglo XVI, pero éste es horroroso, espantoso, hay una reconstrucción mala de la época. Con lo fácil que es, ver la vida del Buscón, del Lazarillo y sacar de ahí todos los datos.
- ¿Cuál es la obra con la que se siente más contento y más satisfecho?
- Con ninguna. Ahora que las estoy revisando para la publicación de las obras completas, creo que es un esfuerzo grande por llegar al nivel del teatro clásico y es un intento de hacer un teatro de calidad y todo eso. Obras que no han quedado mal: yo creo que *Bodas* no ha quedado mal, *Flor de otoño* tampoco, *Los quinquis de Madrid* me parece que está muy bien, *Los inocentes de la Moncloa*... *Flor de otoño* quizá es la más completa por los lenguajes catalanes y todo eso. Está entra esas y la de Luis Candelas que se titula *Soy madrileño*. Luego hay una obra que se llama *Restauración* que es sobre lo que pasa en el Congreso el 23 de febrero, un esperpento, pero ahí se ha quedado, no se ha atrevido nadie a publicarla.
- ¿No está editada?
- No porque yo no he tenido suerte para publicar, no me han querido publicar. Tengo muchas obras inéditas

- En cuanto al público, me consta que las obras tuyas estrenadas han gozado de éxito entre el público
- (risas) **Es algo curioso ¿Qué pasa conmigo? Porque hay gente que escribe muy bien pero luego no llega al público, porque eso es un misterio. Eso lo llaman los cómicos pasar la batería, pero lo mío es verdad sí ha ido la gente. Las bodas llenaron todos los días, del mismo modo, en el extranjero cuando se ha hecho algo también ha tenido éxito. Está traducida al italiano, al francés al alemán ahora. Tengo una traducción de *Flor de otoño* al inglés hecha por Marion Holt en Nueva York muy bien hecha, maravillosa. El caso mío no es algo corriente. Las obras son caras eso sí, hay muchos personajes, por ello los empresarios se retraen, y además son difíciles, son incluso más difíciles que las vanguardistas porque como en las vanguardias todo vale. Las mías como las de Valle-Inclán hay que dirigirlas bien y sacarlas adelante. No son textos para recitarlos, son unas piezas que hay que descular y eso asusta**
- Valle-Inclán está ahora muy de moda, tenemos *Luces de bohemia* constantemente en la cartelera madrileña. Ahora por ejemplo la tenemos en el Albéniz.
- **Sí, sí**
- Volviendo a su caso personal, es posible que usted haya pagado el precio de una forma de ser valiente y atrevida
- **Algo de eso hay, yo no he estado nunca con el poder**
- No ha estado, pero no por respuesta crítica por sistema y costumbre
- **No, no, yo he hecho lo mío, lo que me parece que tenía que hacer y ya está, produciéndose sorprendentemente un efecto tan contrario**
- ¿Cómo ve su teatro en el futuro?, ¿se estrenará?
- **Yo creo que sí. Me lo ha dicho mucha gente y en vosotros está la prueba. El lugar que ocupó yo en la historia del teatro no se corresponde con el estreno en los escenarios, y no es porque no le guste al público ya que el público ha ido y ha respondido bien, pero yo no sé.**
- Uno de los mayores elogios de sus obras vienen dado porque muestran historias personales. En cierta medida, esto es una característica de la

posmodernidad, el mostrarnos la historia desde diferentes puntos de vista. Ver la historia de España a través de la historia personal de algunos personajes como el hospiciano

- **Yo creo que algo quedará**
- Estoy seguro de que sí
- **Eso me recuerda a Cervantes (me da vergüenza compararme con Cervantes) que al final de su vida iban los estudiantes a él después una larga vida.**
- A la hora de crear sus obras hemos hablado de la influencia del teatro del Siglo de Oro, Cervantes, el teatro de Valle-Inclán, el Género Chico... ¿Hay alguna obra clave a partir de la cual usted desarrolle la actividad creadora o es un sentimiento personal propio y no tiene en cuenta nada?
- **Es curioso, yo nunca jamás me he puesto a escribir con un esquema: sólo me ha atraído un personaje como por ejemplo Eloy González, Cascorro, me pongo a escribir y de ahí surge *Bodas del Pingajo* y *la Fandanga* y cuando escribo no sé cómo va terminar, no sé si va terminar bien. Y a veces me gustaría que terminase bien y termina mal, o sea que es una fuerza extraña. Nunca jamás he escrito con guión. Tengo un personaje, una idea... es muy costoso escribir, se sufre físicamente. A veces, para escribir una escena parece que hay que levantar un muro de ladrillo. Nunca he tenido una idea clara de lo que iba a salir, y unas veces ha salido y otras no**
- Podríamos entonces denominarle como un obrero del teatro
- **Sí, sí, un obrero del teatro. La gente no lo sabe eso, pero el trabajo intelectual tiene mucho también de físico, cansancio. Yo a mis años ya no tengo fuerzas, me gustaría escribir un personaje aprovechando que ahora vivo donde vivió Lope de Vega, pero me canso mucho ¿Es curioso, no?**
- Entonces usted es de esos escritores que fundamentan su obra en la inspiración
- **Sí, totalmente. La inspiración en el teatro es muchísimo. Ya Aristóteles pone el Teatro dentro de la *Poética*, más cercano a la Poesía que a la**

Prosa, por lo tanto la inspiración es importantísima. A mí, por ejemplo, si la primera escena no me queda bien, esa obra ya no se escribe. No creo en arreglos y en cosas de esas

- ¿Y ya no hablamos, por tanto, de escribir por encargo?
- **No, no por encargo nada. Por encargo hice yo para Mari Paz Ballesteros una obra sobre Santa Teresa. Me leí las obras de Santa Teresa e hice una obra utilizando su propio lenguaje, sin añadir yo nada para eso, y fue un éxito. Ella lo hizo muy bien, pero quién no lo va a hacer bien con ese lenguaje maravilloso. También he hecho alguna adaptación de *El príncipe constante* de Calderón que es una maravilla, y unas zarzuelas para los Veranos de la Villa, *El joven Telémaco...* pero no, por encargo nada. Bueno, y un espectáculo que hice con Ángel Gala, *Barbieri, un castizo en la corte isabelina*, un espectáculo cogiendo fragmentos de *Barbieri* que quedó muy bonito en las corralas, pero no fue demasiada gente**
- Por lo voy deduciendo, creo considerar que la mediación biográfica me parece importantísima en su obra: claro ejemplos son *Bodas* donde el personaje principal está sacado de la estatua que existía delante de su casa, o *La batalla del Verdún* ambientada en un suburbio barcelonés donde usted pasó tantos días
- **Para escribir hay que vivir, yo tengo una biografía parecida a la de los autores del Siglo de Oro, porque yo estudié Derecho, ejercí un tiempo junto a un amigo y compañero, no me fue bien, preparé oposiciones que no saqué. Viví mucho, lo pasé muy mal, muy mal, estuve detenido cuando aquellos disturbios del año 55 en la Puerta del Sol, me pusieron multas, me abrieron la cabeza los grises, etc. Y luego después e fui a América, a la Argentina (quiero mucho a Argentina) porque me ofrecieron (en aquellos momentos Argentina estaba en una situación muy mala), trabajar en el servicio de contraespionaje. La Argentina estaba llena de exiliados, estaba Alberti y todas las grandes figuras de la República y la Embajada no podía hacer nada. Si invitaban a Ruiz-Giménez o alguna persona así a dar una conferencia, le abucheaban.**

Entonces se le ocurrió a Perón (su mujer era extraordinaria) que podían venir un grupo de estudiantes jóvenes que fuera abriendo camino. Que se vea que no están todos cortados por el mismo patrón franquista, sino que vengan gente de izquierdas, comunistas, gente demócrata-cristiana. Por aquel entonces a mí me dieron una beca para hacer un cursillo en el Instituto de Cultura Hispánica sobre —Poblemas Hispanoamericanos contemporáneos” que quien llevaba todo eso era Fraga, Sánchez Bella, etc. que eran también los que llevaban el servicio de contraespionaje y muchas más cosas. Y se les ocurrió eso, —ysi mandamos a estos, quizá atraigan a los exiliados”. Entonces a mí me dijeron si quería ir a la Argentina por seis meses, o más si todo va bien, pagándome el viaje en primera, hoteles de primera y una gran cantidad de pesos al mes, unos 500 pesos al mes, estando adscrito a la Embajada como diplomático auxiliar. Y claro yo pensé —sto se lo traga su madre, nos van a pagar viajes en primera y todo lo demás sólo para —hacer amistades allí y tal y cual”. Cuando llegamos nos encontramos con una embajada llena de problemas. El embajador era el abuelo de Aznar que era masón, porque toda esa familia son masones. Entonces, Perón estaba muy enfadado con los diplomáticos (los diplomáticos son las personas menos diplomáticas del mundo), ya había muerto su mujer, Eva, y él iba a caer pronto. La embajada española, para que les perdonase la deuda del trigo que tenía, se había aliado con los anti-peronistas. Por ello, cuando llegamos allí, Perón que se había enterado y estaba muy enojado, había echado a Aznar y éste nos dijo que no deshiciésemos las maletas porque nos teníamos que volver a Madrid, a lo cual nos negamos, —oigausted, de ninguna manera”, después de 23 días en barco, 23 días maravillosos en primera clase con piscina, bailes (aprendí allí a bailar el tango) tal, cual... total que él se marchó y nos quedamos allí. Nos costó bastante luego cobrar los 500 pesos. Y como el embajador se fue, nosotros tuvimos que hacer de cancilleres. Yo me di cuenta enseguida de lo que veníamos a hacer, pero pensé: —vamos a hacerlo bien porque hay que terminar con el clima de guerra”. O sea que la transición empezó allí en Argentina

realmente. Esto de estar enemistado siempre, cuando hacía tanto que había terminado la guerra, estábamos en el 54 y habían pasado ya bastantes años... pues vamos a ver si nos entendemos". Yo lo primero que hice fue irme a ver a Alberti y a su mujer. Fui allí y les conté la verdad: —mira, hemos venido aquí a espiaros a vosotros, pero a mí me gusta mucho tu obra", él me dijo: —JoséMaría qué maravilla eres, porque que vengas con esa nobleza, aunque nosotros nos hubiésemos enterado, porque tenemos muchos contactos en la embajada y os hubiésemos hecho un boicot tremendo, pero eso que dices es tan hermoso que gracias, cuánto te lo agradecemos" y tengo por ahí unos libros de Alberti que me firmó diciendo a —JoséMaría Rodríguez Méndez que trajo la juventud y la emoción de España, de nuestra España" y ahí empezó todo eso, apadrinados por ellos, pudimos empezar a dar recitales y cosas y la gente venía a vernos y a escucharnos, rompiendo todo aquello de las enemistades. Yo me callé, y vinieron Sánchez Bella, Fraga y todos esos y me dijeron —muy bien José María sigue así". Terminó aquello, me vine otra vez a España, no me lo agradecieron para nada y además no quise seguir yo por ese camino, porque había podido seguir por esa vía diplomática un poco tediosa y haber llegado a embajador, pero a mí me ha atraído mucho España y no he querido vivir fuera de España, aunque he vivido mucho Y luego después, me veo en una situación muy mala, muy mala y a punto de que me metieran en la cárcel. Entonces yo, que por las milicias universitarias tenía el grado de alférez, vi en el Boletín una convocatoria para los que tuvieran el grado de alférez y quisieran reincorporarse cobrando un sueldo acorde con la categoría y lo pedí, aunque pensaba que no me lo iban a dar, pero pensé en tantos autores del Siglo de Oro, incluso Cervantes, que tuvieron que sentar plaza, —bueno, pues me toca ahora a mí esto, qué le vamos a hacer", y luego pensé qué barbaridad si se enteran de las fichas policiales y todo eso. En cuanto vi mi nombre y que me destinan a San Quintín, a Valladolid pensé que me iban a tratar muy mal, tan poco militar que es uno. Pero llego allí y me sale el Teniente Coronel Mayor y un Coronel y

me dicen —usted tiene una carrera civil de abogado y tiene que abrirse camino. Aquí esto es un paréntesis para que pueda usted preparar oposiciones, si usted nos pide permiso para ir a Madrid se lo vamos a dar, le vamos a quitar el servicio cuando sea necesario”. Me quedé boquiabierto, yo que estaba acostumbrado a tratar con esa gentuza de empresarios, editores... que son gente mala, me quedé asombrado. Me trataron tan bien y con tanta caballerosidad y me ascendieron a teniente y terminé de capitán. Luego me destinaron a Melilla, siempre me ha interesado mucho África.

Todo esto, lo he recogido en mis memorias

- Deber ser un documento muy valioso
- Recuerdo que una vez le llevé estas memorias a Lara, el viejo, el editor. Entonces yo escribía en el *Noticiero* de Barcelona, escribía mucho y me leían bastante. Le dije que echase un vistazo a mis memorias y él me dijo: —n, no, se publica, nada, nada... un contrato, en seguida”; —bmbre léalo” le dije yo. Firmé un contrato y me dijo que viniera a los quince días para darme el anticipo. Y al cabo quince días voy y me dice la secretaria que hay problemas y que tengo que hablar con el señor Lara. Llego allí y dice —n, es que ya no lo publicamos”; a lo que respondo: —pro es que existe un contrato”; —Buno, pues vaya usted al juzgado”. —Sya, voy a ir al juzgado y le voy a ganar en primera instancia y usted va a recurrir, le voy a ganar en segunda instancia y usted va a recurrir, y piensa tenerme toda la vida así, usted es un sinvergüenza”. Y es que lo había dejado para leer a los empleados de la editorial, Castellet y toda esta gente, y vieron que salían en mis memorias con la camisa azul y todo eso y se habían reconocido [Risas] Todo esto te lo he contado para que veas que esa biografía tan movida es la que da lugar a escribir todas estas cosas
- Cambiando el tercio y centrándonos en su formación ¿Por qué estudia derecho?
- No era lo que tenía que haber estudiado evidentemente, porque a mí me gustaba Filosofía y Letras. Yo di un bachillerato maravilloso del 39 al 45,

- fíjate qué años, recién terminada la Guerra Civil y unos profesores maravillosos; unos eran del Régimen y otros estaban expedientados, profesores de la universidad degradados, pero todos se portaron de maravilla, unos eran falangistas con unas ideas tremendas, pero a la hora de entrar en clase se callaban y hacían lo posible para no influirnos, que eso es algo que hoy día no se ve, una cosa asombrosa. Había un profesor de latín maravilloso que era un homosexual reprimido, iba con la camisa azul, llegó a ser director, muy pegado al Régimen, un nazi, un hombre nazi, pero en cuanto se metía en clase desaparecía toda aquella ideología y nos hablaba de Cicerón, de César, de la belleza del latín y todo eso. Bueno, en definitiva hice un bachillerato maravilloso y en Letras aprendí tanto, y los profesores estaban entusiasmados conmigo, bueno de hecho, cuando llegó la hora de hacer una carrera, me dijeron —¿ vas a llevar una decepción en la universidad, vas a repetir otra vez lo mismo de latín, de literatura, con tanto como sabes ya. Estudia Derecho que se complementa con las letras y una formación jurídica siempre viene bien” Y sí vino bien, porque luego en Melilla hice algunos Consejos de Guerra (salvé a algunos militares). Antes la universidad no valía nada
- ¿Y ahora que le parece el sistema educativo?
 - **Horroroso, horroroso. Me he dado cuenta que no te he dicho una cosa, en Argentina hice una gran amistad con el Che Guevara, en el año 53, cuando él estaba terminando la carrera de Medicina, iba ya con eso de asma. Era un chico maravilloso, hijo de una familia de origen santanderino, Guevara de la Serna. Un día fui a comer a casa de su madre, que vivía en el barrio del norte, el barrio más aristocrático de Buenos Aires. Este chico tenía un odio a Perón que yo nunca entendí, porque hasta Alberti me habló bien de Perón, pero este chico era un hispanista tremendo, le gustaba España, la historia de España, lo romántico, y lo pasábamos muy bien. Era novio entonces de la hija del director del museo Colonial de Buenos Aires. Íbamos al cine por la noche. Teníamos una gran amistad. Me acuerdo una vez, ¡buaf!, estaban haciendo un mausoleo para Evita Perón en una avenida de Buenos Aires**

y habíamos bebido un poco y dice: –Fíjate, fíjate, aquí es donde va la puta esa. Se puede decir eso de: puta la madre, puta la hija, puta la manta que las cobija” y había cerca un policía que rápidamente nos preguntó qué pasaba y yo le tuve que explicar que habíamos estado bebiendo y demás. Fíjate si se enteran en la embajada. Bueno, con este chico yo lo pasé muy bien. Pensaba irse, después de terminar el servicio militar hasta Cuba en moto. Luego me dijeron que se había hecho un sanguinario en Cuba, que mataba a la gente así sin más y yo eso no lo creo, me cuesta trabajo, yo el que conocí no era él ¿Cómo puede ser que se envenene la gente hasta ese extremo? ¿Pero por dónde íbamos?

- Estábamos hablando sobre el sistema educativo
- Mira yo hay dos cosas que nunca voy a olvidar: ni la postura de los militares conmigo, ni la postura de los profesores. En cambio el partido comunista ha sido nefasto. Yo siempre quise ir a Rusia y nunca conseguí un visado, pude ir con un grupo y todo organizado, pero yo así me negué. Pero los profesores, ya lo cuento en mis memorias, maravillosos
- Esas memorias cuentan cosas sorprendentes
- Sí, por ejemplo los exiliados que volvieron en los 70, se portaron fatal con nosotros. Alberti se portó muy bien conmigo en Argentina pero luego debían haberse portado mejor con nosotros ¿Es una vida interesante, verdad?
- Muy interesante
- Luego también fui corresponsal de prensa en Oriente Medio, en Iraq, en Irán, en Jerusalén, vi ahorcar a tres en Damasco. Salí vivo por casualidad. En mi vida, he conocido gente maravillosa como Eva Perón, en una Argentina donde la vida estaba muy bien para todas las clases sociales, y todos se volvieron contra Perón, las oligarquías y el propio Borges, que era un bicho malo, y un falso y un plagiario. Victoria Campos la directora de la revista *Sur*, equivalente a la revista *Occidente*, una gran ensayista, y que decían que era la mujer más guapa, más inteligente y más rica de América del Sur, tenía a Borges de empleado como chico que hacía todo y como traducía muchas fuentes inglesas,

luego las publicaba con su nombre, un plagio tremendo. Una hermana de Borges, que era muy tonta, estaba casada con Guillermo de Torre.

Todo esto viene, porque lo que un escritor tiene que buscar es la verdad y la verdad cuesta mucho encontrarla porque hay mucha falsedad, y eso es lo que yo ha hecho, si algún mérito tengo es ese, nunca me he conformado con la apariencia.

- Un mérito muy grande
- **Y ahora resulta que la Comunidad de Madrid no quiere nada conmigo, no me financia ni obras, ni obras completas ni nada. Por ejemplo en la calle de La Ruda donde nací podía haber una placa que pusiera —aquí nació el dramaturgo madrileño José María Rodríguez Méndez”, no les costaría nada**
- Seguro que la ponen
- **Sí, bueno cuando yo...**
- En cuanto a la llegada de la Transición, yo pensaba que cambió su visión del mundo, pero deduzco por sus palabras que no
- **No, no, para nada. Yo quería en esa época publicar y no publicaba nada. Eso es la responsabilidad del profesor. Hay mucha gente equivocada y a mí me fastidia que equivoquen a la gente.**

Lo que siento es no tener más tiempo para hacer las cosas. Envejecer es muy triste, pero también te da una clarividencia.

Ahora tengo ir a hablar con mi abogado, porque me quieren quitar bastante dinero por algo del derecho de sucesión, ya que un hermano mío que era profesor también y que murió hace ya tres años me hizo un seguro de vida a mi nombre. Los socialistas me dejaron sin pensión. Ahora tengo una pensión por haber estado cuidando de mi hermano. Y la gente se cree que la democracia es muy buena.

- Hábleme del año 75. Se esperaba que saliesen numerosas obras contrarias al Régimen y no salieron ¿qué pasó?
- **Las había, pero se cuidó mucho que no salieran. Se volcaron con Buero, porque Buero había estado condenado a muerte y era un ejemplo de superación, además él pactaba con ellos. El autor no podía intervenir en**

la censura, era el empresario, el editor, y todo eso y a mí me costó sangre estrenar

- **¿Cómo se portó con usted la censura? ¿Tuvo que modificar mucho para salvar a la censura?**
- **Hombre, claro que tuve que modificar cosas. Lo que más me fastidiaba era vincular el ensayo general con la censura: venía el funcionario y decía: —ah yo no puedo permitir esto” después de haber ensayado y haber hecho todos los gastos.**

A partir del 75, ellos se volcaron con los exiliados. Alberti que es un autor de teatro malo, se volcaron en él para quedar bien. Bergamín que es otro autor que no valía y le estrenaron también.

ENTREVISTA II (26-03-2003)

ES EL DÍA 26 DE MARZO DE 2003 ESTAMOS EN CASA DE JOSÉ MARÍA RODRÍGUEZ MÉNDEZ. EN LA CALLE, GRAVES DISTURBIOS DEBIDO A LAS MANIFESTACIONES EN CONTRA DEL APOYO DEL GOBIERNO ESPAÑOL A LA GUERRA DE IRAQ. SE ESCUCHAN RUIDOS DE CRISTALES ROTOS Y CANCIONES REIVINDICATIVAS. LA POLICÍA CORRE DETRÁS DE LOS JÓVENES MANIFESTANTES.

