

# CON RODRIGUEZ MENDEZ, ANTE EL POSIBLE ESTRENO DE 'BODAS QUE FUERON FAMOSAS DEL PINGAJO Y LA FANDANGA'

**C**UANDO hace ya algunos años, siguiendo la línea «reiniciada» por Buero, se planteó la necesidad de crear un teatro realista español —tomado el «realismo» en un sentido complejo—, aparecieron varios nombres, entre los cuales estaba José María Rodríguez Méndez. El autor estrenó una obra en temporada comercial madrileña, «Los inocentes de la Moncloa», y a punto estuvo de estrenar otra, «El círculo de Cartagena», lo que, unido a los estrenos en Barcelona y a la edición de varias de sus obras, le sacó de las filas de nuestro teatro marginal y lo convirtió en un autor público, sobre cuyos valores y posibilidades se pronunció toda la crítica.

De entonces a hoy, Rodríguez Méndez ha soportado numerosas contrariedades. Sus escasos estrenos lo han sido en condiciones difíciles, de proyección necesariamente minoritaria. Varias de sus obras han sido prohibidas. Algunas ni siquiera han podido editarse. De hecho, fue «reintegrado» a la marginalidad; pese a lo cual, Rodríguez Méndez ha seguido escribiendo con la tenacidad y el espíritu crítico de siempre.

Ahora, dentro del innegable «apertura» de la censura teatral —uno de los recelos que despierta el término está, sin duda, en que sólo corresponde a determinados campos de nuestra Administración—, la obra «Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga», largo tiempo prohibida, ha sido autorizada a la nueva compañía de Paloma Lorena y Daniel Dicenta, cuya audaz e increíble pretensión consiste en representar obras de autores españoles contemporáneos para espectadores españoles también contemporáneos.

En el caso de José María Rodríguez Méndez, como en el de otros de sus compañeros, se cumple un hermoso principio: el de no haber rebajado el discurso crítico y formal a los niveles exigidos por el público pequeño burgués. Es decir, el de no haberse vendido a ese público y haber proseguido una creación que acaso deba a la censura y a los empresarios dos positivos valores: mayor nitidez crítica y mayor libertad. ¿Para qué atender las limitaciones impuestas por un aparato socioteatral con el que no existe ningún pacto? Aunque, en definitiva, y mientras sigan en el cajón, los valores de tantas obras teatrales españolas sean inseguros e ineficaces.

«Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga» fue guillo-

tinada de un volumen ya impreso por exigencias de censura. «Historia de unos cuantos» y «Flor de otoño» no se arriesgaron a una afín ejecución. 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 Rodríguez Méndez a la vida pública del teatro español. Si es que, claro, resuelto el arduo problema de censura, la compañía de Paloma Lorena y Daniel Dicenta consigue vencer las resistencias del casi

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 actual 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

tro debiera ser formalmente más sencillo, más acorde con las posibilidades reales de quienes están en una posición crítica... El caso de «Bodas...» plantea a Paloma Lorena y a Daniel Dicenta la necesidad del «gran éxito», aparte de poder trabajar sólo en determinados escenarios...

—Es cierto. Lo que pasa es que ahí existe la tensión entre la creación 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. Ahora, por ejemplo, me estoy planteando una obra sobre el tema del «aceite de Redondela» y la cadena de muertes sucesivas, cuyo primer acto pasa en un expreso Madrid-Bilbao a toda velocidad, para seguir luego en un avión a punto de aterrizar en Barajas. Aparte de que el desarrollo tecnológico permite pensar que tales y parecidas cosas están al alcance de una puesta en

### José Monleón

siempre reaccionario aparato teatral español...

—El estreno está a un nivel de intento y de tanteo que me obliga a ser escéptico. Aunque esa es una actitud ya 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

hay que hacerse demasiadas ilusiones; lo que se consiga exigirá mucho trabajo, en unas condiciones siempre violentas.