JORGE HERREROS -. Me gustaría comenzar esta entrevista preguntándole por los años 40 en España

JOSÉ MARÍA RODRÍGUEZ MÉNDEZ -. **Yo digo la verdad siempre. Los años 40 fueron terribles en algunas cosas y muy buenos en otras. Por ejemplo, el bachillerato que yo estudié del 39 al 45 fue maravilloso, equivalente a dos carreras literarias de ahora, y los profesores una maravilla. Luego había aspectos del movimiento falangista, como obligarnos a formar todas las mañanas para izar la bandera y para arriar la bandera por la tarde, los principios de la falange eran pesados. Pero en general tampoco fue tan terrible como se dice por ahí, había carestía, pero yo era feliz dentro de clase. Y luego se vivía.**

JORGE HERREROS.- ¿Qué tipo de literatura se produce en estos años?

JOSÉ MARÍA RODRÍGUEZ MÉNDEZ -. **Hubo algunas interesantes, por ejemplo en poesía José M^a Valverde. La vuelta a los clásicos, revista *Escorial*, para mí fue muy formativo. El Teatro Español Universitario hacía sólo obras clásicas de Lope, de Calderón, esa vuelta fue muy buena, con los moldes del Teatro de la Barraca que había creado García Lorca. Hubo cosas valiosas, no es el yermo cultural que dicen. Ortega y Gasset estaba todavía vivo y podías ir a escuchar sus conferencias, aunque a mí no me entusiasma, Marañón que todavía me entusiasma menos, pero que también estaba vivo y era una figura.**

- En cuanto a su relación con el teatro, ¿a qué obras asiste?
- **A todas las de teatro clásico que podía. Además yo empecé enseguida como actor con la compañía de Paco Melgares donde hice el meritoriaje que era estar trabajando sin sueldo durante seis meses y allí se portaron muy bien conmigo, me dieron papeles relevantes y me moví mucho. Luego con el T.E.U. íbamos por ahí haciendo obras clásicas y aprendimos a decir el verso, que ahora no saben los actores decir el verso y todo eso fue muy bueno.**
Luego había una censura terrible que yo padecí. No se podía hacer ni decir nada y tenías que buscar los recovecos y eso te hacía agudizar el ingenio, pero vamos no se debe llegar a hacer eso.
- En los años 50 ¿Cómo influye en la literatura los cambios sociales que sufre el país: España se abre al exterior, llegan los primeros embajadores...?
- **Se retrató enseguida eso, para lo bueno y para lo malo. La literatura la tuvieron cerrada hasta el final, hasta la muerte de Franco, o sea la censura previa era terrible, porque es que pasaba una cosa, que el autor no podía intervenir en nada, tenía que ser el editor o el empresario, como si el escritor no fuera nadie. Y ni los editores ni los empresarios luchaban para salir porque no querían ponerse en contra de nadie, por lo que no había salida posible. Y todo lo que salió fue lo que a ellos les convenía. Con Buero tuvieron bastante consideración porque como había estado condenado a muerte, le dijeron lo que debía hacer y le pusieron como un ejemplo de permisividad**
- ¿En los años 60 sigue igual o se aprecia algún cambio?
- **Sí, sigue igual. Aunque algo cambió, yo en el año 60 pude estrenar varias obras: *Vagones de madera* (puedes ir a verlo al Archivo de Alcalá de Henares) se permite sólo para una sesión única y con un montón de tachaduras, y se hizo sin respetar las tachaduras y exponiéndose a lo que fuera. *Los inocentes de la Moncloa* lo permitieron para representarlo normalmente pero con unas tachaduras tremendas, que luego no se respetaron. *Historia de unos cuantos* lo permitieron según un ensayo general que hubo que hacer sólo para la censura, vino un censor, yo tuve**

que llamar a Mario Antolín, entonces Director General de Teatro, y que ha muerto recientemente, éste se puso de acuerdo con el empresario, no se podía sacar la bandera republicana, etcétera, y así se hizo. Y luego lo malo es que muchos censores eran también críticos como Emilio Aragonés. Pero bueno en estos años salen cosas interesantes de Sastre, de Martín Recuerda, pero todo muy mutilado, aunque se veía que había ya autores. Luego cuando vino la libertad completa se habían pasado de moda, ese es el daño que nos hicieron. Ese, y que empezaron a traer a todos los exiliados (Alberti, Casona, el otro y el otro) y los autores extranjeros del destape y esas cosas y a nosotros nos dejaron a un lado

- Ese quizá fue el principal problema con el que chocó su generación a la hora de estrenar
- **Y ahora seguimos igual todavía**
- ¿Y en los años 80 se nota algo de mejoría con la llegada del partido socialista?
- **Nada, al revés, el partido socialista para mí fue nefasto. Eran bastante ignorantes, querían teatro moderno, de vanguardia. Reunieron a una serie de autores vanguardistas, y el vanguardismo es una cosa que tiene interés hasta cierto punto, porque lo sacas de ahí y no queda nada. Fue la generación de López Mozo, el propio Jesús Campos. Ahora se celebra el centenario de Casona, y a mí no me parece mal autor, pero no para que le pongan por delante de todos los demás, lo mismo pasa con el teatro literaturizado de Max Aub, con ellos nos entierran al olvido a los demás**
- ¿Cómo ve el panorama teatral en el futuro?
- **El teatro que se representa en los escenarios lo veo muy mal, aunque confío que la razón volverá a ocupar su puesto. Hay investigadores buenos como César Oliva, Monleón o Romera y vosotros que sois la última oleada de investigadores**
- ¿Cómo ve el tema de las subvenciones en el teatro?
- **Yo siempre he sido muy enemigo de las subvenciones, porque el teatro se debe basar en la taquilla, si no hay taquilla, se crean falsos valores y falsas cosas. La política oficial de subvenciones es muy perjudicial. Los**

teatros nacionales no han llevado una política buena casi ninguno, tendría que haber muchos teatros nacionales para que cupiéramos todos y no los tres de siempre: Buero, el otro y el otro. Hay que darse cuenta que un cómico no es un funcionario, sino que es una persona luchadora que quiere imponer su tipo de teatro, y si se acerca al poder pierde toda su creatividad. En el teatro la creatividad es lo fundamental

- A mí me parece que eso que dice se ve muy bien en autores como Fermín Cabal o Alonso de Santos, que son muy buenos y ahora están dentro del sistema ocupando cargos de relevancia
- **Sí, o por ejemplo el mismo Gala, que yo conocí cuando empezaba, era tan distinto y se esperaba tanto de él. Y luego después como le vieron que atraía al público, le utilizaron como emblema del teatro oficial. La idea de este teatro cuando se escribe es llenar los teatros, y eso es un absurdo. Tú haz buen teatro y no te preocupes si está lleno o vacío**
- Que si es bueno se llenará
- **Exacto, si es bueno se llenará. Yo no he escrito nunca para el público y mis obras que se han estrenado han salido siempre bien, se han llenado de público, unas veces más y otras menos. Pero es que para otros parece El Corte Inglés, hacen las rebajas con las subvenciones. Estos que hemos mencionado han querido ganar dinero con el teatro y hoy en día no se gana dinero con el teatro ni con ninguna manifestación artística, nunca se ha ganado, esto no es Broadway y todas esas grandes empresas**
- Entre los personajes teatrales que más admira están Hamlet, Romeo y Julieta... ¿Le parecen personajes universales?
- **Universales claro. Los personajes de Shakespeare me parecen maravillosos, pero inmediatamente debajo están los personajes de Calderón, de Lope de Vega y del Siglo de Oro, y no digamos La Celestina. Y luego también habría que añadir los griegos Medea, Edipo rey, etc. Todo eso es el gran teatro del mundo. A mí *Romeo y Julieta* siempre me ha gustado porque tiene algo para el público, la gente se emociona con esos dos adolescentes, el cura que los casa, los padres, es todo un cosmos de búsqueda de belleza y de verdad. También me gusta**

mucho Benavente, *La Malquerida* me parece una obra maravillosa, *Los intereses creados* es otra gran obra. Luego, por supuesto Valle-Inclán y Lorca.

En cuanto a personajes españoles hay dos que me parecen maravillosos: La Chirinos y Chanfalla de *El Retablo de las maravillas*.

- Tengo entendido que le gusta la zarzuela
- Me gusta mucho, yo nací en el barrio de la zarzuela, en el barrio de la Cebada y vi crecer todo eso. La zarzuela es un género popular maravilloso, representa la vida popular española. Ahora me cuesta mucho trabajo ir a la zarzuela porque los montajes son malos. La zarzuela hay que hacerla con el lenguaje castizo y con música pachanguera, española y no tratarla como si fuera una obra de Verdi o de Wagner. Yo comparo porque en el Teatro Novedades que estaba enfrente de mi casa y que se quemó se estrenaron un montón de zarzuelas. Ahora se va a poner *San Antonio de la florida* de Albéniz, y lo malo de Albéniz es que uno de sus descendientes es Ruiz Gallardón
- ¿Qué le parece el futuro alcalde de Madrid?
- Hombre, una persona que dijo que no quería un Madrid castizo, sino que lo que quería era un Madrid vanguardista y cosmopolita. Se vuelca con los catalanes que están aquí y con nosotros los madrileños no quiere nada. Es un ser despreciable.

Volviendo al tema de la zarzuela, Lauro Olmo y yo hicimos adaptaciones en La corrala y aquello fue precioso, yo hice algo de Barbieri. Pero todo en plan castizo y con todas las de la ley. Un día en *El santo de la Isidra* me metí de figurante e hice de chulapo. No eran montajes espectaculares, pero sí muy bien cantados por cantantes populares que ahora están sin trabajo los pobres, con desenfado, lejos de la solemnidad de la ópera. Me alegra que os guste la zarzuela. Ahora ya en la corrala no se hace nada, pero era precioso, con ese olor a churros, pasar una noche allí era muy agradable

- ¿Qué relación tuvo con sus compañeros de generación?

- Yo me llevaba muy bien con Lauro Olmo, con Pepe Martín Recuerda me llevo todavía, con Muñiz, que en paz descansa (han muerto tantos), con Mañas, con todos me he llevado siempre muy bien, incluso con Alonso Millán que es un sainetero barato, y con Buero me llevé bien pero me guardó rencor porque en *Los inocentes de la Moncloa* un personaje en un momento determinado dice a otro: —¿qué te pasa, estás de mal humor? / —déjame tranquilo dentro de mi angustia / —huy que frase, parece de Buero Vallejo” Y eso le sentó muy mal a él. Yo le dije que era para demostrar que los universitarios le conocían, pero él insistió que —n, no eso, es un puntapié literario que me diste tú”, pese a todo, siguió siendo amigo mío. Ahora, con Martín Recuerda fue tremendo, porque Buero no permitía la menor crítica, cuando el estreno de *La llegada de los dioses*, una obra donde quiso hacerse el vanguardista, estaba yo en el teatro con Buero, y baja Martín Recuerda y le dice —Antonio esta obra no la he entendido yo ni el público tampoco” ya no le quiso hablar más en la vida. Era una persona que no perdonaba nada. Cuando metieron en la cárcel a Sastre y a su mujer, yo mandé una carta Buero diciéndole que no nos podíamos quedar de brazos cruzados y él me respondió en otra carta: —~~ca~~ parejita me han hecho todo el daño que han podido...” Estaba dispuesto a firmar alguna cosa pero siempre que estuviera muy mesurado y que lo hiciera gente seria y terminaba la carta con algo que me sentó como un tiro: —aver si vas a ir por ahí diciendo que has recurrido a Buero y que Buero no te ha hecho caso”. Era una persona siempre a la defensiva, no sé si debido a que estuvo condenado a muerte. Ahora soy amigo de la viuda. No tenía sentido del humor y en las obras se ve. Podemos decir que no fue amigo nuestro
- ¿La relación entre el grupo surge de forma espontánea o hay algún hecho que lo motiva?
- Queríamos hacer todos un teatro que reflejase lo que estaba pasando. Sastre estaba muy mediatizado por el partido comunista. El partido comunista hizo estragos. Yo nunca he pertenecido a ningún partido.
- ¿Se puede decir que hubo una misma concepción del teatro en los orígenes?

- **Sí, sí, se podía haber hecho algo interesante si nos dejan y hubieran sido inteligentes. Ellos creyeron que Buero era al que había que dejar y los demás fuera. Luego el vanguardismo, Arrabal, etc. El caso era que no tocaran las cosas**
- **Hábleme de su experiencia en el cine**
- ***Flor de otoño* ya te conté que fue terrible, no me dejaron intervenir para nada. He intervenido en otras películas como por ejemplo *Los Tarantos*, una obra de teatro de Mañas bastante buena. En ella un director de cine catalán, que por cierto quiso adaptar *Los inocentes*, me pidió que hiciera el tratamiento de *La Petenera*. Luego cobrar el dinero me costó bastante. Fue mi primer fracaso. Luego los hermanos Balcázar me hicieron perder mucho tiempo. Ayudé a Carmen Amaya a preparar el personaje y escribí parte del guión de *Los Tarantos*, pero no aparezco en ningún sitio. Por eso ahora no quiero saber nada del cine, no quiero ni hablar. Creo que Almodóvar toma el personaje de *Flor de otoño* para *Tacones lejanos*.**
- **¿Y su relación con la poesía?**
- **Yo he dirigido dos revistas de poesía: una que se llamaba *Verde viento* y otra que se llamaba *La calandria*. Estuve haciendo las prácticas de alferez con Caballero Bonald, conocí a Pilar Paz Pasamar y a Fernando Quiñones, que en paz descanse. Tuve un tiempo que la poesía me atrapó. Tuve una señora que para mí fue mi madre, Gabriela Mistral. Era directora de una revista de Ecuador, *Letras del Ecuador*, donde colaboraban ella, Neruda, César Vallejo, etc., y la mandé un poema —*Edgía a Antonio Machado*”, diciéndole que si había algo bueno me dedicaría a la poesía, y me lo publicó en el sitio de honor y eso es algo que no olvidaré mientras viva. Tuve relación con ella por una sobrina suya que vivía en Barcelona y le decía que mandase todo lo que escribiese. Mi madre, incluso tenía celos. Cuando se murió escribí un artículo titulado —*Mdre Gabriela*”. Yo en eso tengo un resquemor de no haberme entregado como ella quería. No la conocí porque ella no quería culto, ni autógrafos. Era una mujer espléndida, maravillosa.**
- **Fue un buen periodo para la poesía hispanoamericana**

- Neruda, al que conocí en Argentina, era un antipático, iba con su coche de diplomático. Pero lo de Gabriela Mistral, ¡era una entrega!, era muy pasional esa mujer. Me han contado tantas cosas suyas. Se fue a ver al Papa para pedir dinero para los indígenas, para crear escuelas ¡Tenía que estar canonizada! Se llamaba Lucía Godoy Alcayaga y era descendiente de Godoy
- En cuanto a su relación con la novela
- A mí la novela me ha gustado siempre mucho, y yo escribí dos novelas que me publicó Plaza y Janés, luego tuve el Premio de novela corta Tigre Juan, y luego después escribí una novela que pensé que era la mejor, *Anillo para el dedo*, aunque ha tenido varios títulos como *San Lorenzo entre las brasas*, pero nadie me la quiere publicar, nadie, nadie. En cambio con la que gané el Premio Tigre Juan era una mala novela
- En su obra y en sus comentarios percibo mucha influencia de la religión
- Bueno eso ya está explicado en mis memorias. Yo tuve una experiencia de pronto brutal. Me eduqué en la religión católica, mis padres eran católicos, me bautizaron, hice la comunión, pero luego me separé, dejé de creer, hasta que de pronto cuando volví de la Argentina tuve un fenómeno extraño que me pasó; de pronto me encontraba en una situación triste, solo, y tuve una iluminación, una sensación de paz enorme como si de pronto me sintiera engarzado en la vida, con una clarividencia enorme, y una sensación de la existencia de dios total. Como si un rayo me pasara, y al atravesarme sentí un amor y una felicidad tan grande, eso que dicen los místicos, —un rayo que me atraviesa y me encontré de pronto creyendo—. Y tanto es así que los amigos que preguntaban qué si estaba enamorado, qué si tenía novia, y yo decía sí, sí, enamorado de Dios. En mis memorias lo explico eso, pensé ¡qué maravillosa sensación! Por muchos males que me pasen en la vida vale la pena por haber tenido esta experiencia mística. Yo no sé si eso duró segundos, si duro días o si duró meses, porque el tiempo se me trastocó completamente. Entonces me convertí en lo que dice San Pablo, un hombre nuevo. Y desde luego, no he dejado de creer en Dios ya desde

entonces, ni nadie me hará dejar de creer. Pero no, no practiqué, ni fui a misa ni todo eso. Pero luego después cuando viví con mi hermano que era un santo auténtico, un profesor que murió hace tres años, y este sí era muy practicante, y debió ser cuando se puso enfermo que volví a ir a misa, a comulgar y hasta ahora. Fue una experiencia que no obedece a nada. Gabriela Mistral decía aquello tan bonito de: —Yono he sido tu Pablo absoluto / que creyó para nunca descreer, / una brasa violenta tendida / de la frente con rayo a los pies. / Bien le quise el tremendo destino, / pero no merecí su rojez”. También ella había tenido esa cosa mística. Yo creo que Dios es el único que puede salvar el mundo. De todas maneras a veces también tengo momentos de iluminación, pero no tan potentes como aquel. Fue un fuego, que me convirtió en otro. Un proceso místico muy difícil de describir. Yo procuro no decirlo, te lo he dicho a ti y a muy poca gente se lo he contado, bueno en la Tesis del cura Gonzalo Jiménez lo explica un poco. Nieva, que es ateo, en sus memorias habla de una cosa así, pero demoníaca, exteriormente igual que yo, pero en vez de la paz y la tranquilidad que me vino a mí, a él fue al revés, esa iluminación, pero maligna. A partir de entonces yo leí a Santa Teresa, y Santa Teresa tuvo graves problemas de que el que le visitara fuera el demonio y no Dios, porque a los místicos el demonio también les ataca incluso disfrazándose, por eso las primeras palabras que la decía era: —n temas, soy yo” Sufrió mucho con esto. Además ella tenía la Inquisición encima. Incluso algunos dijeron que si estaba loca, que si sufría infartos, queriendo quitar la parte sobrenatural. Y ella les respondía: —ydo único que pido es que dios les dé a gustar lo mismo que me ha dado a mí” Pero ¡cómo escribía, qué talento! Cervantes escribía bien, pero yo creo que ella mejor. Santa Teresa explicó lo mío muy bien: —a mí se me apareció Jesucristo. Pregúntame maestro, —¿y cómo lo veías?— Yo no lo veía físicamente como un hombre sino a través de otros sentidos misteriosos, la noticia me venía por otro conducto, pero certero y claro”. Y luego también lo decía Antonio Machado en un poema:

—**anche cuando dormía, soñé bendita ilusión, que una fontana fluía dentro de mi corazón...**”

O sea, que no he sido yo solo, sino muchas personas, en cambio hay mucha gente que no lo entiende. Yo no lo cuento a nadie, sólo en mis memorias. Ahora a mí no queda duda de que el genio del bien fue el que me atravesó, y lo dice Santa Teresa: —istingo yo entre la comunicación demoníaca y la experiencia divina, en que la experiencia divina te deja una gran paz y tranquilidad, la otra te deja completamente alterado**”.**

Además muchas veces cuando escribo, como pasó en *El pájaro solitario*, pienso: ¿cómo se me ha podido ocurrir a mí eso? Es como decía Santa Teresa como si un ángel te llevase la mano, como si te dictasen las obras

- **¿Lee sus obras ahora?**
- **Procuro leerlas poco para que no pase eso. Y pienso: ¿cómo se me ocurrió a mí eso, esa cosa de amor que brota aquí de pronto como una fuente? Es una maravilla. O sea que yo no me puedo quejar, me tratarán muy mal y todo lo que quieran, no me querrán publicar las obras, pero por eso no guardo rencor. Siempre es bueno encontrar la bondad en las personas y no odiar. Yo he aprendido a perdonar y es una gran cosa**
- **¿Qué relación tienen el Arte y la religión?**
- **El Arte es una búsqueda de Dios, de la verdad, de lo absoluto. Pero ahora el mundo está en manos del mal, aunque vencerá el bien.**

La civilización norteamericana es muy materialista, aunque hay gente buena y conmigo de han portado bien. Pero las sectas religiosas que hay por allí son malas, con lo sencillo que es la religión. Aquí en España, hay alguno como Eduardo Haro Tecglen que proclama la no existencia de Dios, su ateísmo. Yo no estoy tan seguro de mí mismo, no me atrevo a condenar a nadie. Leer a los místicos te da mucha tranquilidad: Santa Teresa por supuesto, San Juan de la Cruz, Fray Luis de León, Juan de Ávila, Santa Clara de Asís. Luego también he leído los místicos hindúes: Laborti, Pinoba... y es la misma cosa: ven un ser todopoderoso, bondadoso, que viene a salvar el mundo.

- Cambiando de tema, ¿qué opina usted del conflicto mundial generado con respecto a la guerra de Irak?
- **Que puedo decir, sólo sé que hay que perdonar y pedir a todos que se concilien**
- ¿Qué opina de la Iglesia en la actualidad?
- **El demonio hace buenos estragos en la Iglesia. Hay gente que se ha reído de mí cuando he comentado esto, que creo en el demonio, creo en el genio del mal, como creo en el genio del bien. Pero no en un demonio con cuernos y tridente y un dios con barbas, eso fue una invención de la Edad Media para explicar al pueblo la doctrina cristiana. Es lo mismo que lo que recientemente dijo el Papa y muchos se escandalizaron, que el cielo y el infierno no eran lugares sino situaciones**
¿Has leído el *Apocalipsis* de San Juan?
- No
- **Es una maravilla de poema. Yo, con Esperanza Alonso, la mujer de Frutos hicimos en el Albéniz una adaptación de *El cantar de los cantares*. Era un homenaje a la mujer palestina, con una mujer que cantaba canciones palestinas. Esperanza estuvo genial. Fue un espectáculo precioso. Estuvo quince días en el Albéniz y venía un público de ópera que casi llenaba el teatro. No dieron subvención para nada. Salomón Said, que estaba de embajador aquí y luego fue ministro de la guerra en Israel primero estuvo muy bien con nosotros y luego hizo todo el mal que pudo para que el espectáculo no siguiera adelante. Ello nos muestra el poder que tienen los judíos en el mundo entero. Pensé entonces en hacer el *Apocalipsis* de San Juan, un poema lleno de hermetismo y misterio, eso con una buena traducción y unos grandes actores impresionaría a la gente. La *Biblia* es una preciosidad**
- ¿Qué opina del concepto de realismo en la literatura que empezaron aplicando los escritores hispanoamericanos en los 60?
- **La realidad es importantísima. Cervantes y la mística son muy reales. Lo que no es real es Macondo. Vivir es luchar entre el bien y el mal, lo otro son ensoñaciones. García Márquez nunca me entusiasmó, no me atrajo.**

En general los autores del —bom” tampoco me gustaron, entre otras cosas porque adoraban a Borges, una mala persona que dijo que no le gustó el *Quijote* hasta que no lo pudo traducir al inglés. Gabriela sí que se mereció el Premio Nobel.

- ¿Y en cuanto a los Nobel españoles?
- **Benavente es muy merecido. Demostró que en España sí se puede hacer tragedia. *La malquerida* es estupenda, es *Fedra* llevada a la realidad y bajada de los dioses, porque el teatro griego nunca lo he entendido, entre otras cosas porque la religión griega no la entiendo. A mí me gusta Grecia con locura. He recorrido Grecia, he visto los teatros, la gente era una maravilla. Pienso que sin entender la religión griega no puedes entender el teatro griego. Pero no hay que olvidar que en España se ha hecho tragedia, o no es una tragedia *La Celestina*. En las salas de teatro alternativo no he visto nada bueno, si acaso algo de mi sobrina Paloma Pedrero. Tiene mucha vocación, le gusta mucho el teatro. Pienso que la vocación es fundamental. Hizo una obra sobre mí que ahora se va a estrenar en Cuba. Yo tuve la culpa de que se dedicase al teatro. Al teatro va poca gente, en cambio los montajes del Teatro Clásico están llenos y son muy malos ¿Por qué no lo harán bien? Interpretar es muy difícil y ahora no hay buenos actores. Fíjate, Imanol Arias debutó en *Bodas que fueron...* con un papel que no decía nada, un figurante, pero venía a todos los ensayos, tenía una vocación teatral terrible. Yo le veía y le dije al director que había que darle voz, que dijera cuatro cosas, eso es algo que los directores no quieren hacer (cuando yo debuté en el teatro como actor, Paco Melgares escribió cuatro líneas para que las dijera yo, él, que era el actor principal) luego se fue a Argentina y decidió dedicarse a la televisión y olvidar el teatro. A mí me aprecia mucho. Pienso que se tenía que haber dedicado al teatro. Y ahora si sale al teatro la gente querrá verle como un personaje de televisión**
- Usted como crítico sabrá mucho de televisión
- **Hay cosas buenas como la serie *Cuéntame cómo pasó*. Yo en mis conferencias critico mucho hacer obras de teatro basadas en películas.**

Hombre hacer películas basadas en obras de teatro está bien. Los padres no nacen de los hijos. Ahora hay cosas nefastas como *El verdugo*

- El otro día estuve paseando por su barrio, ¿en qué número de la calle La Ruda nació?
- **En el 8, enfrente de la taberna El Malacatín. En la taberna está el cartel del teatro Novedades la noche que se quemó: *La mujer del puerto y Paca la morena*. Me acuerdo de aquella noche, fue mi primer recuerdo, parecía que iba a arder todo el barrio. Se entraba por la calle Toledo y los actores salían por la calle Santa Ana, enfrente de donde yo vivía, era enorme, fue impresionante ver arder aquello. Fue en la función de tarde de un domingo de septiembre. Hubo unos cien muertos. No quisieron avisar al público hasta el final, la orquesta empezó a tocar, cayó el telón envuelto en llamas en la platea. La gente de arriba se amontonó en una escalera y allí murieron, la escalera trágica. Aquello me impresionó mucho y me llevó al teatro, íbamos luego a jugar al solar y encontrábamos restos chamuscados como plumas, lentejuelas... una pena. Fue muy duro porque la gente madrileña era tremenda**
- ¿Era y es?
- **¡Um! Ha perdido mucho. Se ha perdido el lenguaje madrileño que aparecía en el Género Chico. A mí me ponen negro los lingüistas que dicen que el pueblo no hablaba así, sino que imitaba el lenguaje de Arniches y el Género Chico y eso lo hacen por quitar protagonismo al pueblo, cuando yo he visto desde mi balcón de la calle La Ruda al pobre Arniches tomando nota de cómo hablaban las verduleras, y me acuerdo de un día que el pobre Arniches iba cabizbajo y avergonzado, con dos mujeres, la Pepa y la Chata insultándole y llamándole cotilla y demás cosas. Para que luego digan que eran ellas las que imitaban a Arniches. Otro día mi madre tenía que hacer unas cosas, me dejó con la Sole una mujer preciosa, flamenca, que vendía limones y fruta y que iba a casa de la hermana de Millán Astray, que era una sainetera, para copiarla el lenguaje para sus sainetes, incluso fue protagonista en uno de ellos, *El juramento de la primorosa*. En esto llega un guindilla también guapo y**

apuesto y comienzan una conversación inolvidable para mí: —Oye ¿quién te ha dao permiso pa vender limones? / Me lo habrás dao tú malaje, ¿es que yo tengo que pedir permiso a ti? Que tú poco pides permiso a tu parienta pa irte con una que yo conozco / —¿con quién? / —no te hagas el panoli ¡Qué escena! y ellos ajenos a que un crío que les miraba asombrado y sin perder sílaba ¡y qué gracia y qué achares tenían! Por eso a mí Arniches no me ha gustado mucho porque lo que yo he visto en la calle era superior. Yo he sacado mucho de ahí para mis obras, esa es la verdad, creo. Por eso cuando dicen que el pueblo copiaba a los saineteros es que me dan ganas de pegarles, el pueblo era así de creativo entonces. Si hubiéramos podido grabar aquello con una vídeo-cámara. Pero como se ha puesto de moda decir que eso es ordinario, pues nada. Y luego hacen cosas horrosas como la Casa de Correos, que tenía hasta piezas babilónicas, y la han desgraciado con cosas modernistas, parece una tarta ¡qué manera de hacer el ridículo! Del monstruo ese de Gallardón se puede esperar cualquier cosa. En las próximas elecciones habrá cambios. Porque fíjate, Primo de Rivera nos sacó de la Primera Guerra Mundial, Franco de la Segunda y ahora llega este masón de Aznar y quiere que España sea protagonista junto con Estados Unidos en la guerra contra Iraq. Ahora que los socialistas son peores todavía, porque mira ese Felipe González o Alfonso Guerra

- Pese a todo, a mí me gusta el sistema democrático
- Yo no creo en la democracia, ni creo en las urnas, ni creo en las mayorías, ni nada de eso. No funciona
- Quizá no funcione por los políticos actuales
- No, es un sistema que no vale, ha habido otras cosas. Aristóteles decía que la democracia deriva en demagogia (la demagogia es lo peor que hay); la monarquía deriva en tiranía. Quizá sería mejor una dictadura o una monarquía buena, no sé. El gobierno de uno solo no es tan malo. Cuando quiero enfadar a la gente digo que la democracia sólo ha funcionado en la época gloriosa de Atenas, porque no tenían voto ni las

mujeres ni los esclavos [risas] Pero es verdad, no ha funcionado nunca porque es muy difícil. La República fue un desastre por eso

- ¿Y qué sistema político funciona bien?
- **Un imperio. El gobierno de los reyes católicos fue una maravilla, llevaron a España a la gloria mundial. Isabel la Católica era una maravilla, yo la he estudiado, y Felipe II era otro gran rey, y Carlos I no digamos. Yo todo esto lo he defendido en Estados Unidos y por donde he ido. Felipe II es el mejor ejemplo de gobernante, murió de sida (eso no lo sabe la gente). Eran muy salidos. Yo estudié la biografía de Juana la loca y vi los dictámenes médicos de los médicos de Felipe II, no dicen sida claro está, pero definen su enfermedad debido a una vida de promiscuidad sexual que provoca una inmunidad en las defensas, con sudores de sangre. Tuvo cuatro mujeres, dos concubinas y luego todos los pajes, niños... eran unos salidos tremendos esta familia de los Austrias y los Trastámara también. El hijo de Isabel la Católica murió de fiebres postmatrimoniales, estaban todos tarados y salidos. Felipe II parecía un personaje shakesperiano. Los borbones ya no son así. Juan Carlos tiene gracia. A mí me convida todos los años a una recepción que da el 23 de abril por la tarde en el Palacio de Oriente. Me gusta asomarme y ver los jardines del Moro. El rey habla con todo el mundo, le gusta la gente del teatro, aunque luego no va nunca. La familia real es fantástica, te encuentras con ellos como si los conocieras de toda la vida, tienen una llaneza y un saber estar con todo el mundo. La reina Sofía, que no es griega, sino que es alemana, pero se crió en Grecia, es más seria, pero encantadora. La infanta Cristina vio el estreno de *Última batalla en el Pardo* en Barcelona y le gustó mucho, y hace unos años me dijo que intentase convencer a su madre para que fuera al teatro. Allí veo también a Carmen Albornoz, una mujer maravillosa, encantadora que se portó muy bien conmigo cuando me concedieron el Premio Nacional de Teatro. Ella era ministra entonces. Su compañero José Luis Gutiérrez es muy buena persona, trabajó como albañil para pagarse sus estudios, era muy comunista. Luego hay otros tan antipáticos y tan falsos como Jorge Semprún, que**

siempre que me veía me decía que yo era el mejor autor de todos, pero luego llegaba la hora de dar premios y de eso nada ¡A mí eso me revienta! Andrés Amorós, en un homenaje que me hicieron en Alicante hace dos años dijo que yo era igual que Cervantes, que entre Cervantes y yo no había diferencia, muy bien, qué bonito, pero yo le contesté que eso estaba muy bien decirlo, pero que cuando tenía que escribir mi nombre ni siquiera se acordaba. Luis Alberto de Cuenca también es así, yo quiero hablar con él porque me gustaría proponer para el Premio Príncipe de Asturias de comunicación a las mujeres encargadas de la revista *Estreno* En estados Unidos que nos han publicado a todos y han difundido por todo el mundo el teatro español de última hora, pero yo antes prefiero escribir al rey ¡porque dan cargos así a esta gentuza! Como poeta no es malo, pero tampoco es gran cosa. Un gran poeta fue Carlos Barral, un gran amigo mío, pero nunca le han dado ningún premio, en cambio a algunos como José Hierro, mira.

UNA VEZ FINALIZADA LA ENTREVISTA, ENTREGO A JOSÉ MARÍA RODRÍGUEZ UN CUESTIONARIO QUE EL DRAMATURGO CUMPLIMENTA AMABLEMENTE Y QUE A CONTINUACIÓN TRANSCRIBO:

CUESTIONARIO

RASGO PRINCIPAL DE MI CARÁCTER: Realismo, seriedad y permisividad

CUALIDAD QUE PREFIERO EN EL SER HUMANO: Bondad y realidad

MI PRINCIPAL DEFECTO: mi ansiedad, desconfianza

OCUPACIÓN QUE PREFIERO EN MIS RATOS LIBRES: Viajar y leer

MI SUEÑO DORADO: Ser digno de los grandes autores del siglo XVI

PARA ESTAR EN FORMA NECESITO DORMIR: 7 horas

MIS ESCRITORES FAVORITOS: Muchos con Quixote y la cebra

MIS PINTORES FAVORITOS: = u con Velázquez a la cabeza

MIS MÚSICOS FAVORITOS: Wagner, Verdi y la ópera en general

MI DEPORTE FAVORITO: Ninguno

MIS POLÍTICOS FAVORITOS: Ninguno

PERSONA POR LA QUE SIENTO MÁS ADMIRACIÓN: por el Papa Juan Pablo II

HÉROES NOVELESCOS QUE MÁS ADMIRO: Romeo y Julieta, los de Dostoievski

PERSONAJES DRAMÁTICOS QUE MÁS ADMIRO: Romeo y Julieta, Hamlet, y los de Shakespeare en general

HECHO HISTÓRICO QUE PREFIERO: la unidad de España con Isabel I

COMIDA Y BEBIDA QUE PREFIERO: ^{café} No demasiadas ambiciones

LO QUE MÁS DETESTO: la cultura, la cultura, el ejército

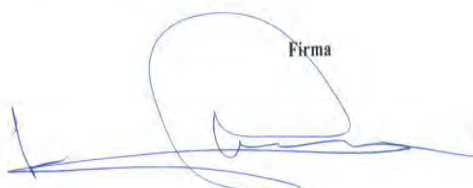
REFORMA QUE CREO MÁS NECESARIA: la cultura y la política

ESTADO ACTUAL DE MI ESPÍRITU: Inquieto siempre.

FALTAS QUE ME INSPIRAN MÁS INDULGENCIA: las que posee el mundo de verdad y la inteligencia

Madrid, a 26 de marzo de 2003

Firma



ENTREVISTA III (15- 04- 2003)

JORGE HERREROS.- ¿Se siente identificado con alguna clase social? ¿Se manifiesta esta identificación en sus obras?

JOSÉ MARÍA RODRÍGUEZ MÉNDEZ -. **Con el pueblo claramente, el pueblo de mi barrio y de mi ciudad**

JORGE HERREROS.- ¿A qué clase social ha pertenecido?

JOSÉ MARÍA RODRÍGUEZ MÉNDEZ -. **Yo a la clase baja por supuesto. Aparte de eso, hay dos polos fundamentales en el teatro, dos figuras: por un lado *Hamlet* de Shakespeare, que es una maravilla y representa el teatro cortesano, el teatro intelectual, y por otro lado, la Chirinos y Chanfalla que representan a los pícaros del pueblo, los cómicos de la lengua, el teatro de la calle y popular. A mí me gusta moverme entre esos dos polos, aunque pertenezco más a la familia de Chirinos y Chanfalla.**

- ¿Tiene el teatro un carácter didáctico?
- **Es algo que se ha planteado y yo soy enemigo total. El didactismo empieza en el siglo XVIII, un siglo nefasto y que a mí no me gusta nada, aquello de —«do para el pueblo pero sin el pueblo». Enseñaban al pueblo hasta cómo tenía que vestirse, eso yo lo odio. El teatro didáctico nace aquí y llega hasta Bertolt Brecht. En el teatro no hay que enseñar nada, hay que hacerlo bien. Bajar los dioses del Olimpo de Esquilo y Eurípides aquí, como hicieron Lope de Vega o Calderón, y ahí las enseñanzas salen sin que el autor tenga que decir nada. El autor tiene que callarse. Enseñar a través del teatro o a través de las artes es una redundancia estúpida y tonta que ha traído muchos males. El didactismo en la universidad y en los centros de enseñanza, en lo demás es estalinismo, inquisitorial. El arte tiene que ser completamente libre y nada más.**
- ¿Qué opina del público que acudía al teatro en los años 50 y 60?

- El público siempre ha sido bastante malito en España, pero era mejor que el de ahora. Entonces protestaba, yo he visto protestar pateos grandes en estrenos Pemán, Calvo Sotelo... la gente protestar y no aplaudir. Y ahora le den lo que le den aplauden, tienen una cara de zombis, en cambio aplauden como locos. Al público le gusta aburrirse, además, el didactismo lo respetan mucho, por ejemplo en el cine ahora el público aguanta hasta ver los títulos de crédito, antes terminaba la película y se iban (ahora estoy acudiendo a un ciclo de Visconti en el Círculo de Bellas Artes). Yo he visto aplaudir cosas muy malas de la Compañía de Teatro Clásico, donde llevan a los chicos de los institutos. Una vez tuve una trifulca con una profesora. Hemos intentado mandar circulares a los colegios e institutos, pero era un problema porque nadie se atrevía debido a la cobardía que hay ahora, estaría bien eso. Otro engaño son los montajes pedantes del Teatro de *La Abadía*, que son espantosos. Allí he visto los *Entremeses* de Cervantes, que mal que los haga la gente son una maravilla, pero estos resultaban aburridos, oscuros, todos de noche. Lo que se hace allí es espantoso, es uno de los teatros que pondríamos diciendo esto está mal, no vayan a verlo, pero se iba a poner todo el mundo en contra. Recuerdas el montaje de Calixto Bieito de *La vida es sueño*, donde salía el rey desnudo, yo fui a un juez a poner una demanda por estafa, que en el Código Penal es manipulación por alterar el precio de las cosas, secuestro de público. Yo iba contra la Ministra de Cultura y el juez me dio muy buenas razones para que no siguiera adelante, me dijo que tal vez si fuéramos varios autores, pero nadie quiso, y habría que hacerlo, no se trata de ir sólo contra la guerra ¡Ministra no! ¡Cómo permite una cosa que estamos pagando todos hacer eso! No te puedes imaginar lo que era aquello. Yo armé una. Vi la representación con la viuda de Lauro Olmo e incluso nos echaron arena desde el escenario y en un momento hasta uno de los actores me dijo: —pírdone usted, pero nosotros no tenemos la culpa”. Al final todo el mundo aplaudiendo, —¿qué falsos sois!” Sois de esos, como dicen los moros, que os acostáis árabes y amanecéis arameos. He escrito mucho

sobre eso. **La momia** [en referencia a Eduardo Haro Tecglen, crítico de *El País*] **llegó decir que era la mejor versión que había visto.**

- Incluso la pasaron por televisión
- **Hay un momento que llegan a decir: —on diez cañones por banda... a no, que esto no es del teatro”, ¿tú crees que se puede hacer eso? Yo dije: es un patrimonio nuestro, es un patrimonio de todos. Esto equivale en el plano cultural a un atentado de la ETA. Además, todo contra España, porque ese Calixto Bieito es nacido en Miranda de Ebro, pero hijo de gallegos que trabajaban en Barcelona y se siente catalán porque ha vivido en Cataluña. Yo defendiendo a capa y espada el rigor en cuanto al tratamiento de los clásicos, hay que respetar los clásicos.**
- Cambiando de tema, ¿Conserva algo de su residencia en Barcelona?
- **No, no, nada. El otro día me llamaron de un teatro alternativo de Barcelona para pedirme un permiso con el fin de montar *Flor de Otoño*, yo se lo doy, para que vean que por mi parte no hay ningún problema, aunque no me hace mucha gracia que una obra estrenada en el Español de Madrid se monte ahora en un teatro alternativo barcelonés, el Teatro Ardenbrut, pero sé que no se lo van a dar, porque es una obra que no se ha estrenado en Cataluña y los de la Generalitat no les van a dar subvenciones, son anti-españoles y anti-todo**
- ¿Y de su estancia en Barco de Ávila?
- **Allí dejé muy buenos recuerdos. Tenían poco dinero. Actualmente, la biblioteca municipal está a mi nombre. En Ávila también hay un centro a mi nombre. En cuanto a documentación, no hay nada. Yo tengo cuatro cosas.**

ENTREVISTA IV (25-01-2004)

JORGE HERREROS.- ¿Cuáles son tus obras predilectas, tanto publicadas, estrenadas o inéditas?

JOSÉ MARÍA RODRÍGUEZ MÉNDEZ -..., *Los quinquis de Madrid*, porque habla mucho de Madrid. *Los inocentes de la Moncloa*, también me gusta mucho, porque son obras que tratan sobre la juventud de Madrid, después *Bodas*, que ya se ha escrito mucho. Es el tema madrileño el que me apasiona. Lo de Luis Candelas, *Soy madrileño*. Alguna obra inédita, *Sueño de una noche española*, es el tema la juventud frustrada. *Historia de unos cuantos* que está publicada ya. Esas estarían muy bien.

JORGE HERREROS.- ¿Por qué decides en el año 78 dejar Barcelona?

JOSÉ MARÍA RODRÍGUEZ MÉNDEZ -. Eso está muy claro, estaba harto de la cuestión separatista, nacionalista. Estaban poniéndose muy pesados conque todo se tenía que escribir y hacer en catalán, y yo que soy nacido en Madrid e hijo de madrileños tenía muchas ganas de volver a Madrid. Se había muerto mi madre que es el único eslabón que nos quedaba allí, mi hermano y yo como directamente a Madrid no podíamos venir, quisimos pasar un tiempo en Ávila. Estuvimos primero en El barco de Ávila y luego, después en Ávila, donde lo pasamos estupendamente bien, nos acogieron muy bien y luego ya nos vinimos a Madrid. Fue por eso, porque se estaba poniendo muy mal aquello para una persona que no escribiera en catalán y eso que yo tengo varias escenas en catalán en *Flor de otoño*

- Sí, e incluso en *Restauración* aparecen varios diputados hablando en catalán Y el regreso de Ávila a Madrid ¿Cuándo se produce?
- **Cuando ya encontré este piso aquí en Madrid**
- ¿En qué año?
- **En el 82**
- ¿Qué ambiente has encontrado ahora en Barcelona en el estreno de *Flor de Otoño*?

- **El mismo, siempre hay una reticencia. Han hecho una buena crítica, pero vamos, no podían hacerla mala tampoco. Esto se tiene que terminar. Encima de los problemas que tiene uno, tenerlo siempre encima es muy pesado, cansa mucho, la verdad. Y eso que yo allí tengo buenos amigos**
- **¿Por qué eliges el pueblo de El barco de Ávila?**
- **Porque Martín Recuerda estuvo de paso y me dijo que era un pueblo muy bonito. Estuvimos allí, alquilamos una casita y estuvimos muy bien. Hice teatro, pusieron mi nombre a la biblioteca. De allí pasamos a Ávila y luego aquí**
- **¿Y Madrid lo encontró diferente con respecto a cuando se marchó?**
- **Claro, muy diferente, la guerra siempre estropea las cosas, pero de todas maneras se conserva algo, muy poco, eso en las memorias lo cuento. Aunque aquí, a los madrileños nos tratan muy mal porque la Comunidad no quiere nada con nosotros, no hay madrileños ahí tampoco, pero bueno, está uno en su tierra**
- **¿De sus salidas al extranjero, guarda especial recuerdo de alguna?**
- **De todas. Me encuentro bien en todos los sitios menos en Cataluña. En Inglaterra me han tratado de maravilla, todavía está mi fotografía puesta en la *Universidad de Bristol*. En Estados Unidos me han tratado muy bien, también en Panamá. Lo que pasa es que yo no puedo vivir fuera de España.**
- ***Soy Madrileño* ¿Por qué no se ha estrenado?**
- **La Comunidad de Madrid no ha querido dar un duro para eso. Una figura madrileña como Luis Candelas ¿cómo van a dar dinero para eso?**
- **Lauro Olmo también hizo una obra sobre Luis Candelas**
- **Sí, pero no la conozco... Es una obra muy cara para hacerla, sale mucha gente**
- **¿Qué relación puede haber entre *Los inocentes de la Moncloa* de entonces y de ahora?**
- **Yo creo que lo mismo, sigue el problema
Es una obra que sigue estando de plena actualidad, se podía haber escrito hoy en día**

- En cuanto a *Sueño de una noche española*, Cesar Oliva da una opinión...
- **Ni siquiera se ha publicado, la consideran fascista o no sé qué. Hay otros críticos que no, que se dan cuenta que hay un problema humano, no un problema personal. Lo humano es lo que me importa.**
- Ahora tenemos los militares españoles que están en Iraq. Esa obra ahonda en los problemas humanos de los militares. Hay que dejar de ver a los militares con prejuicios. Se ven abocados a ir allí a morir en muchos casos por la incompetencia de nuestros políticos
- **Otra cuestión que no se ha estudiado mía es el tiempo que estuve de corresponsal en el extranjero, en Oriente Medio, de corresponsal del *Noticiero Universal* de Barcelona y de otros periódicos así, y es lo que ahora está pasando. En Siria, en Damasco: me echaron de varios sitios. Lo hice porque me tenía que ganar la vida. Todo lo que está pasando ahora es lo mismo. Yo vi Jerusalén dividida, la parte israelí y la parte jordana o la parte árabe. Una vez me dieron el alto y salí corriendo mientras cargaban el arma, no sé cómo salí vivo de allí. Y en Bagdad era una cosa tremenda. En Damasco vi ahorcar en la plaza a tres espías a favor de Israel, un policía me seguía a todos los sitios, tuve que ir a protestar al jefe de la policía, un moro que había estado en España y hablaba muy bien español, me dijo que me lo ponían por seguridad. El día antes me quitó el teléfono, los enchufes... me dijo —n necessary, no necessary”, ¿pero cómo no voy a necesitar yo teléfono! Me tuvieron así acosado, no podía ir tranquilo por ninguna parte, eso le pasaba mucha gente. Desde allí no mandé ninguna crónica ¡uf! hubiera sido tremendo. Lo guardaba y luego desde Beirut lo mandaba**
- En cuanto a sus estrenos fuera de España
- **He estrenado muy poco fuera de España, en universidades. Lo de Nueva York todavía no ha cuajado, de Alemania no tengo ninguna noticia. Bueno *Flor de Otoño* se estreno en Toulouse y en Niza y tuvo un éxito grandísimo**
- ¿En qué año?
- **Tengo por aquí el programa**

- En enero de 1992
- **En Italia tengo traducido al italiano, *Literatura española*, en una antología del teatro español**
- Me gustaría hablar con Gonzalo Jiménez Sánchez [sacerdote que realizó una Tesis sobre Rodríguez Méndez que está publicada] sobre el estreno de *Los quinquis...*
- **Está cabreado conmigo. Mejor que no, debió ser una cosa pequeña. Lo debió hacer con algunos alumnos suyos**
- Una obra que se titula *La trampa*
- **Es una obra que está rehecha, se llama *El alma dormida*. Se estrena por gentes semiprofesionales. Es aquella de —recuerda el alma dormida, vive el seso de experiencia contemplando cómo se pasa la vida...” a mí me gusta. Es una comedia escrita para ganar dinero**
- Me gustaría hacer un estudio sobre *Los quinquis...*
- **En el programa *La aventura del saber* aparece un fragmento y el que lo hizo, Rafael Herrero me dijo que le hubiera gustado mucho dirigirla. Es una cosa contra la pena de muerte, la pena de muerte es espantosa. Sobre el caso de los hermanos Romero que les condenaron sin pruebas y es espantoso**
- *Historia de unos cuantos* es una obra que me gusta mucho
- **Es la historia de España**
- Y, además, es la intrahistoria de unos personajes populares
- **Se estrenó, pero no estuvo muy bien dirigida, bueno algunos actores estuvieron bien. La censura había destrozado esa obra. Hubo que hacer un ensayo general para la censura el día antes y la cortaron casi toda, no dejaron sacar la bandera republicana. Michael Thompson, que ha ido mucho a Alcalá de Henares, ha sacado todos los expedientes de la censura. La censura fue espantosa. *La Chispa* también me gusta mucho, es un tema madrileño**
- En cuanto al panorama teatral actual
- **Hay mucho pero pocos buenos, están muy desorientados. Antonio Álamo es bueno. El otro día me mandaron una comedia de Alfonso Vallejo que**

está muy bien, se llama *Hiroshima-Sevilla 6 A*, medio vanguardista y medio tradicional, está muy bien. Araujo está muy bien también.

Escribir teatro es muy difícil, porque una cosa esté dialogada no es teatro

- El proceso de gestación de *Los quinquis de Madrid*, debió haber un acercamiento a ese barrio
- Yo tengo el título de abogado, intenté meterme en la profesión para ganarme la vida. Estuve de pasante con compañeros y vi lo que era la justicia. Una vez me tocó defender a un gitanillo que vendía plumas estilográficas, y me encuentro que el fiscal pide once años y un día, prisión mayor —¿cómo le pide usted eso a un chico sin antecedentes ni nada, por una cosa así?” Y me dijo —prque como es usted joven tiene que bregarse y hacer una defensa buena”, qué mala idea, me vi negro para sacarle, una cosa tremenda. También cuando estaba de militar defendí varios consejos de guerra. Yo he visto a un abogado delante de un juez quitarse la toga y patearla al grito de —esta es la justicia...”. Lo de los hermanos Romero me contaron cómo había ido todo, fue tremendo. Cuando dieron garrote a Puig Antig en Barcelona fue tremendo, le condenaron a muerte y el día que estaba en capilla dijo algo que no se me olvidará —uando llegue el indulto voy a dormir dos días seguidos”. Quinquis he conocido a montones cuando estaba en la legión.

ENTREVISTA V (31-01-2005)

JORGE HERREROS.- Te instalas definitivamente en Madrid en 1983 con el propósito de...

JOSÉ MARÍA RODRÍGUEZ MÉNDEZ - **Terminar mis días**

JORGE HERREROS.- En tu última etapa, realizas salidas al extranjero, impartes seminarios, etc. Al menos tienes dos salidas a Inglaterra

JOSÉ MARÍA RODRÍGUEZ MÉNDEZ - **Y a Estados Unidos, tres**

- ¿Qué valoración sacas de esas clases magistrales que impartiste?
- **Muy contento por varias razones. Primero, en Inglaterra da gusto ver el respeto que se tiene a la gente de teatro, es el único país donde se respeta a la gente del teatro, a los actores, autores... En la *Universidad de Bristol*, donde hay gente estupenda, tuve un grupo de alumnos de doctorado, para doctorarse en Literatura Española. Fue precioso, me daban muchas facilidades, me pusieron secretaria. Yo estaba en el despacho y venían a consultarme, no di ninguna clase. Aparte di unas conferencias y quedé amigo de todos, me despidieron con una fiesta. Una maravilla. Es más, ahora creo que Michael Thompson está a punto de publicar un libro sobre la cuestión de la censura y yo, y creo que lo va presentar la *Universidad de Bristol*, y yo aunque me muera voy a ir allí. Además, me hicieron una fotografía que la pusieron en el vestíbulo de la Facultad de Letras, donde están las de Machado, Unamuno... Eso son cosas que no se pueden olvidar**
- ¿Sobre qué versaban esas conferencias?
- **De mi teatro y el teatro en general. Di una conferencia sobre el teatro de la generación realista.**
- Y de tu experiencia en Estados Unidos
- **Muy bien igual, en Estados Unidos son muy receptivos, les interesa sacar de ti lo que haya, y luego tienen unos grandes medios, unas bibliotecas que da gusto. Es un país para trabajar maravilloso. Allí he tenido mucha**

audiencia en todas las universidades donde he estado: en la de Pensilvania, en la de New Jersey, en la de Roseville en el sur (Tennessee), en la de Ohio. En todas encontré una receptividad muy grande

- ¿Por qué crees que ocurre eso?
- **Porque es un sitio con grandes medios, con grandes bibliotecas y grandes centros de estudio. Allí no van a sacar un título para luego no saber qué hacer con él. Van porque son investigadores, estudiosos de verdad.**
- ¿Y por qué vosotros en esos mismos años ochenta dejáis de existir para todo el mundo en España: para universidades, críticos, empresarios...?
- **Eso es una cuestión que yo no me lo explico todavía. Yo no he ido a hablar a ninguna universidad en España, bueno en Valladolid, ocasionalmente en un Simposio. No les he interesado para nada.**
- Cuando el periodo democrático se asienta, se trata de olvidar lo que había antes del 75
- **Lo cual es un error**
- Entráis todos en el mismo saco, excepto algunos como Buero Vallejo
- **Pero a Buero Vallejo se le está ya olvidando**
- Tal vez haya sido por olvidar todo del pasado reciente
- **Yo también lo creo. Igual que ahora que sale el imbécil ese de Gerardo Vera y dice que mi teatro está anticuado, porque me lo dijo a mí, y que querían hacer lo último de lo último. Ha hecho dos espectáculos infames que tenían que haberle echado ya del Centro Dramático Nacional: uno de Mayorga, que no sabe escribir teatro, y un *Cara de Plata* de Valle-Inclán, que no es un gran autor dramático, es un brillante escritor, pero los resortes del teatro no los sabe. El teatro es una cosa muy especial y no lo sabe. No saben hacer ni decir teatro**
- Entonces del verso ya ni hablamos
- **El verso es una cosa tremenda. Decir una cosa en verso no es tan difícil: hay que estudiarlo y saber lo que es el acento tónico, la rima, las medidas, lo hemistiquios... Pero eso se aprende enseguida. Mira que yo soy un mal recitador, pero en Panamá recitando el soneto aquel: —~~Estas~~ que fueron pompas y alegrías / despertando al albor de la mañana”, de**

El príncipe constante, el público se me puso de pie para aplaudirme. Lo hice con todas las de la ley. Cuando estrenamos aquí la adaptación de esta obra, el actor que decía este soneto, decía –estas” y se paraba –que fueron pompas y alegrías”, y yo le decía: –no hagas esa pausa, que conviertes el endecasílabo en un alejandrino”. Y no me hizo caso, siempre mal, un soneto que es de una belleza inmensa. Es que los actores españoles son así.

- En los años 80 y 90 escribes sobre el periodo histórico de la España actual, por ejemplo *Restauración*, *Sueño de una noche española*, *La marca del fuego*, sin olvidar el teatro histórico. El éxito de estas primeras es más bien escaso y si has sido reconocido, lo has sido por tu teatro histórico ¿Crees que no se puede hablar de algún tipo de censura?
- **Yo creo que la que tiene mucho miedo es la crítica.**
- Pero, ¿qué diferencias hay entre una obra que toma el periodo histórico actual y otra que toma la historia para con la historia hablar de la sociedad actual?
- **España es un problema, ellos quieren cosas que estén situadas en ningún sitio concreto, que no se pueda señalar a nadie por ello, digo yo, no sé**
- Se habla poco en el teatro de la situación social actual
- **No se puede hablar seriamente de lo que está pasando ahora. Es muy grave**
- Quizá se está perdiendo la función crítica del género dramático
- **Sí, sí, totalmente**
- El cine es más atrevido, vemos películas que tratan sobre el tema de la eutanasia o sobre ETA
- **Antes decían que el teatro estaba compuesto por gente burguesa que no quería inquietarse con los problemas y ahora quieren meter a la gente joven que tampoco le interesa eso, le interesa las vanguardias y las cosas desmadradas, creo yo**
- Ese problema lo llevamos arrastrando desde los años 70
- **Antes de los 70 ya. Ahora quieren recuperar al Mihura que trae mucho público**
- Y a Poncela

- **En el teatro, lo que quieren es público que llene las salas**
- Me gustaría recopilar datos sobre los estrenos internacionales
- **Han sido muy pocos. En Lima *Bodas* fue un éxito, la hizo el Grupo Ensayo, con participación española de la embajada. Hubo problemas porque estaba Sendero Luminoso y la sala de teatro estaba en el centro y había bombas. Se mantuvo dos meses y tuvo una crítica maravillosa. Después en Francia se hizo una adaptación de *Flor de otoño* por un actor que no está nada mal. La hicieron en Toulouse y en Niza y también estuvo muy bien. En EEUU hicieron *Bodas* en plan universitario, en inglés. En Alemania no he sabido nada sobre *Flor de otoño*, cedí los derechos e incluso cobré, es raro que los alemanes paguen así. No sé si el contrato seguirá vigente, pedí la traducción, pero no me la han mandado, debe ser muy floja, aunque yo no sé nada de alemán. Yo creo que no hay nada más. En Italia se ha hecho algo. En EEUU, hay una traducción muy buena de *Flor de otoño*.**
- ¿Qué relación tienes con Paloma Pedrero?
- **Ella es sobrina mía adoptiva, ella me adoptó como tío y yo la adopté como sobrina. Primero me vino que le gustaba mucho mi teatro, que era como su padre y me dijo que la adoptase como su padre, yo le dije que no, que si quería como tío y sobrina. Como tratamos personajes de la calle los dos, nos llevamos muy bien**
- ¿Te gusta su teatro?
- **Sí, sí. Además, las obras mejores tuyas no se conocen. *El pasamanos* es una preciosidad de obra, lo mejor de ella no se ha visto.**
Este autor [haciendo referencia a una obra de Martín Iniesta que tiene sobre la mesa] **a mí me gusta mucho.**
- Pero tampoco se estrena mucho
- **No, nada. Mío no se estrena nada, aquí en Madrid está la Leticia Moreno que a mí me odia y no se va a poner nada mío, pero esa obra *La marca del fuego*, que era muy fuerte y, además, Vergel, el director, la había endurecido más. Había gente que se salía porque no podía soportar aquello, pero siempre tuvo mucho público, no se llenó del todo porque**

era una obra muy fuerte. O sea, que mis obras han tenido público, de verdad. De Sastre no han vuelto a hacer nada desde *La taberna fantástica*.

ENTREVISTA VI (11-05-2005)

JORGE HERREROS.- ¿En qué año escribes esta obra, *El Marqués de Sade en Usera*?

JOSÉ MARÍA RODRÍGUEZ MÉNDEZ - **Ahora, recientemente, es una de las últimas**

JORGE HERREROS.- Pienso que es una de las últimas porque está escrita a ordenador, seguramente en el ordenador nuevo, lo cual delata que la obra puede tener dos o tres años, ya que cuando yo empecé a venir a tu casa hace tres años todavía no tenías ordenador. Es, por tanto, junto con *Estoy reunido*, una de tus últimas obras.

JOSÉ MARÍA RODRÍGUEZ MÉNDEZ - **Ésta está publicada ya en Internet**

- ¿Por qué pones el título de *El marqués de Sade en Usera*?, ¿por qué el Marqués de Sade?
- **Porque es el ejemplo del sádico, es el Segurata, eso está claro ¿no?**
- Además de personificarlo en el Segurata, ¿a quién situarías como Marques de Sade en la actualidad?
- **A la gente que sale a matar a extranjeros, es un deporte que se está extendiendo mucho**
- El Marqués de Sade fue muy elogiado por los surrealistas
- **Sí claro, en los años 20 y en los años 30 tuvo muchos seguidores. Fue muy elogiado por André Bretón y toda esa gente**
- En cuanto al subtítulo: *Monólogo a voz y media*
- **Porque el autor no dice nada, todo lo dice el segurata**
- Bueno, pero la primera acotación es bastante significativa
- **Si bueno, por eso es monólogo y medio**
- En cuanto a los monólogos que has escrito *Teresa de Ávila* es de una calidad literaria inmensa
- **Eso es otra cosa**
- ¿Has escrito algún monólogo más?

- **Sí hombre, ese que se llama *Real Academia*. Está incluso publicada en un libro de Teatro Breve que hicieron en Murcia o en Granada**
- ¿Es de los años 80?
- **Será del 92 aproximadamente cuando estaba Carmen Alborch de Ministra**
- *El Marqués...* es una obra corta y puede haber una relación con las obras cortas que escribiste en tus comienzos con *La Pipironda*, pero no en las mismas circunstancias, ya que aquellas eran para ser estrenadas
- **Se ve más experiencia aquí**
- *Historia de forzados, Defensa atómica...* tenían el fin en su representación ¿ésta es para ser estrenada?
- **No, no, aunque hombre yo creo que todo se debe estrenar, pero no, no. Esto son cosas, desahogos**
- ¿Cómo será tu teatro en el futuro? ¿Seguirás estos caminos del teatro corto, estos desahogos?
- **No sé. Cualquiera sabe de aquí en adelante**
- Según te veo yo, creo que vas a escribir bastante más. Las acotaciones siguen teniendo mucha fuerza en tus obras, continúan definiendo la acción dramática
- **Yo siempre las acotaciones las he cuidado mucho. Esta obra es para juntarla con otros textos como *Los novios de la muerte* y formar un espectáculo de calle del suburbio de Madrid, madrileño, de estos tiempos. Esta hecho para eso, pero no se le va ocurrir a nadie hacerlo**
- ¿Quién sabe? A Cervantes tampoco le representaban los *Entremeses* y ahora se representan todos juntos. Volviendo al tema de las acotaciones. En obras como *Sueño de una noche española* o *Restauración* aparece el Rey D. Juan Carlos ¿Por qué?, ¿para contextualizar la obra?
- **Como cosa de actualidad y figura importante de ahora, que está siempre ahí como un adorno. Se ha quedado para anunciar el embarazo de su nuera, esa familia se ha quedado ya para eso**
- Ahora vuelven a aparecer fantasmas sobre Monarquía o República
- **Sí, y el presidente de las Cortes ha dicho que tiene que haber más urbanismo**

- En lugar de decir más urbanidad
- **El ABC no dice nada y nadie le dice nada ¡Qué metedura de pata!**
- Retomando el tema, esa crónica del Madrid del siglo XXI ¿con qué otras obras se complementaría esta de *El Marqués...*?
- **Una que se llama *Los novios de la muerte*, otra que se llama *La banda del Tisi habla de literatura* y alguna otra como *Real Academia*. Esta muy bien eso del Madrid del siglo XXI**
- Por las indicaciones situacionales y contextuales y por la escritura en ordenador yo sabía que era una obra actual escrita hace poco tiempo. Pienso que sí que puede ser representada, una obra fiel a tu estilo donde salen algunos motivos que no has abandonado nunca como el léxico militar
- **Me alegro de que me digas eso**

Posteriormente, estuvimos hablando sobre otras obras que podrían completar el “espectáculo” de calle del Madrid del siglo XXI como serían A mal juez, peor testigo sobre una jueza que por las noches ejerce la prostitución en la calle de la Montera o El sueño de un amor imposible. Alta comedia española, extraída de Ensayo sobre la inteligencia española.

ENTREVISTA VII (19-10-2005)

JORGE HERREROS.- ¿Cómo ves hoy la situación actual de España con respecto a los años ochenta?

JOSÉ MARÍA RODRÍGUEZ MÉNDEZ - **Peor**

JORGE HERREROS.- No crees que la sociedad ha madurado y también la democracia está más consolidada

JOSÉ MARÍA RODRÍGUEZ MÉNDEZ - **Yo no creo en la democracia. Yo soy creyente. La democracia en tiempos de los griegos quizá funcionara. Ahora se apoderan de todo las mafias y los grupos de presión. Los políticos no tienen nada que hacer, no pueden hacer nada. Yo no soy demócrata y eso lo digo algunas veces y dicen que soy políticamente incorrecto. Yo no creo que a Lope de Vega y a Calderón les importase el Imperio y todo eso. Lo he dicho y lo diré siempre: un autor de teatro tiene que ser crítico y popular y estar el servicio del pueblo, o sea, dispuesto a decir la verdad y a liberar las mentes de las personas**

- Pues el teatro que se hace ahora...
- **Mayorga, Sanchís Sinisterra intentan situarse. Araujo me gusta y Antonio Álamo, mi sobrina Paloma. Pero los demás...**
- Eso algo que me llama la atención, cómo te planteas esa disyuntiva. En los años ochenta tú te das cuenta que la sociedad española se ha vuelto consumista y materialista y deja de importarles ciertos valores que en tu teatro se consideran importantísimos, al igual que en tu vida. Veinte años después eso sigue ~~in~~ *crescendo*”
- **Es una pena. Fíjate en la campaña que hay en contra de España es espantoso, ¿dónde está el rey todo el día? Es que Cataluña se pierde, como se perdió Filipinas y Cuba. Yo España por encima de todo, soy español, hijo de españoles. Esas concesiones a Marruecos, hombre yo estuve allí y me trataron muy bien, pero no sé. Por cierto han traducido la obra de Cervantes *Don Miguelito*... al árabe. El otro día me llamó un**

morito que está en la *Universidad de Fez* para preguntarme unas dudas.

Me dijo que me avisarían para que fuera a presentarla

- ¿Qué te parece el drama de los militares en la frontera de Marruecos?
- **Espantoso. Muy grave. Zapatero es un desastre**
- Yo creo que no es sólo un problema español, sino internacional
- **Ceuta y Melilla nunca han sido de Marruecos, siempre han sido españolas**
- Fíjate que los inmigrantes que entran se distribuyen por toda Europa, no se quedan en España
- **La mayoría no se mueren de hambre, lo que quieren es tener coche. Es como cuando los españoles nos fuimos a Alemania**
- Yo opino que los organismos internacionales como la ONU no sirven para nada: han consentido guerras ilegales, ahora esto
- **No, no sirven para nada. En la entrevista que me hizo Amestoy en *El mundo* hablamos de eso**
- Ahora a los países europeos no les preocupa África, cuando en otros momentos...
- **Existe un egoísmo brutal. Yo no quiero pensarlo porque me pongo...**
- ¿Cómo valoras estos últimos años donde has recibido un enorme reconocimiento público?
- **A mí esas cosas no me parecen importantes. Lo importante es hacer una obra general buena y que quede ahí, hombre si se va a reconocer mejor, pero si no la reconocieran yo la consideraría igual. Y los premios... por ejemplo los Nobel sólo se los dan a los judíos, si no eres judío no te dan un Premio Nobel. Lo judíos mandan en el mundo entero**
- Lo importante es que tu nombre y tu obra queden ahí y si es posible que las obras suban al escenario
- **Pero que suban bien, si suben mal tampoco interesan. Yo estoy muy agradecido a la Asociación de Autores de Teatro por este libro y al Centro Dramático Nacional también pese a todo. A pesar de que no me dejaban ir a ver los ensayos. Un día por teléfono le dije al director que yo quería ver un ensayo, aunque fueran dos escenas, pero quería verlas, que yo podía haber ido allí sin pedirles permiso para nada. Cuando lo vi me**

convenció, el director me dijo que pensaban que me iba a enfadar, hombre yo no hubiera quitado el catalán, pero era válido

- ¿Quién es la persona que ha hecho la versión?
- **La hermana del director, pero no ha hecho nada**
- Ha traducido el catalán al castellano
- **Y mal traducido**
- A propósito de esto, en tus obras el registro lingüístico es uno de los aspectos mejor valorados por los críticos. A mí no me gustaría que en futuros montajes se perdiera el habla madrileña, el casticismo
- **Claro que no. En este montaje lo han perdido eso que tú dices, creo que el director les decía a los actores: ni costumbrismo ni humor. Hombre eso es... El humor es importantísimo en el teatro. En la conferencia que doy mañana (junto a Javier Huerta en la *Universidad Complutense*) digo que la obra de Cervantes se puede resumir con dos palabras: humor y sabiduría. Eso es lo que tiene que tener un autor: una sabiduría tremenda y hacerlo todo con humor sin enfadarse. Hay gente que me pregunta cómo te ha gustado eso (a propósito del montaje de *Flor de Otoño* por el CDN) mira yo esperaba todo tan mal, era tan pesimista, me imaginaba algo que no se entendiera como hicieron con aquello de Valle-Inclán que fue horroroso, pero cuando fui y vi aquello le dije al chico: —eres un buen director”, y de hecho somos amigos, claro. Pero es un peligro que eso se pierda en mis obras. Ayer cojo una obra, *La mano negra*, y me pongo a leerla. Es sobre el anarquismo andaluz de 1911 y digo ¡qué escenas! Esas escenas son las que hay que saber meterlas en el escenario, si las haces de cualquier manera queda un folletín malo, pero puesto el drama profundo que hay allí, la España profunda... Pero estas cosas es muy difícil que suban bien al escenario. Si a Shakespeare le hubiera tenido que juzgar por las puestas en escena, tanto aquí como allá, menos mal que está el texto, he visto cada *Hamlet* y cada cosa. Es muy difícil. Pero este chico puede ser un gran director, además, tiene una formación musical porque él es músico. En *Flor de otoño* la música está muy bien puesta**

- Sí y la cupletista recibió muchos aplausos. Ahora estoy estudiando el registro lingüístico de tus obras. Yo creo que tu vida está en tu obra, has salido a la calle
- **Y también está el lenguaje de la calle de cada época que he estudiado y cuidado muchísimo. Por eso cuando dicen que el lenguaje del Género Chico lo copia el pueblo de Arniches, yo te juro, ya te lo he contado, que he visto a Arniches tomando notas. Cervantes es una persona que para sacar esos Entremeses y las Novelas Ejemplares que hizo: con el ama, el barbero y todos esos personajes tan entrañables y cotidianos es porque los ha copiado directamente, y ahora no hay ningún autor que copie de la calle, son elucubraciones que se alejan**
- Quizá el autor joven se aleja de lo que ocurre en la calle porque no le interesa. El autor busca otros mundos
- **Mira yo me acuerdo de una cosa que tú me dijiste, que viste los *Entremeses* de Cervantes por el catalán ese, Boadella, y digo que los entremeses de Cervantes hay que hacerlos tal como están, sin transformaciones de ninguna clase porque si no los estropeas y el público nota que le roban algo, lo que pasa es que es un público muy cobarde el que tenemos ahora, no como en tiempos de Franco que protestaban de una manera tremenda. Yo no lo vi, porque si voy armo un escándalo en el teatro**
- Ahora está preparando una versión de *El Quijote* para la Comunidad
- ***El Quijote* es mejor que no lo toquen. Tú recuerdas aquellos versos de Rubén Darío que decían: —Ñor de los tristes, que de ensueños vives yelmo de ilusión...” habla de todo lo que hacen con él. Creo que está en *Cantos de vida y esperanza***
- Ahora Manuel Fernández Álvarez ha sacado un libro, *Cervantes visto por un historiador*
- **Bueno, no lo digas pero te voy a contar una cosa de éste: yo no he puesto la propiedad a ninguna obra porque yo pienso que la propiedad no es de nadie, es de todo el mundo. Espasa-Calpe me encargó una biografía sobre Juana la Loca que luego no me la publicó. Pues la que éste publicó**

era la mía, completamente, pero como no tengo pruebas. Yo quedé bastante contento con aquella biografía. Ha copiado todo

- Cervantes es la historia. Si lees *El Quijote* aprendes de historia, de hábitos sociales...
- **Y te diviertes. Es una maravilla, una crónica total igual que las novelas ejemplares**
- Cervantes conoció muchos ambientes de la España de aquella época
- **Era pobre y sabio. Volviendo al tema de antes, yo no quiero ni oír hablar de ése, ni de Espasa-Calpe, que se han portado conmigo... Y mis memorias no hay quien me las publique. Se han publicado las de Gala, las de Marsillach**
- Quizás ahora que ya se ha publicado tu teatro
- **No porque hay cosas que no pueden decirse. Cervantes lo pasó muy mal también, así que no nos podemos quejar. Mira cuando a mí me pidieron la biografía esta, me fui con mis dineros a la ciudad donde nació Carlos V, Gante, estuve dos o tres días en un hotelito de mala muerte. Vi el retrete donde ella dio a luz, en un retrete, en un salón retirado del sarao donde ella estaba. Vi los atardeceres, la plaza mayor, cómo se emborrachaba la gente en aquella época, no sé, me lo tomé muy en serio. Por eso tienes que ir con cuidado. Para la representación de *Flor de Otoño* pedí un avaluar de 6000 € que me lo han pagado. Luego vendrá Hacienda y me quitará casi todo, escribir en España es eso, ¿qué le vamos a hacer? Yo como no se hacer trampa, si supiera a lo mejor la haría. Mira que lo de Cervantes (*Literatura española*) no se haya hecho, una obra que es preciosa, En Melilla hice yo el último cuadro y bailé incluso con la gitanilla una canción de la época. Cuando escribí esa obra se la mandé a Marsillach que era director del Teatro Clásico, ni me contestó. Pensar en eso me pone. Si me hubieran dado a elegir entre hacer *Flor de otoño* y esto, hubiera dicho esto mil veces, pero para el CDN hubiese sido una cosa de derechas y muy... Yo esperaba que se hiciera en algún festival. En Melilla se hicieron cuatro o cinco representaciones nada más y la gente entusiasmada**

- Es incomprensible
- **Yo he cumplido como autor dramático, ahora la culpa no es mía**
- Esa es la obra que cualquier autor dramático desearía hacer
- **Hubo un cubano, José Carlos Solorza que hizo una cosa sobre Cervantes y Shakespeare y se la pusieron en el Teatro de la Comedia**
- *Miguel Will*, le dieron un premio
- **En lugar de coger mi texto cogieron ese. Yo me puse negro. Todo oscuro...**
- Podían haberla hecho aquí en el barrio de las letras, en el Español
- **Vale mucho dinero, no se va a hacer. Gerardo Vega va a hacer *Divinas palabras* de Valle-Inclán. Les da por hacer Valle-Inclán y no lo entienden, no saben hacerlo. Es un autor muy religioso, una religión medieval, celtíbera, una cosa tremenda. *Divinas palabras* quiere decir latín, y al final dice clarísimamente: —Mri-Gaila retrocede ante los latines del no sé qué...” todo eso lo elimina. La religión es muy importante en Valle-Inclán. Es muy difícil hacer a este autor, no vale con recitar**
- Hay que crear un ambiente, una atmósfera
- **Exactamente, hay que crear. Lo de Cervantes no es tan difícil, es cuestión de dinero y buen gusto. La Esperanza Aguirre esa ha dicho que el gran autor es Boadella. Ahora también les ha dado por Mihura, a mí me gustaba aunque no era gran cosa, pero está bien: *Tres sombreros de copa* no es obra de público. Se ha hecho un musical de *Maribel...* no sé, esa obra no es para eso**
- Y Garci ha hecho una versión cinematográfica de *Ninet y un señor de Murcia*
- **A mí me gustó *Sublime decisión*. Me acuerdo una vez cuando Mihura estrenó en la Comedia *El caso del señor vestido de Violeta*, iba todos los días y se ponía en la taquilla. Íbamos Muñoz y yo y le decíamos pero Miguel qué haces aquí. Lo que teníais que hacer vosotros, porque aquí si te descuidas te roban. Pero, —¿y el placer sensual de estrenar?—, —¿el placer sensual en el bolsillo— decía él. Tenía mucha gracia. Sí, sí pobre de**

nosotros. Por el público, sino él hubiera escrito mucho mejor de lo que lo hizo, pero decía que tenía que vivir, y tal

- Sí, además lo reconocía, que había dado con una fórmula que hacía gracia al público y no quería salir de ahí
- **Su heredera, que es una sobrina segunda suya les prohibió a los del Español hacer unas treinta lecturas de sus obras. Hizo muy bien. Luego Mario Gas me dijo: —¡fate que nos han prohibido...” y yo le dije: —qué gente más mala hay por ahí”, ja, ja,ja... *Sublime decisión* fue una maravilla, una de sus mejores obras, que no tuvo mucho éxito. Mihura sabía lo que era el teatro como nadie**
- ¿Y Poncela te gusta?
- **Sí, pero fue otro al que el dinero le importó mucho. Hace los primeros actos maravillosos, pero los complica tanto que luego no sabe salir y tira por la —alle de En medio” de cualquier manera. Es una pena, no sabe salir, complica todo de una manera. El teatro era el único género literario que daba dinero y todos iban ahí a por ello. Por eso la gente que hizo un teatro digno como Benavente merecen mucha veneración, incluso Casona. Lope de Vega, Cervantes, Calderón, esos son los maestros. Luego ha habido otros como Ramón de la Cruz, Moratín, etcétera.**
- Hiciste varias versiones de algunos clásicos como *El príncipe constante* y *El mágico prodigioso*
- **Bueno, *El mágico prodigioso* yo no lo hice, lo hizo otra persona, es una equivocación de Michael Thompson. *El príncipe constante* se estrenó en el Español y yo me llevé una sorpresa porque es una obra muy difícil, ya lo sabes, pero preciosa. Un día se llenó de colegios con muchos gamberretes, pero cuando empezó todos se callaron y escucharon y unos aplausos al final ¡bua! Eso sí que es amansar las fieras. Una vez en la *Universidad de Panamá* recité aquellos versos de *Estas que fueron pompas y alegrías...* No sé como lo diría que el público se puso en pie a aplaudirme y dije no seáis exagerados que me lo voy a creer. Es que puse toda el alma, hay que poner el alma en las cosas. La gente no ha leído a Platón.**

Cuando llegue mi Centenario, que tú lo vivirás, pasará como con Mihura, pero Mihura tenía mucho éxito, no siempre, pero vamos.

- Bueno, tú tampoco te debes quejar de público
- **No, no me puedo quejar, lo que pasa es que me han quitado las obras enseguida. Han terminado con el teatro lleno, siempre. Y claro, mis obras son más caras**
- Bueno, pero mira *Flor de otoño*, que se hizo con poco presupuesto en Barcelona, en un estreno muy significativo
- **Una maravilla, me encantó, el mejor que se ha hecho de la obra, me pregunto cómo no se ha llevado a otros teatros, de verdad, es una cosa. Cataluña ya la hemos perdido...**

Ese Maragall es un borrachín. Su abuelo tenía una *Oda a España* maravillosa y éste mira. La culpa la ha tenido Zapatero que ganaron en minoría. Yo no he votado nunca ni pienso votar. Tuvo que apoyarse en Rovira y esa gente

- Tal vez de eso se están aprovechando
- **¿Qué tal la vida de casado? ¿Pensáis tener familia?**
- No, de momento
- **Yo si me hubiera casado (pero como a mí no me quiso ninguna) hubiera tenido 14 ó 15, puestos ya o te lanzas o nada. Traer un hijo al mundo en estos días hay que pensárselo mucho. Mira la educación**
- Compañeros míos llevan a sus hijos a colegios privados. En algunos casos te ves obligado a hacerlo así
- **Yo estudié un Bachillerato, lo digo siempre, maravilloso, del 39 al 45, de 7 años, pero yo hice tres años en uno, ¡madre mía lo que era aquello! Siete cursos de latín, cuatro de griego, el latín lo dominábamos a la perfección, incluso escribíamos cartas en latín, traducíamos *La Eneida* y *Las guerra de las Galias*; y cuatro cursos de griego con un profesor que era un navarro, un tipo estupendo, que fui a Grecia y lo entendía todo. Me fui al banco a cambiar dinero y el impreso que me dieron lo rellené con caracteres griegos y se quedaron asombrados. Llegué a entenderme con los griegos porque la fonética es la misma y la gente que era**

buenísima entonces, ahora no sé. Me fui a una isla donde no había ni coches ni nada y me utilizaban de intérprete con los ingleses. Hubiera podido vivir allí

- El estudio de las Humanidades vive un mal momento
- **Algo cambiará, no puede seguir esto así. Cuando se vive a espaldas de Dios cualquier cosa puede pasar.**

ENTREVISTA VIII (30-11-2005)

EN TUFTS UNIVERSITY AND SKIDMORE COLLEGE IN MADRID

PRESENTACIÓN DE ÁNGEL BERENGUER, DIRECTOR DE TUFTS UNIVERSITY EN MADRID.

En este primer semestre estudiamos el teatro anterior a la Guerra Civil, pero también estamos estudiando ese teatro como parte de una época. Hemos visto el universo simbolista que aparece en obras como *Yerma* y el universo expresionista de *Lucas de Bohemia*. La obra de Valle-Inclán es especialmente relevante porque hay una relación directa entre la forma que está escribiendo Valle-Inclán y algunos de los elementos de la estrategia de autor que va a seleccionar Rodríguez Méndez.

Rodríguez Méndez pertenece a una generación de autores españoles que empezaron su andadura durante la dictadura de Franco, fue una generación especialmente complicada porque en España siempre se ha funcionado por generaciones y aquí la generación que se establece es la que manda y luego los que vienen tienen que luchar para pasar a esa generación. La generación que en esos momentos estaba mandando en el teatro español, los grandes nombres del teatro crítico, de los que no estaban de acuerdo con la dictadura, estaba encabezada por autores que han tenido mucha presencia en la literatura española: caso de Buero Vallejo y de Alfonso Sastre. Inmediatamente después, aparece una generación nueva que no es ni mejor ni peor, es otra época con otras estrategias teatrales diferentes. Las estrategias teatrales que trae esta generación en la que están José María Rodríguez Méndez, Lauro Olmo, Pepe Martín Recuerda, Carlos Muñiz. Es una generación diferente porque estos vienen con otra preocupación mucho más específica, no están discutiendo el franquismo de una manera general, no es la injusticia que se está cometiendo con un sector de la sociedad, los vencidos de la Guerra Civil, sino que ellos van a buscar temas específicos, candentes, que tienen un valor muy especial en

esos momentos. Se van a preocupar de crear historias y personajes que tienen un sentido para la época en la que están escribiendo, plantean los problemas de la época y que afectan al público que vive a su alrededor. Ese carácter específico lo hace especialmente atacable por el sistema, el sistema entra en las obras de esta generación con mucha más fuerza y con mucha más eficacia a través de la censura, que impide el que las obras no sólo se representen sino que se publiquen, situándose a la sombra de un producto teatral que no consigue abrir camino en España. En ese sentido, su grupo es un grupo que ha producido un teatro muy importante en la España posterior a la Guerra Civil, mucho más importante de lo que ha sido su relevancia, tanto en la historia del teatro, como en la historia de la literatura. Esto probablemente está relacionado con que hacen un teatro enormemente eficaz a la hora de señalar y de identificar las contradicciones internas en las que vivía la sociedad española del momento. Esa capacidad de identificar y de contrastar les hace autores incómodos no sólo para Franco, sino también para sus compañeros y el público que está viendo sus obras. Hasta cierto punto generan un estado de conciencia nuevo y actualizado que afecta a las relaciones establecidas entre los ciudadanos y el Estado de la dictadura. Por esa razón, su teatro ha tenido una eficacia en la sociedad que ha sido especialmente disminuida por la eficacia de la censura y por la eficacia de la auto-censura, tanto del público como algunos de los que produjeron el teatro en ese momento. Por todo ello, creo que la obra que van a comentar, *Flor de Otoño*, y la figura de José María Rodríguez Méndez representan para el teatro español una forma especial de contraponer los derechos del individuo, del ciudadano, con un sistema, con un entorno que de alguna manera lo está agrediendo sistemáticamente, y su respuesta no es una respuesta general, no es una respuesta política, es una respuesta artística e individual. Cada uno genera su propia forma de plantar cara al sistema y hasta qué punto están en desacuerdo con la forma en que los derechos de los ciudadanos están siendo conculcados durante la dictadura. El problema fundamental de esta generación no es sólo el problema de la dictadura, es el problema de la Transición Política y de la democracia. Este país, es un país que ha perdido la memoria, es decir, de pronto la gente en el año 1978 elige un nuevo congreso, se empieza a hacer una Constitución, ha llegado la democracia como si hubiera llegado la navidad, entonces cuando estás en navidad no te acuerdas de las playas del mes de

agosto, tienes que hacer un esfuerzo sobrehumano para pensar en lo que ha pasado en el mes de agosto, lo mismo pasa en el mes de agosto cuando te hablan de navidad. Yo me acuerdo en Estados Unidos estar viajando por varios sitios y encontrarme tiendas que dicen “Christmas all year” y cuando llegas en el mes de agosto muerto de calor y entras en una tienda donde están vendiendo Papa Noel aquello te parece una cosa totalmente surrealista. Pues hasta cierto punto, la sociedad española está funcionando de una manera surrealista, la memoria histórica, de alguna manera, se ha puesto entre paréntesis, los españoles han intentado borrar un periodo histórico que no les parecía adecuado, y al borrar ese periodo histórico yo creo que se han cometido una serie de errores, y el error principal es que la continuidad histórica conforma al ciudadano. Es decir, nosotros somos ciudadanos porque en la historia el estado español ha evolucionado de una manera y nosotros hemos intervenido en esa evolución, pero como en España daba la casualidad de que los españoles tienen un mérito muy relativo en la terminación de la dictadura y la aparición de la democracia, parece como si el periodo de la dictadura fuera un estado de negación completa para la sociedad española. Por eso, esa generación tuvo dificultades y sigue teniendo dificultades a la hora de encontrar su público y de encontrar su verdadera posición en la historia del teatro y de la literatura. Su obra sigue siendo potente, pero al mismo tiempo es una obra que toca el mundo de la mala conciencia del público, que de alguna manera ve en esa obra reflejados circunstancias y tiempo que prefiere no recordar. Es como el pobre que se hace millonario y ya no quiere reconocer ni ver lo que ha pasado en su infancia, el mundo en el que ha vivido cuando era pobre deja de ser interesante para él. En cierto sentido esta generación ha sido puesta en un espacio en la historia de la literatura y en la historia del teatro como algo separado que tiene algo que ver con el pasado, pero un pasado nebuloso que nadie sabe muy bien ni cuándo empieza y cuándo termina, ni cuáles son las discusiones y las estrategias que se realizan allí para conseguir su transformación y su cambio.

Espero que sea esta entrevista de José María Rodríguez Méndez como un pequeño homenaje a ese mundo de autores, a ese mundo de escritores comprometidos ante lo que es la actual España.

JORGE HERREROS.- Yo creo después de la presentación tan exhaustiva que ha hecho Ángel Berenguer, no me alargaré mucho en mi presentación. Hoy estáis ante uno de los mejores dramaturgos que ha dado España en el siglo XX. José María Rodríguez Méndez nace en Madrid en el populoso y popular barrio donde ponen el rastro todos los domingos. Ese ambiente, esos recursos lingüísticos que utiliza la gente del pueblo, él los conoce y maneja. Pero rápidamente José María tiene que marcharse a Barcelona debido a la Guerra Civil. Se instala en Barcelona en el 39. Ese cambio es muy importante y significativo, ya que vivirá en Barcelona hasta 1978. Allí convive con muchísimas personas que han tenido que emigrar de sus pueblos en busca de de trabajo. Rodríguez Méndez se interesa por ese ambiente, sale a la calle y convive con obreros y trabajadores, va incluso a las fábricas, crea y es protagonista de una de las manifestaciones artísticas más importante de los años sesenta como es el teatro independiente; colabora con un grupo “La Pipironda” con el que realiza un trabajo muy significativo, llevando el teatro a aquellos lugares no habituales para el teatro: tabernas, casas del pueblo, etc. Se interesa, por tanto, por la sociedad catalana de la época. Cuando escribe *Flor de Otoño* en 1972, él ya tiene una larga trayectoria como autor. Pero hasta llegar ahí, vamos a intentar analizar los motivos por los que se ve obligado a reaccionar ante una tensión importante de su entorno, de todo aquello que le rodea. Él escoge una serie de estrategias para reflejar en su obra literaria lo que él siente, y ante la agresión del entorno su forma de reaccionar es ésta y lo vemos en *Flor de otoño* y en otras obras que vamos a comentar. En el año 72 escribe *Flor de Otoño* y poco tiempo después tiene que abandonar Barcelona, posteriormente él nos dirá por qué abandona Barcelona y cómo cambia la forma de vida de esa ciudad en los años setenta. Como antaño hicieran otros autores, se marcha a Castilla, a Ávila, hasta que en 1983 decide volver a Madrid. Y en Madrid es donde ahora le tenemos, gozando de un gran prestigio. Este año 2005 ha sido galardonado con el Premio Max de Honor (los Premios Max son como los Tony en EEUU, los Olivier en Inglaterra o los Moliere en Francia) por una trayectoria artística importante. Esta es en síntesis su biografía ¿Hay algo que quieras añadir?

JOSÉ MARÍA RODRÍGUEZ MÉNDEZ - **No, no, ha estado muy bien. Has hecho una presentación muy sucinta pero muy verdadera. Muchas gracias**

JORGE HERREROS.- José María Rodríguez Méndez tiene aunque no lo aparente 80 años, ha vivido por tanto seis periodos históricos fundamentales en la historia de España: la dictadura de Primo de Rivera, la II República, la Guerra Civil, la dictadura de Franco, la Transición y la democracia

JOSÉ MARÍA RODRÍGUEZ MÉNDEZ - **Que ya son cosas ¿no?**

- Yo quisiera que valorases esos periodos históricos y cómo han influido en ti y en tu personalidad
- **A mí fundamentalmente me ha interesado hablar del pueblo español y dentro del pueblo español el pueblo de Madrid, porque en Madrid había antes unas gentes que crearon el lenguaje que está en el teatro de Arniches y en el Género Chico, es una maravilla de lenguaje que todavía no se ha explicado; sí, se ha hablado de él para atacarlo porque si os fijáis bien desde que nací he visto que se ha ido derrumbando todo. Había un lenguaje en Madrid maravilloso que luego dijeron que no era lenguaje del pueblo, que era el lenguaje de los autores del Género Chico: Ricardo de la Vega, Arniches y todos esos, y que el pueblo lo imitaba y eso es mentira, completamente mentira, con perdón de todos los filólogos y los críticos. El pueblo creó un lenguaje propio, un lenguaje maravilloso que desde que yo era pequeñito lo he estado escuchando y se me ha quedado dentro. Recuerdo yo, que nací en el número ocho de la calle La Ruda, que mi madre un día me dejó con una verdulera que era una maravilla de mujer (un personaje de Arniches y de Millán Astray) Aquella mujer era maravillosa vendiendo limones, entonces llega un guindilla, un guindilla era un guardia que cobraba el impuesto municipal, y empezó un diálogo allí tan maravilloso: —oye quién te ha dao a tí permiso pa vender limones” —pes me lo habrás dao tú desgraciao, porque me da la gana”. Yo me quedé admirado, ese lenguaje de la verdulera y del agente del orden, eso fue increíble para mí, de verdad. Es una cosa que no he olvidado nunca y desde pequeño he frecuentado lo que ha dicho Jorge: las tabernas. Las tabernas de Madrid,**

de Lavapiés y de mi barrio que es lo mismo. Todo eso es una maravilla que luego cuando ha venido el lenguaje de la televisión y el lenguaje tecnológico este que tenemos ahora tan feo, pues se ha ido perdiendo, pero la verdad es que era una maravilla. De todas las maneras, yo todavía sigo frecuentando esto, pero ya no se oye nada, todo el mundo habla como se habla en la Televisión, como hablan los políticos y con eso ya está dicho todo. Pero el año pasado entré en una tabernilla de esas y había unos chicos hablando de que nos les gustaba la guerra, que sus viejos (sus padres) les habían explicado que aquello no funcionó, una ideología independentista-pacifista que me gustó, pero lo curioso es que vino una camarera muy bien puesta y, además muy estudiada, como las que hay aquí y dijo: —síes que hay que tener en cuenta que Marx dijo que las contradicciones...” y eso me dejó tan asombrado, incorporar un elemento nuevo como Carlos Marx en una taberna, que en mis tiempos se hablaba del paro, de Pablo Iglesias y de la crisis del metal. Dije, bueno, no está muerto todo todavía. Y eso es lo que a mí me ha interesado, escribir la historia del pueblo que yo he vivido, que tiene que ver naturalmente con los que nos mandan, con los que nos obligan a pensar de una manera, pero que muestra sobre todo una independencia de criterio, una independencia de pensamiento, que piensan por sí mismos. El otro día estuve en un coloquio con ex drogadictos, ex delincuentes, sin techo, y me quedé asombrado de cómo piensa esa gente, un pensamiento maravilloso y claro. Yo he vivido desde la dictadura de Primo de Rivera, que llamaban la dictablanda porque era una dictadura muy suave, la verdad es esa; luego vino una república que fue un fracaso total que no llegó a ningún sitio, hubo muchas bombas, muchos tiros y donde hubo mucho todo; luego vino la Guerra Civil, que los tres años de Guerra Civil aquí en Madrid fueron espantosos en cuestión de bombardeos, de hambre y de todo eso; luego vino la dictadura de Franco que bueno, fue un periodo de paz por lo menos; y luego, después el caos en que estamos metidos ahora, esa transición de que habló Ángel Berenguer que se hizo con muy buenas intenciones pero no ha cuajado.

Pero bueno esto no nos compete a nosotros ahora, nosotros lo que queremos es hablar de teatro. Habéis ido a ver *Flor de otoño*, una obra que para mí significa mucho, ahí recojo toda la vida del tiempo que estuve en Barcelona, esa ciudad que en la época del anarquismo la llamaban —la rosa de fuego”, una ciudad verdaderamente conflictiva con episodios como la Semana Trágica. Ahí encontré un personaje, porque yo todo lo saco de la calle, no saco nada de los libros, incluso el lenguaje que muchos me lo elogian, no es mío, es lo que he oído yo a la gente, yo no soy más que un transcriptor y nada más, que no es fácil porque hay que saber adecuar todo. *Flor de otoño* lo encontré en la página de sucesos: un cabaretero del cabaret —La Criolla” que yo puse en el Bataclán, y además era anarquista comprometido y yo hice que perteneciera a una familia burguesa de la gran industria barcelonesa y de ahí ha salido esa cosa que resultó tan explosiva al principio que la censura me la prohibió entera, no quisieron ni siquiera hablar de estrenarla o de publicarla, totalmente prohibida, pude estrenar alguna otra cosa, pero esa obra no, tuvo que morirse Franco y todavía siguió prohibida, y hay cosas que no se han podido sacar, por ejemplo, el lenguaje catalán porque había unas escenas en catalán que no les ha parecido procedente que salieran

- Una gran parte de obra está escrita en lo que el dramaturgo llamó un barcelonés fonético, es decir, lo que él escuchaba en esos años 50 y 60, es lo que él transcribió, no se puede hablar de catalán sino de una clara influencia de todos los emigrantes que llegaban a Cataluña, sobre todo andaluces y extremeños. Esa forma de hablar es lo que él quiso reflejar en su obra, es algo que la crítica ha elogiado mucho, pero que en este montaje se ha suprimido. Además, el registro lingüístico de sus personajes es algo fundamental, es algo a lo que los investigadores deberíamos prestar muchísima atención porque nos ayudaría a comprender tu obra
- **Exactamente. Barcelona es una mezcla de dos cosas: el puerto mediterráneo y una gran burguesía industrial que ahora va a menos con todos los conflictos que hay allí. Y de esa mezcla surge la Barcelona de la**

obra, que tiene un lenguaje lunfardo donde no se habla bien el castellano, pero tampoco se habla bien el catalán, aunque ha habido buenos autores catalanes que yo he conocido como Salvador Espriu y toda esa gente que han vivido aislados de todo. Es una ciudad difícil, verdaderamente difícil. Y yo quise reflejar que ese Flor de Otoño, siendo de una familia ilustre, pues trabaja por la noche en el cabaret con un nombre que sí existió, y así enlacé los dos aspectos de Barcelona. Creo que resultó bien: primero se estrenó en Valencia por el teatro de la Generalitat de Valencia, un montaje un poco aséptico, muy de alta comedia para mi gusto

- Eso fue en 1982
- **Luego en Barcelona lo hicieron 11 personajes, el grupo Artenbrut, un grupo independiente. Maravillosamente bien, sólo a base de luces y todo eso, y ahora lo han hecho en una versión que a mí me gusta porque está toda la parte honda del problema, luego han hecho una versión francesa, está traducida al inglés...**
- ¿Por qué surge esa obra? ¿Por qué sientes la necesidad de escribir esa obra?
- **Quise reflejar Barcelona, esa ciudad que los anarquistas llaman —la rosa de fuego”, una ciudad donde el anarquismo fue importantísimo, que está en un conflicto, que quiere ser independiente, que se enfrenta al resto de España, algo que para mí es una equivocación muy grande, y que fue lo que me hizo salir de Barcelona, porque llegó un momento que estaba perdiendo mis raíces, aunque yo también soy un poco independentista de Madrid, porque si me sacas de Lavapiés y de todo eso [risas]. De todo esto saco la conclusión de que estamos en un periodo en que hay que estar unidos, plenamente convencidos de lo nuestro y no dejarnos influir por nadie. Por tanto, fue eso, quise expresar la experiencia de mi vida en Barcelona, igual que en *Bodas...* o en *Historia de unos cuantos* aparece el pueblo bajo madrileño**
- La historia con mayúsculas la has tratado en tus obras. Tú prefieres hablar de historicismo en lugar que de historia. Escoges personajes populares, en muchos casos marginados que se rebelan contra algo y esa rebelión es la misma que tú tienes contra el sistema y que aun hoy en día sigues llevando a

cabo. Ese personaje Flor de otoño que sitúas en el final le la dictadura de Primo de Rivera, los años 29 y 30, ¿guarda alguna relación con ese año 72, el principio del final de la dictadura franquista donde tú te encuentras cuando escribes esta obra?

- **No, lo que me importaba era sacar el personaje homosexual y un personaje de madre, que es maravilloso y que es como son las madres, que sabe toda la historia de su hijo y con una rebeldía enorme se niega a aceptarlo. Ahora estamos viendo maridos que maltratan a sus mujeres o hijos que matan a sus padres y con eso hay que acabar de una puñetera vez. Por eso cuando me dicen a mí hay que ver que personaje de madre ha sacado usted, yo digo: es lo que yo he querido hacer. Ese personaje lo he visto siempre interpretado maravillosamente bien: en esta versión por Jeannine Mestre, que es una actriz maravillosa; en Barcelona, que hicieron casi todo en catalán; en Francia que lo hizo una actriz hija de exiliados. La historia que hay entre la madre y el hijo es como soñar mi madre España y el hijo yo**
- La obra aborda dos temas, que hoy, a comienzos del siglo XXI, están de candente actualidad: la homosexualidad y el terrorismo ¿Qué relación puede haber entre la España de los años 29-30 y la España de hoy en día?
- **Es el mismo país. El terrorismo de los años treinta e incluso el anterior de la época de los zares, era un terrorismo un poco romántico, aunque no deja de ser terrorismo, pero era una respuesta anímica de los personajes que pasaban hambre, que querían justicia. Lo de ahora es un terrorismo tecnológico, con grupos de presión, con mafias, con civilizaciones adversas, que eso es mucho más terrible. O sea, que yo nací entre bombas y me voy a morir entre bombas también. Hay que acostumbrarse, pero hay que estar preparados para dar una respuesta a eso y no dejarnos vencer. Recordar a esa madre maravillosa, que dice mi hijo es mi hijo y es mi hijo por encima de todo, y lo demás me importa poco que sea homosexual, anarquista o lo que sea, es mi hijo. Y eso cala en el público, por eso cuando me dicen qué personaje de madre ha hecho**

usted, yo doy por bien empleados mis 80 años. Yo prefiero ese personaje al de don Juan Tenorio

- ¿Buscas que tus obras sean comprendidas perfectamente por el público?
- **Por supuesto, y el público lo entiende todo, no es tan tonto como dice la gente, lo que pasa es que a veces se deja influenciar por autores que vienen de otra parte. El lenguaje teatral es muy difícil, de verdad, yo lo he probado todo, tiene que ser un lenguaje muy cerca de la conversación, coloquial... pero el público si se le da claro lo entiende y le llega. Yo no soporto mis obras, pero cuando voy al teatro y veo que el público coge las cosas y aplaude, eso me emociona. Al público hay que darle lo que quiere, pero cuidado que muchos se han querido aprovechar de él y ese es el secreto de toda la demagogia (deberíamos volver a los griegos y leer un poco más a Platón para saber lo que es la demagogia). El público para mí es el respetable como se decía antes. No hay que engañarle nunca, y yo creo que no le he engañado nunca**
- A partir del año 65 tomas un importante decisión y es rebelarte contra el entorno que te rodea: sientes la necesidad de dedicarte libremente a la literatura y abandonas, entre comillas, ciertas preocupaciones que antes tenías como los estrenos, los aspectos económicos, las modas etc., y en esos años, hasta el año 75 es cuando escribes tus mejores obras: *Bodas...*, *Los quinquis de Madriz*, *Historia de unos cuantos*, *Flor de otoño*, etc. ¿Qué necesidades, qué motivos te llevan a escribir este tipo de obras?
- **Yo desde que tengo uso de razón, me gustó la literatura, leer y escuchar a las gentes de mi barrio con su lenguaje. Ahora, lo mío es una vocación total, absoluta, yo me tenía que dedicar a la literatura y empecé con el teatro porque el teatro me había gustado mucho. Os voy a contar una cosa que si pensáis un poco es muy significativa: hay un teatro infantil que de pequeñito no me gustaba nada, mis padres me llevaban a ver esas adaptaciones que hacía Benavente de *La Cenicienta* y tal, y *El gigante y la rosa* de Margarita Xirgu. A mí, aquello no me gustaba, en cambio lo que me gustaba era *Las leandras*, una revista que tenía fama de indecente con Celia Gámez en el Teatro Pavón de Madrid que estaba al lado de mi**

casa, se cantaba aquello del —pichi”, el pichi un tebeo, un cómic que se llamaba así, era el chulángano del barrio vestido con el traje de mecánico que luego sería el uniforme de las milicias de la República. Eso era lo que a mí me gustaba y no *La cenicienta*, hasta que mis padres no me llevaron, no paré, de verdad, me gustaban las chicas de conjunto (yo era tan pequeño con 6 ó 7 años) con sus piernas desnudas, me gustaba todo ese mundo, ese mundo pecaminoso, pero verdadero, auténtico, emocionante. Por eso empecé a escribir con esa libertad y ese libertinaje y la censura me trató de tal manera, tan enormemente canalla. Eso está estudiado en alguna Tesis. Pero no sólo la censura, sino otros autores, la gente del teatro es tan mala también y yo vi que me querían destruir y yo dije a mí no me destruye nadie, es eso lo que tenéis que hacer vosotros, en vuestra profesión, en lo que sea, que no os destruyan. Aquí estoy y no me han destruido, aunque sólo ha faltado el atentado personal. Esa ha sido la razón y el fundamento de haber hecho una obra que, con toda la modestia del mundo, tiene una coherencia y expresa el espíritu de un pueblo. Por ejemplo, hay obras que a mí me gustaría ver representadas, pero no hay manera, como no hay manera de publicar mis memorias. Para vivir, yo tuve que estudiar la carrera de Derecho y tuve ejercer un tiempo y ser defensor de Consejos de Guerra, toda la vida es tremenda, pero yo tuve que defender cuando estaba la pena de muerte, que es una cosa que no debe haber nunca porque es tremendo defender a uno para el que piden la pena de muerte. Afortunadamente yo no viví eso de que me condenaran a muerte a alguien porque eso es terrible, tienes que estar con él hasta el último momento. Si todo el mundo tuviese que estar en contacto con la pena de muerte verían. No debe existir en ningún sitio ni en ningún momento. Yo tenía una compañera, una abogada que se ha muerto ya, que era una maravilla y decía que antes de que le condenen a un cliente a no ya a la pena de muerte, sino a la cárcel, se acuesta con todo el tribunal. Esa mujer tenía un gran éxito, el Derecho, las letras, todo eso son cuentos. No ha habido una cultura jurídica como no la ha habido de muchas otras cosas. *Los Quinquis...* está basado en personajes

reales, los hermanos García Romero, eran unos quinquis que se dedicaban vender cosas, una pobre gente que dijeron que habían matado a un sargento de la Guardia Civil en Getafe, no se pudo probar eso, pero les dieron garrote vil. Luego colaboré en lo de Valentín Puig Antic, un joven anarquista que siempre pensó que llegaría el indulto. Todo este dramatismo lo he llevado a las obras de teatro, creo que las cosas hay que experimentarlas en el cuerpo de uno y en la mente de uno. No han querido estrenar esta obra, ya Lope de Vega se quejaba de que el teatro era una cosa muy peligrosa y sigue siendo lo mismo. Me gustaría ver montada *Los quinquis de Madriz*

- Tiene aproximadamente 54 obras escritas, de las cuales 20 ó 21 están sin estrenar y uno de sus deseos es ver estas obras estrenadas en condiciones de producción aceptables. Como ha dicho el profesor Ángel Berenguer, eso es difícil para una sociedad que se niega a revisar su pasado y les considera personas con una dialéctica ya acabada
- **Y una sociedad que se mantiene alejada y no ha visto los problemas que yo he visto como el condenado a muerte, no sé. En fin, hay que estar cerca de los sitios y no quedarse atrás**
- La obra de Rodríguez Méndez es una revisión de la historia de España, principalmente desde la época de la Restauración, aquellos personajes que nunca veréis en los libros de texto, personajes marginados, pero que han construido la historia de España con mayúsculas, la historia del pueblo como él considera. Todas estas anécdotas que él os ha contado están presentes en sus obras, lo que ha vivido lo ha reflejado en sus obras. Al igual que hicieron otros muchos autores, quiso rebelarse y reaccionar ante ese periodo que le tenía amordazado. Pero es que aún hoy sigue haciendo lo mismo, saliendo a la calle y preocupándose de la problemática sobre todo de los jóvenes. Su obra es una obra centrada en el futuro de la gente joven ¿Cómo ves el futuro de la gente joven y del teatro español?
- **El que queráis vosotros. Hay que tener un optimismo y una voluntad tremenda para hacer las cosas, es lo que hace falta. Lo peor que veo yo es**

un cierto adormecimiento, no hay que tenerle miedo a nada ni a nadie y no dejarse destruir nunca, en la vida.

ENTREVISTA IX (04-01-2007)

JORGE HERREROS.- En los años ochenta te dedicas sustancialmente a hacer adaptaciones, adaptaciones con una gran calidad que luego se representan como *El príncipe constante*, zarzuelas...

JOSÉ MARÍA RODRÍGUEZ MÉNDEZ.- **Las escribí por encargo. Esta es un encargo de González Vergel. Él intervino también. Vergel es un director muy absorbente y lo arregló a su manera, pero vamos hizo los arreglos sobre la parte mía**

JORGE HERREROS.- Tengo una duda sobre *Artistas para La Habana* y *El joven Telémaco* ¿Dónde se representaron?

JOSÉ MARÍA RODRÍGUEZ MÉNDEZ.- **Ambas en el Centro Cultural de la Villa con música de Pedro Luis Domingo y dirigidas por Belloch**

- Por cierto, ¿has visto la adaptación que hay ahora de *El joven Telémaco*?
- **Me han dicho que es un desastre. El músico César Burgos me llamó y me dijo que había venido a verla y que era un desastre. La nuestra con Nicolás Dueñas quedó bien, gustó mucho**
- En cuanto al texto del autor francés Michaux, *Mi rey, castellana ofrécese*
- **El espectáculo se componía de dos cosas: de una cosa de Michaux que no era mía y de un monólogo mío *Castellana ofrécese***
- Por lo tanto, *Castellana ofrécese* es un monólogo tuyo ¿Y el texto del Michaux que tú adaptaste?
- **No, yo no adapté ningún texto, es que iba en el mismo espectáculo.**
- Ya, ya
- **Lo hicieron unos chicos que se llamaban Teatro de la Nada, que llevaba el espectáculo con *Castellana ofrécese* que yo no tengo el texto siquiera... era una chica abulense que se iba venir aquí a Madrid**
- Tal vez por eso el espectáculo se llamó *Mi rey, castellana ofrécese*
- **No, no tiene nada que ver. Esto es una cosa más bien surrealista**
- Hay un texto que me gustaría leer: *A mal juez, peor testigo*

- **Yo tampoco lo tengo, eso me lo habían publicado en una revista de Ávila y no la tengo. Se trataba de una jueza que por la noche para hacer prácticas se prostituía en la calle de la Montera. Fíjate haber escrito yo eso. Fue un escándalo, pero está muy bien**
- O sea que está publicado
- **Sí, pero yo no lo tengo, se lo di a los de Ávila cuando iban a publicar las obras escogidas**
- Otra pregunta es por qué tomas personajes arquetípicos bien de la literatura o bien de la historia para contrastarlos con la sociedad del momento
- **Lázaro Carreter escribió bastantes artículos sobre estas cosas porque le gustaba mucho. Son personajes que recogen o que encarnan una manera de ser del pueblo español o un hito histórico. Isabel es la unidad española; San Juan y Santa Teresa simbolizan el misticismo español y la religiosidad española**
- Crees que la situación actual se parece
- **Sí, sí, para mí Isabel la católica es la unidad española, también otros muchos. San Juan y Santa Teresa representan el misticismo y la religiosidad fuera de la Iglesia, sin contar con la Iglesia, un individualismo maravilloso el de estos personajes**
- En 1910 Machado escribía un cantar –San Juan, Santa Teresa, padrecitos nuestros dónde estáis que todo está muy frío” a propósito de la crisis espiritual que sufría la España de entonces. Él se preguntaba por aquellos valores que quizá es la misma pregunta que tú te haces
- **Sí, sí**
- En cuanto a la historia ocurre lo mismo. Ves una sociedad y un país resquebrajándose y opones otros modelos ejemplares sacados de la historia de España, por ejemplo Luis Candelas
- **Ahora hay más ladrones, pero no con ese arte, esa grandeza, ese desapego y esa verdad.**
- En cuanto al proceso creativo, ¿qué diferencias hubo entre escribir en la Dictadura y luego en la Transición?
- **Lo mismo, lo mismo**

- ¿Escribías con la misma libertad?
- **Con la misma. Hay una cosa que nadie quiere ver, la realidad, eso no lo quiere ver nadie. Por ejemplo, el tonto se cree que es listo y si se diera cuenta que es tonto sería terrible. Y para eso no importan las dictaduras, es el ser humano que es así. Además varía, los del norte son más así, los del sur son de otra forma de ser y siempre para un escritor de teatro o un novelista (mira Cervantes) hablar y escribir de la realidad es un trauma. Que le digan a uno la verdad es...**
- Quizá por ello los movimientos vanguardistas han tenido tanto éxito
- **El Surrealismo es una liberación, por eso siempre he sido enemigo del Surrealismo. Cervantes ha dicho toda la verdad**
- Cambiando de tema ¿De qué crees tú que adolece la democracia? ¿Por qué falla?
- **Yo no creo en la democracia. Ya tenían que haber inventado una fórmula nueva, es antiquísimo, eso de las urnas y las votaciones no lleva a ninguna parte porque luego ya ves lo que pasa. Hay unas leyes electorales hechas de tal manera que aunque vayan a votar el 20 por ciento, votan, ganan y ya está**
- Sí, hay tienes el ejemplo de las últimas elecciones en Cataluña
- **Eso no tenía que haber valido. La democracia siempre ha salido tarada, se inventó en Grecia, porque todo lo bueno viene de allí, pero fíjate que ya en las elecciones de Grecia no podían votar los esclavos ni las mujeres**
- ¿Y qué sistema puede haber?
- **Eso es cosa de los políticos**
- ¿Y para combatir el terrorismo?
- **Hay una persona que logró acabar con el terrorismo aquí, ya sabes quién es, Franco. Es que la vida de una persona vale más que todo eso, más que todos los partidos políticos. Si hay que crear un estado de excepción, pues se crea y se mete a la cárcel al que sea y se quita la nacionalidad da igual de derechas o de izquierdas. Ahora nadie quiere saber nada, eso no se puede permitir. Yo todavía estoy conmocionado con lo que hicieron el**

otro día, desafiar así de esa manera y que todavía haya gente que se rinda a ellos, eso no se puede. La solución es esa

- Vuelven otra vez a atentar
- **Claro que vuelven, mañana mismo, yo estoy viendo el día que ponen una bomba en el Congreso, ya estuvieron a punto de ponerla en la Audiencia Nacional. Eso no tenía que existir. Tanta retórica y tanta falsedad que no conduce a nada**
- Así pasa, que los ciudadanos estamos dejando de creer en ellos y en el sistema
- **El problema del terrorismo es muy grave hay que acabar con ello, ante ese problema de que pueden acabar con el mundo en un momento, nada tiene sentido. Yo creo en Dios, sino tendría sentido la vida**
- Hay muchos países islámicos haciendo pruebas nucleares
- **Sí, cualquier día aparece algún loco y... Aunque el islamismo no es tan terrible como la gente piensa, si bien tiene una línea que es peligrosísima. Se puede tener amistad con los islámicos, hay textos que son preciosos. Yo he estado en la mezquita de Madrid de la M-30 y son gente estupenda, me trataron estupendamente. Me llevaron al oratorio donde yo naturalmente me descalcé para entrar y luego al teatro, un teatro maravilloso, yo creo que es el mejor teatro que hay en Madrid. Como yo les dije que era autor me dijeron que por qué no les hacía algo. —Buno, todo es cuestión de pensarlo, y conozco algunas cosas que se publicaron en la época de Unamuno por Asín Palacios, una traducción sobre un texto del siglo XI ambientado en Córdoba igual que la *Verbena de la Paloma*, dos mujeres una morena y una rubia que van con un físico”. Me refería a *El collar de la Paloma* de Ibn Hazm. Pero no quise meterme en líos, no por nada porque son buena gente. Se volcaron conmigo.**

ENTREVISTA X (02-05-2007)

JORGE HERREROS.- Vamos a comentar las obras de tu primera etapa. Comenzamos hablando de *El milagro del pan y de los peces*, aquella obra del año 53 ¿Por qué surge esa obra como inicio de tu carrera teatral?

JOSÉ MARÍA RODRÍGUEZ MÉNDEZ.- **Yo era joven, tenía los recuerdos de las hambres que habíamos pasado en la guerra y la posguerra además de la opresión y todo eso y por esa época tuve un raptó místico, yo que ya me había separado de la idea de Dios, era ateo casi y muy comunista, y de pronto me di cuenta que había algo más importante que el pan y era lo otro**

JORGE HERREROS.- Y el montaje del grupo Palestra, ¿qué te pareció?

JOSÉ MARÍA RODRÍGUEZ MÉNDEZ.- **No estuvo mal, había dos actrices mayores catalanas de la época antigua que eran buenísimas y Mari Paz Ballesteros que luego hizo Santa teresa, debutó ahí**

- Cinco años después escribes *Vagones de madera*
- **Eso es otra experiencia. Todo son experiencias vividas o muy pensadas, vividas mentalmente. Esto es cuando estaba de militar yo que me tocó llevar reclutas desde Andalucía a Barcelona, un tren de reclutas. En vagones de mercancías iban ellos, nosotros no claro. Tardamos tres días desde Cádiz a Barcelona. Pasaron montones de cosas, ellos iban asustados, no iban a la guerra, pero iban a Cataluña que no sabían lo que iba a pasar. La idea es esa. La vida militar es muy intensa aunque te lo tomes de una manera tranquila**
- Es la misma sensación que padecen los militares hoy en día cuando cogen el avión para ir a conflictos internaciones como Iraq o Afganistán. El rostro del miedo está ahí
- **Es el problema humano el que a mí me preocupaba. Nosotros, los alférez de Complemento universitarios que íbamos allí intentábamos hacerles lo más fácil posible el viaje y ayudarles en todo lo que fuera posible**
- En cuanto al montaje de Barcelona

- **Lo hizo el Teatro Español Universitario, un director que era hijo de unos notarios y también abogado, Loperena. Lo hizo bastante bien**
- Y el montaje de Madrid
- **El montaje de Madrid yo no lo vi porque no estuve aquí, pero según la crítica de Marquerie no quedó muy bien**
- Un año después escribes la primera obra para la Pipironda, *La tabernera y las tinajas*
- **Lo hice para ir por ahí por las tabernas, por los barrios y los pueblos. Lo hacíamos todos. Yo hice todos los papeles menos el de la tabernera, hice de alcalde, cura... Era muy divertido. Los montajes eran volcados a la gente. El modelo es Cervantes y sus entremeses. Nosotros nacemos todos de ese tronco, menos algunos otros que nacen del tronco de *Hamlet* y dan lugar a la vanguardia y todo eso**
- En los años sesenta escribes una obra que causa una gran impresión a la sociedad, *Los inocentes de la Moncloa*, que al igual que *Vagones de madera* hoy en día sigue teniendo una gran vigencia. *Los inocentes de la Moncloa* es el drama del universitario que sigue estando ahí ¿Por qué escribes esta obra?
- **Por mi propia experiencia, yo no gané las oposiciones, yo las perdí. Y si las hubiera ganado ¿qué? La vida sigue igual**
- ¿Tú crees?
- **Sí, sí. El enigma, el misterio de la vida está ahí. *Los inocentes de la Moncloa* quiere decir perder tiempo por una cosa que no hacía falta. Dar los mejores años de tu vida por una cosa que no merece la pena, eso es.**
- Y en cuanto a los montajes
- **Aquí hubo mucha gente que se lució. Todos tuvieron mucho éxito. Es una obra para empezar a ser actor. La última fue Charo López, cuando empezó estrenó esta obra en Salamanca. Muchos han empezado con esta obra, hay papeles muy gratos: gente joven, ilusionada, desilusionada, peleona, no peleona. Es un trozo de vida, la vida del universitario de la Moncloa en el año 60**
- ¿y termina mal?

- **Y termina mal, claro. Bueno, no termina mal, hay gente que dice que termina bien porque gana las oposiciones, pero ganas las oposiciones y qué, la vida sigue siendo la misma, yo estar hartos de ver gente joven que se ha pasado la vida intentando sacar las oposiciones y luego algunos no se las han sacado, y el que se lo había sacado, ¿qué? Para vivir y morir al final. Eso es lo que quise decir en esa obra**
- Luego, José María tenemos *El círculo de tiza de Cartagena*, una obra donde se ha visto la influencia de Brecht y han querido relacionarte con él, y una obra donde comienzas a tratar la historia de España con una estética esperpéntica ¿Por qué?
- **Porque me ha interesado España por encima de todo, ya había viajado, había estado en París y había visto los problemas de esos países y me hacía gracia eso de los cantones y de las autonomías y de las cosas que se han hecho tan mal en España**
- Y el montaje, ¿qué te pareció?
- **La verdad es que quedó muy bien. Ya se ha muerto Carlos Lucena, aunque su mujer todavía vive. Eran actores viejos de la vieja escuela. La crítica no la puso bien, se habla mucho de ella ahora**
- ¿Tú crees?
- **Sí, sí. Yo lo que quise es burlarme un poco de Brecht. Fue por tanto una obra humorística en un momento donde todos eran brechtianos.**
- Te quisiste burlar de aquella gran influencia
- **Tú no necesitas preguntarme porque sabes más que yo**
- Bien, *La vendimia de Francia* en 1961
- **Es una obra sobre la emigración, la gente que se iba de España para trabajar y yo como viajaba a Francia con alguna frecuencia lo pude presenciar. Allí ganaban bastante dinero**
- ¿Tú conocías a alguna familia?
- **Sí, sí y los veía aquí en Francia. Yo me acuerdo que los trenes en la frontera se llenaban de emigrantes que iban a trabajar a Francia o Alemania y quedé hartos de problemas de emigración y fue una manera de expulsar aquello**

- Tú que viviste en primera persona el problema de la emigración ¿cómo ves ahora el problema de la inmigración en España? ¿Guarda alguna relación con aquellos emigrantes?
- **Yo creo que no, estos vienen unas condiciones muy buenas**
- Y la acogida que dispensamos los españoles, ¿es la misma que la que recibieron en Francia los emigrantes españoles? En tu obra aparecen unas condiciones de vida un poco precarias
- **Igual. Sí eso es lo mismo. Viene a ser lo mismo que *Los inocentes*... ¿Para qué? No merece la pena**
- Pero la gente tiene que comer
- **Ya, ya, es verdad. Luego eso lo mezclo con la cuestión política. Antes ir a Francia es como ahora ir a los Estados Unidos**
- *La batalla de Verdún*
- **Ahí está mejor el problema de la emigración, una emigración interior de andaluces que van a Barcelona. Esa obra me gusta a mí. La hice como un homenaje a la Pipironda, porque íbamos nosotros a los centros andaluces y la gente se emocionaba y pensé: —voya hacer un homenaje a esta gente que nos acoge tan bien”.**
- Para un espectador que fuera emigrante andaluz, debió ser impactante
- **Sí, sí. Además me parece que ha ganado con el tiempo**
- Y el montaje de la Pipironda
- **El montaje de la Pipironda pues hombre, la obra podía con todo, tenía más fuerza que el montaje. Yo trabajé allí interpretando un papel**
- Y la adaptación para la televisión
- **Estupendo, un milagro. Lo hizo Antonio Chic, que le han apartado completamente de televisión. Me dejaron escoger el reparto**
- ¿Sí?
- **Antonio Chic ya se había salido del teatro. Pepe Sancho estuvo muy bien y Esperanza extraordinaria y la suegra de Mario Gas también estuvo muy bien**
- Es una obra donde el teatro fluye por todos los lados

- **Y la crítica maravillosa. Marquerié la puso por las nubes, le gustaba mi teatro con locura. *Los inocentes* la defendió a capa y espada**
- Y mira que era duro
- **Conmigo se portó muy bien. Algunos atacaron a *Los inocentes* por aquello de la censura y el organizó en la escuela de Periodismo de la que era director, un coloquio público para defenderla. Era también un loco de *La batalla del Verdún* y sin embargo, *Vagones de madera* no le gustó. La vio en ese teatro que había aquí en la calle Cervantes**
- Montepío
- **Sí ese. Y las razones que dio en la crítica estaban tan bien hechas que yo le dije: —mire usted Alfredo, me ha gustado tanto la crítica mala que ha hecho. Reconociendo los méritos y los defectos”. Es que la crítica es eso. Valiosísima crítica que todavía guardo por ahí, de verdad, una maravilla de crítica. Marquerié escribía muy bien, ni Haro Tecglen ni nada, yo el mejor crítico que he conocido ha sido éste. Sentía y quería el teatro. También había escrito obras, es una pena, al igual que Lázaro Carreter que era otro gran crítico. Tenían la cosa de que ellos habían querido escribir teatro. Marquerié era el mejor. Si Marquerié hablaba bien de mí es que estaba bien**
- Además en la época resultaba fiable. Era muy influyente en la sociedad
- **Mucho, mucho, aunque también se equivocaba. Luego después vino Haro Tecglen**
- Pero este estaba muy mediatizado por el tema político y eso tal vez le ha desvirtuado como crítico
- **A mí alguna vez me puso bien, no me consideró malo, siempre con respeto**
- La crítica al último montaje de *Flor de otoño* era más bien mala, pero la termina recomendando al público que fuera a verla
- **En la primera versión sí que me puso mal, dijo que el público se aburría. Y ahora no hay críticos, eso es lo malo**
- Bien. Luego escribes una serie de obritas cortas
- **Sí para la Pipironda**

- *El vano ayer* es una obra escrita en 1963 que posteriormente diriges tú en 1966
- **Sí, sí, no me lo recuerdes**
- ¿Por qué?
- **Me da vergüenza ser yo el director**
- ¿Por qué escribes esta obra?
- **Por el tema de España, *El vano ayer* engendrará un mañana vacío y por ventura pasajero Para meterme con el franquismo, la revolución burguesa**
- Y el montaje, ¿cómo quedó? La crítica lo puso regular.
- **No, la crítica lo puso mal. Fiorella Faltollano debutó allí. El espectáculo quedaba bonito. La condesa de Berlanga, que fue mi empresaria, se gastó un dinero. Se estrenó en Málaga y posteriormente se presentó en El festival de Valladolid que era muy vanguardista**
- Por tanto, ya en el año 66 se le acusa a tu teatro de no tener vigencia. La estrategia de la burguesía está clara, como vosotros sois incómodos no tenéis que estar ahí
- **Sí, eso es. Pero no quedó mal**
- La siguiente obra, *En las esquinas, banderas*, ¿cómo surge?
- **Completa una trilogía sobre la República, sobre el inicio de la guerra en el bando nacional. Basada en la copla *esta noche mando yo / mañana mande quien quiera, / esta noche voy a poner / en las esquinas, banderas*. Están bien contruidos los personajes. Yo me acuerdo del día que empezó la Guerra Civil, estaba oyendo la radio y a las cuatro o así dicen: —omunican desde Marruecos que ha habido un levantamiento del ejército contra el gobierno español, pero el gobierno domina la situación. Pondremos a continuación música de baile”.**
- Eso lo escuchaste tú en directo estando en Cercedilla
- **Y al día siguiente, se produce el asalto al cuartel de la montaña aquí. Y ya fue el caos, los odios y esas cosas. Claro yo quería hablar del bando que gana, el que pierde bastante tenía ya**
- *María Sklodowska...*

- **Es un libreto para una ópera que luego el compositor no estrenó. Una obra sobre Marie Curie, no está mal**
- Una obra de la que apenas se habla, *Las estructuras*
- **Sí, bueno. Ahora estaría bien porque habla de la política del ladrillo. Son albañiles que están construyendo...**
- Por último *La mano negra*
- **Una obra quizá demasiado dura. Es histórico, un grupo anarquista que había en Andalucía que se llamaba La mano negra. Es que a mí el anarquismo me ha atraído mucho. Refleja la vida trágica de los cortijos andaluces, lo de Casas Viejas y todo eso.**
- Muchas gracias. Aquí terminaría el comentario a la primera parte de tu producción teatral

NOS DESPEDIMOS Y QUEDAMOS ESA MISMA TARDE PARA IR A LA PLAZA DE TOROS DE LAS VENTAS A PRESENCIAR LA CORRIDA GOYESCA.

TARDE FRÍA Y LLUVIOSA, EL ESPECTÁCULO NO ESTUVO A LA ALTURA DE LO ESPERADO. EL DRAMATURGO RECORDÓ SU ÉPOCA COMO CRÍTICO TAURINO EN BARCELONA.

ENTREVISTA XI (07-11-2007)

JORGE HERREROS.- Háblame de tu etapa como articulista en *El Noticiero Universal*

JOSÉ MARÍA RODRÍGUEZ MÉNDEZ.- **La crítica frente al poder era inadmisibile, aunque yo (y otros) procuraba paliarlo un poco, pero enseguida se corría el rumor de –euidado con ese”**

JORGE HERREROS.- ¿Quién era el director de *El Noticiero Universal* en los años setenta?

JOSÉ MARÍA RODRÍGUEZ MÉNDEZ.- **El de siempre, Don Luis Manegat y el hijo Julio, que quiso escribir teatro, pero no llegó a nada. Eran profesionales a los que sólo interesaba mantener el puesto**

- ¿Se vendía mucho *El Noticiero*... en Barcelona?
- **Sí, sí. Sólo en Barcelona**
- Tus críticas, ¿eran diarias?
- **Eran comentarios, algunos publicados, donde hablaba de todo. De los viajes que hacía a Marruecos y todo eso. Eran artículos que se leían mucho, se salían fuera de lo normal, eran un poco liberales**
- ¿Por qué crees que Lázaro Carreter escribía en *Gaceta Ilustrada*?
- **Posiblemente por dinero, antes era muy difícil publicar, bueno igual que ahora**
- ¿Tú has tenido libertad para escribir tus artículos?
- **Sí, sí, aunque me rechazaban los artículos**
- Cobrabas por los artículos publicados, no tenías un sueldo, ¿verdad?
- **Sí, sí, claro. Y en el ABC estuve un tiempo, me metió Luca de Tena, el propietario, y enseguida cuando vino Ansón me echó. No es que echara, es que no publicaba los artículos. Una situación bochornosa.**
- En cambio, Marquerié estuvo muchos años en el ABC
- **Sí, sí. Marquerié conmigo fue maravilloso, al igual que Lázaro Carreter. También Llovet, pero no tanto. Fueron maravillosos. Marquerié**

organizó una mesa redonda en la Escuela de Periodismo para defender *Los inocentes de la Moncloa*, porque él vio que iban contra ella.

- ¿Cuáles son para ti las cualidades esenciales que debe tener un crítico?
- **Sobre todo independencia. Si te gusta una obra, te gusta y si no te gusta, no te gusta y eso razonado, por supuesto. Marqueríe me hizo una crítica más bien mala de *Vagones de madera*, no mala sino que se cuestionaba por qué esto y no esto y me gustó tanto que se lo dije, me gusta tanto una cosa como la otra, tanto los elogios como las críticas. Muchas veces no merece la pena gastar el tiempo y el cerebro en cosas que no merecen la pena, eso es lo malo. Muchos podían haber sido muy buenos, pero se dejaron llevar por esa burricie.**
- ¿Qué te parecía Lázaro Carreter como crítico? ¿Por qué te gustaba?
- **Por eso, tenía una sabiduría tremenda**
- En sus cartas, hay una gran humanidad
- **Y sobre todo el teatro por encima de todo. Es una pena que se hayan perdido muchas. No le gustaba ser crítico**
- Vamos a intentar hacer memoria José María ¿Quiénes eran los críticos que se sabía positivamente que eran censores? Por ejemplo, los censores que les toca evaluar a *Historia de unos de unos cuantos* que a su vez eran críticos eran dos
- **Uno de ellos, Juan Emilio Aragonés era un miserable**
- Juan Emilio Aragonés escribía en *La estafeta literaria* y otro Manuel Díez Crespo era crítico de *El Alcázar*. Eran censores y al tiempo eran críticos
- **Eran deleznales, yo he tenido cada una con ellos...**
- ¿Recuerdas alguno más?
- **Sí había otro que le dieron el Premio Lope de Vega. El año que me presenté yo lo dejaron desierto y al año siguiente se presenta éste y se lo dan.**
- [leo la lista de censores de *Historia de unos cuantos*, y entre ellos José María destaca algunos nombres]
- **S. Bautista de la Torre era un censor falangista; José María Ortiz Martínez es el que me dijo que me fuera de España que aquí no iba a tener futuro.**

- [leo la lista de críticos que críticos que hacen la crítica de *Historia de unos cuantos* y Rodríguez Méndez señala a Adolfo Prego de Oliver, que escribía en *ABC*, como el crítico al que conceden aquel Premio Lope de Vega]
- **Adolfo Prego fue censor y presentó su obra al Lope de Vega, le dieron el premio y nadie se enteró. Es el premio que le dieron por su labor. Es el padre de Victoria Prego, ¿no?**
- Sí ¿Qué obra presentaste tú?
- *Vagones de madera*
- Qué paradoja la de estos críticos que eran censores, su críticas debían ser, claro, totalmente partidistas
- **Y eran capaces de colaborar para que se prohibiera una obra. Si la obra no se prohibía por lo que fuera, era porque había algún atrevido empresario que la puso. Aunque de eso no había que hacer caso: el padre de Marsillach de joven había querido escribir teatro, pero no llegó a nada, no valía, por lo que como todos se hizo crítico, porque los que no valen para autor se hacen críticos, y dos o tres días antes del estreno de *Los inocentes de la Moncloa*, yo no me enteré, pero me dijeron que estaba diciendo —aese le hundo. Ese Rodríguez Méndez se acaba pasado mañana”, y yo dije qué poca vergüenza porque no sólo soy yo, es el empresario que se ha gastado el dinero, los actores que se han estudiado el papel y han trabajado duro. Bueno, pues fue tal éxito, que su crítica fue una crítica buena, lo que decían todos más o menos. Fíjate qué miserable. Lo peor de todo es pasarte a los enemigos. Yo no hubiera sabido hacerlo**
- Eso es típico de los que quieren estar cerca del poder
- **Y sacar dinero**
- Cambiando de tema. En una de sus cartas hace referencia Lázaro Carreter a una obra tuya *El sermón de la cena*. Yo no he oído hablar de esta obra [cuando menciono este título algo se ilumina en el autor, parece como si le hubiera recordado a un fantasma y hasta el final de la entrevista recordara en numerosas ocasiones esta pieza. Se trata de una obra que planteó y comentó a

Lázaro, pero que no llegó ni siquiera a empezar por miedo a que no sirviera para nada. Está claro que se arrepiente de aquella decisión]

- ***El sermón de la cena* está basado en el evangelio de San Juan que está en la *Biblia* sobre la última cena y trasladarlo a una cena de ejecutivos actual donde todos quieren salvarse**
- ¿Y no la llegaste a terminar?
- **No porque sabía que iba a ser difícil publicarla que para qué. Yo le debí contar algo a Lázaro Carreter y por eso habla en la carta. Uno de los ejecutivos les traicionaba, en fin, lo mismo que el evangelio de San Juan, que es autor también del *Apocalipsis*. Me hubiera gustado escribir una gran obra sobre el *Apocalipsis*. Es una maravilla. Léelo en una buena versión. Yo jugaba con eso, en la cena apostólica, el director les decía ahora me veis, luego no me veréis, yo no voy a vivir y vosotros vais a mostrar todos esos chanchullos que habéis hecho. Iba a ser una obra... pero para qué la iba a hacer, hombre yo sé que Lázaro hubiera luchado por ella.**
- Ya lo dice en su carta
- **Ni siquiera la empecé, la planifiqué nada más.**
- En cambio fijate el éxito de *El método Gromhol*, una obra de temática parecida
- **Ha tenido un éxito malo. La obra de San Juan de la Cruz, yo me conformaba con que la dejaran pasar para publicarla. De ahí al Premio Nacional, imposible**
- ¿Eso creías tú?
- **Hombre, no se ha estrenado todavía oficialmente. Se pone en evidencia todo el sistema, toda la iglesia. Esto llegué a hacerlo con un esfuerzo sobrehumano, pero lo otro ya ni siquiera, aunque también hubiera salido. Llega un momento en que temí incluso por mi vida. Cuando estaba escribiendo *Pudriéndome con los árabes*, hubo algún judío que me llamó por teléfono diciéndome que no siguiera. Son artículos sobre los problemas de Palestina.**
- ¿Influía la crítica en el triunfo de una obra en los años setenta?

- **Ahora no. Entonces sí. Eran buena cosa. Había autores que no dormían y querían ser los primeros en leer el periódico. Yo no, a mí nunca me importó, yo ya sabía lo que hacía. El padre de Rosa Regás fue autor de alta comedia, siempre quiso ser un gran autor de teatro, pero nunca tuvo éxito, se le veía venir claro. Me hizo todo el daño del mundo y un poco más. Como crítico y como todo, a lo mejor tenía dos o tres teatros en Barcelona y advertía —aese no me lo pongáis”, me cerraba todos los caminos. Y claro era muy difícil así, aunque un poquito de resistencia es bueno. Tan malo es que todo sea muy fácil, como que sea imposible.**

A Alfonso Paso, por ejemplo, le ayudó mucho la crítica aunque todos sabían que era muy malo. Les pagaba, les invitaba a comer. Marqueríe se dejaba comprar. Yo con Marqueríe me porté muy mal, porque él era muy de derechas y yo muy de izquierdas entonces. Un día en una librería de Barcelona se me acercó y comenzó a hablarme de mi teatro. Yo no le hice ni caso. Luego hicimos las paces en las Conversaciones de Teatro de Córdoba. Marqueríe se dejaba comprar. Jaime Salom, que era muy malo, triunfó gracias a él. Ahora intento terminar eso de la reina Isabel y Fidel Castro, me da mucho miedo, es una barbaridad [hace referencia a su última obra, aún inconclusa, cuya acción se sitúa en una época futura desde la que se analiza el comportamiento de los seres humanos en el siglo XX. Es un experimento vanguardista alejado del estilo característico del autor]

- **Termínalo, es una forma de decir que a tu edad y después de todo lo que llevas detrás, haces lo que da la gana. Creo que deberías terminarlo**
- **Otro acto de cobardía mía fue cuando estuve de teniente comandante en Chafarinas no haberme hecho con el poder. Ahora sólo hay un servicio de información, pero entonces había una compañía de la legión, unos legionarios que iban donde yo quería y pusieron mi nombre a una de las calles. Yo decía: —vamos a hacernos independientes de España”. Era precioso aquello. Eran tres islas: una donde había gente y tenía yo mi palacio, otra que era un cementerio nada más y otra que era una montaña donde iba la gente a cazar palomas y conejos. Había habido unos lazaretos para los soldados que venían repatriados de Filipinas, con**

aquellos aires de Levante que eran tan saludables. A mí me hubiera gustado poder hacer una bienal de cine, una bienal de teatro. Pero claro, eso por mucho coraje que tú tengas, tienes que tener quien te ayude, la gente al principio dice que sí, pero luego se dan cuenta que la cosa va en serio y ¡uff!

- Los legionarios estaban contigo, imagino
- **Había uno que me decía —síe molesta a usted alguien no tiene nada más que decírmelo”. Yo sabía lo que me decía. Es así como se llega lejos.**
- O sea que esa fama de que están locos es verdad
- **Sí, sí. Yo tenía 110 a mi cargo. Me los tenía que haber llevado para atrincherarnos en el Teatro Español.**

ENTREVISTA XII (07-03-2008)

DOS DÍAS ANTES DE LAS ELECCIONES GENERALES, RODRÍGUEZ MÉNDEZ CONSIDERA NEFASTA LA POLÍTICA DE ZAPATERO (PSOE) Y MANIFIESTA QUE EN EL CASO DE QUE FUERA A VOTAR LO HARÍA POR MARIANO RAJOY (CANDIDATO DEL PP), CON EL CUAL TAMPOCO ESTÁ MUY DE ACUERDO.

JORGE HERREROS.- Tu primera obra, *El milagro del pan y de los peces*. He encontrado que es especialmente importante la relación que puede haber entre esta obra y ciertos dramas franceses como *Port royal* de Montherland

JOSÉ MARÍA RODRÍGUEZ MÉNDEZ.- **Muy bien visto. El movimiento católico francés que hubo en los años cincuenta. Bernanos con *Diálogo de las carmelitas* y todo eso.**

JORGE HERREROS.- Coincide que tú, pocos años antes habías estado en París y ves todo aquello

JOSÉ MARÍA RODRÍGUEZ MÉNDEZ.- **Mi época de maleante en el barrio del Pigal**

- Y además de maleante, ves teatro
- **No, leo, leo. Fui poco al teatro porque no tenía dinero para ir, pero ya aquí en España había leído a Claudel y a Bernanos y me pareció una maravilla. Al catolicismo que tenía yo anquilosado y que me inculcaron de pequeño, le vino muy bien asomarse al catolicismo francés más racionalista, más poético. Eso está ahí en esa obra**
- ¿Cómo surge la obra?
- **Quiero hacer una crítica del régimen franquista**
- El convento como metáfora de la situación del país
- **Yo sabía que había habido cárceles en viejos conventos, en algunos casos las habían obligado y en otros daban dinero a las órdenes por tener**

reclusas allí. Ese dinero les hacía mucha falta. Y los problemas que esto traía. Todo después de leer lo de Bernanos que me impresionó mucho

- En cuanto a tu valoración personal, ¿cómo crees que quedó aquella obra?
- **Muy primeriza. Se ve la influencia de Bernanos, Claudel y Montherland**
- Tu siguiente obra, *La tabernera y las tinajas*, ¿qué antecedentes literarios tiene?
- **No sé, es una leyenda rural transmitida por tradición oral que corría por Andalucía. Cuando estuve en Cádiz haciendo las prácticas de alférez me lo debió contar Pilar Paz Pasamar, esa poetisa jerezana que fue muy amiga mía y con la que me portado fatal, por cierto.**
- Y el proceso de creación
- **Fue una obra fácil, para entretener y al mismo tiempo decir algo. La gente que hace teatro para entretener nada más nunca me ha gustado. Algo más tiene que haber**
- ¿Estás contento con el resultado?
- **Hombre, no quedó mal.**
- Fue un éxito por todos aquellos lugares por donde la representasteis
- **Si no, no la hubiera conservado**
- En cuanto a *El círculo de tiza de Cartagena*
- **Surgió por Bertolt Brecht. Yo lo relacioné con la revolución cantonal cartagenera que me pareció siempre una imbecilidad. Un alegato también contra el separatismo**
- Y Bertolt Brecht en tu obra...
- **No es santo de mi devoción**
- No será santo de tu devoción, pero el teatro épico está en tu obra. La necesidad de poner en escena...
- **Un ejemplo. Pero como yo veía que todos se ponían de puntillas para hablar de Brecht, pensé en presentar a Brecht vestido de calle, no en plan profesoral**
- Cuando estuviste en Francia, oíste hablar de Brecht
- **Sí, sí, oí hablar de Bertolt Brecht y fui a ver alguna obra y yo decía: –esto es muy bonito, muy ejemplarizante”, pero ponerse tan doctorales me**

parecía demasiado. Mi primer contacto con Brecht fue cuando fui a ver una obra que él dirigía, *Turandot* en el Liceo de Barcelona ¡Vaya director, eso sí que es un director! Fue una cosa grandiosa, cambios de decorado que duraban tres cuartos de hora, una cosa maravillosa

- ¿Cómo crees que quedó el montaje de *El círculo*...?
- **Pues hombre mira, no quedó mal. Maté dos pájaros de un tiro: hice un Brecht asequible a cualquiera, porque eso no tiene tantos problemas y luego a los brechtianos les di un cachete**
- ¿Tú crees?
- **Sí porque ahí yo lo pongo como algo de pueblo, una fiesta de pueblo. Ya sabes que yo trato de que mi teatro quede lo más natural y realista posible**
- En cuanto a *La batalla del Verdún*
- **Ahí está la experiencia mía de Barcelona**
- ¿Y antecedentes literarios?
- **Creo que no hay. Es principalmente el problema de la emigración a Barcelona de los andaluces que incluso se pelean entre ellos por culpa de los trabajos, eso está muy feo**
- En cuanto a tu valoración, ¿te gustó como quedó?
- **Sí, sí. Es una obra benaventina más bien.**
- En tu siguiente etapa, te tengo que preguntar en primer lugar por *Bodas*...
- ***Bodas* es una especie de aleluyas populares donde el pueblo quedara reflejado. —Mambrú se fue a la guerra” y todo eso**
- El pueblo bajo
- **Sí claro como el aleluya**
- ¿Te costó mucho hacer una obra tan significativa?
- **No, en absoluto. A mí las obras buenas de verdad me han salido como si alguien me las estuviera dictando. También se ve aquí la influencia cuartelaria de mi experiencia personal que ya se vio en *Vagones de madera***
- Los personajes parecen tener vida propia

- **Son personajes de aléluyas, de cuentos populares. La Madre Martina.... También está la influencia del Género Chico y de mi barrio madrileño**
- Y de también de Valle-Inclán
- **Para mí, Valle-Inclán como escritor de obras narrativas me parece estupendo, el mejor de los escritores modernistas, afrancesado, lo cual me sienta un poco mal. Pero el teatro no lo domina, en las piezas cortas sí porque las piezas cortas son más fáciles de hacer, pero en *Luces de Bohemia* cuando pasa de las tabernas y va al cementerio, hay que es donde se la tiene que jugar, se pierde**
- ¿Cómo valoras *Bodas...*?
- **Es una buena obra, una cosa popular**
- En cuanto a *Flor de otoño*, ¿qué antecedentes literarios hay?
- **Allí hay muchos antecedentes literarios. Quise hacer la Barcelona modernista que me ha atraído siempre y luego quise hablar de política, del separatismo y todo eso. También influyó algo que leí de Genet. El personaje lo saqué de una noticia que leí en el periódico. La fuente de todo es el barrio chino**
- ¿Y la creación del personaje de Lluïset?
- **No me costó mucho, en cuanto leí eso en el periódico, algo de Genet, algo de los homosexuales...**
- ¿Y dar vida a un personaje homosexual en una época tan conflictiva?
- **Humanizarlo quieres decir, darle humanidad. Eso fue cosa mía. Para la familia burguesa, me basé un poco en la familia de mi cuñada, la mujer de hermano. Siempre me he reído de los burgueses, me han hecho gracia los burgueses**
- La madre es un gran personaje
- **Ha vivido entre dos civilizaciones por así decirlo. Una mujer sabia, entregada y luchadora**
- ¿Cómo la valoras?
- **A mí me gusta más las *Bodas del pingajo* y la *Fandanga*. Los directores no han sabido sacar todo el partido a los personajes. El último montaje fue un desastre, en cambio la versión de Díaz Zamora estuvo mejor. En**

Barcelona no querían que se representase porque decían que me metía con los catalanes y me meto con los catalanes, es evidente, pues lo hicieron de maravilla el grupo Artenbrut. Los catalanes no admiten críticas, ¡mira que son! Los madrileños hemos sido mejores

- *¿Y Los quinquis de Madrid?*
- **Es una gran obra**
- *¿De qué antecedentes literarios podemos hablar?*
- **Ahí no hay ni antecedentes literarios. Yo intervine en el proceso de los hermanos Romero que les condenaron sin pruebas y es horroroso. Yo en esa época ejercía un poco de abogado y mi miedo era que me condenaran a alguno a pena de muerte (La pena de muerte es espantosa) y sin pruebas. Influyó también el proceso al chico ese catalán: Salvador Puig Antic. Fue terrible cómo pasó las horas antes en capilla. Decía: —mañana cuando llegue la conmutación de la pena voy a estar durmiendo tres días seguidos”. Y además por la cerrazón de sus hermanas y la política. (Habla en la Tesis que la política y el teatro es mala cosa). Yo hubiera ido al Papa, por supuesto, al cardenal Tarancón, a todo el mundo. Antes que le maten a uno, lo que sea. Y todo por la política, era un pobre chico.**
- El lenguaje de esa obra es magnífico
- **Porque yo me he interesado por esas gentes, he viajado mucho y me he acercado mucho al pueblo. Igual que de pequeño iba por las tabernuchas a hablar con el maestro Vives y me hice amigo de ellos siendo un crío, el fenómeno éste de los quinquilleros me interesó, eran los únicos rebeldes del momento, se oponen a todo. Me dije, voy a estudiar este fenómeno y me fui por las tierras castellanas y andaluzas a escucharles**
- Y también por Vallecas
- **Sí también. Me hacía pasa por uno de ellos, como yo siempre quise ser actor, me vestía como ellos y me he encontrado en situaciones difíciles**
- También se ve en tus novelas y artículos
- **Así conocí al Lute.**
- El conocer físicamente el terreno del que se habla en la obra, es algo que se nota en un dramaturgo

- Lo aprendí de don Jacinto Benavente que se portó muy bien conmigo. Pudo leer Vagones de madera y le gustó mucho. A mí me quería mucho y me decía que las cosas había que sacarlas de la calle y no de los libros. Seguro que otros hubieran ido a estudiarlo a la *ad judicatura*, en los libros jurídicos, pero yo pensé ¿eso de dónde sale? Sale de la calle, de una situación social, de la gente del pueblo, de los que les cuesta ganar dinero y son capaces de todo.

Yo me fui a París con trescientas pesetas en el bolsillo, tuve que buscarme la vida al día siguiente ya. Cogí un trabajo, me dieron un *tripporteur*, un triciclo y tenía que ir por los pisos pidiendo periódicos para luego venderlos. Con una frase que me he aprendido: *bonjour madame, avez vous des journaux pour les anciens des hôpitaux?* algunas mujeres me daban con la puerta en las narices pero otras me sacaban un montón de periódicos. Luego vendía el papel a un precio que ya estaba establecido. Dormí los primeros días en un colchón en el suelo de un amigo que me dejaba dormir sin que me viera la portera. Al final me salieron clases de español y ya puede subir. Después me salió trabajo en el barrio de Pigalle que consistía en ir a una sala de fiestas que se llamaba *Eve* para hacer de cabaretero con una chica de la universidad. Iba con mis patillas y me jersey ajustado en plan de *macrau* y allí tenía que sacar a bailar a las inglesas que habían cruzado el canal y pasaban una o dos noches en París y bailaban con un apache, el apache era yo, aunque era muy malo. Pero bueno, el caso es que me pagaban unos francos y con eso tenía para comer en el comedor universitario dos o tres días y mi compañera, la chica francesa, se podía pagar sus estudios. Alguna vez pensé —¿Dís mío, qué estoy haciendo yo?” Después de pasar la noche en el cabaret, teníamos que acompañar a las prostitutas que alternaban allí a su casa cogidas del brazo. Si las cogía la policía solas las llevaban a comisaría y las ponían una multa. Me pasó una cosa tremenda, un día iba yo con mi chica a acompañarla a su casa y de pronto un guardia, un *flic* como les llamaban allí, nos ve, de repente llega otra chica corriendo y se pegó a mí, las chicas se reían, pero claro el

guardia nos miró con una cara de odio. Lo pasamos muy bien los tres, ellas dos y yo. Al día siguiente me levanto y paso por delante del *Moulin Rouge* que estaba justo al lado del cabaret donde trabajaba y veo que me agarran del cuello y era aquel guardia que comienza a decirme: *macrau de merde, tu ne rigoles pas maintenant!*, y me dio dos puñetazos en el hígado que me dolieron muchísimo, forcejeando un poco con él me pude escapar y como estaba a las puertas del cabaret mío pues ya no pudo cogermé. Allí estaba el jefe de los *macraus*, un tipo que se llamaba René, era un chico estupendo, así como suena, estupendo, hijo de un —elegué” de la Guayana al cual le dije que yo no valía para ese trabajo y me contestó —¿tú eres un hombre?” Eso me dolió, me dijo en un español muy bueno, que había que tirar para adelante, que me echara y descansara un ratito en alguna habitación pero —n me digas eso José María” yo pensé —pes es verdad, los españoles en la situación que estamos ahora no podemos ser nada más que esto, chulos de cabaret, qué imbécil eres”. Me dijo —n te preocupes, esta noche cuando terminemos vamos a llevar tú y yo a todas las chicas y vamos a pasar por delante de ese...”. Y así lo hicimos, cogimos a todas las chicas y cuando pasamos por delante del guardia, él incluso le hacía burla. En esa época París acaba de sufrir los horrores de la Guerra Mundial y nos trataban de mala manera a los que no teníamos papeles. Por menos de nada, te daban bofetones.

Un día cuando voy a desayunar al lado de mi casa, me encuentro con dos apaches de verdad que bailaban fenomenalmente la java y tenían un éxito enorme. Estaban con el niño de ellos que le estaban dando el biberón, eran polacos que estaban haciendo el doctorado de medicina en París, ¡fíjate! Y pensar que la gente cree que eran dos apaches de verdad. Ellos fueron mis maestros y quisieron enseñarme a bailar la java, que lo pagaban muy bien. Me hice muy amigo de ellos. Y los imbéciles de los turistas pensaban que eran apaches de verdad cuando eran dos estudiantes de doctorado. Bueno, en resumen, tampoco hice nada malo.

Después conseguí dar clases de español en una —prestigiosa” academia donde el director me trataba fatal llegando incluso a escuchar las clases e

interrumpir cuando quería y no pagándome todas las horas. La humanidad con la que trató René no tuvo nada que ver con la de este tipo, aunque parezca mentira.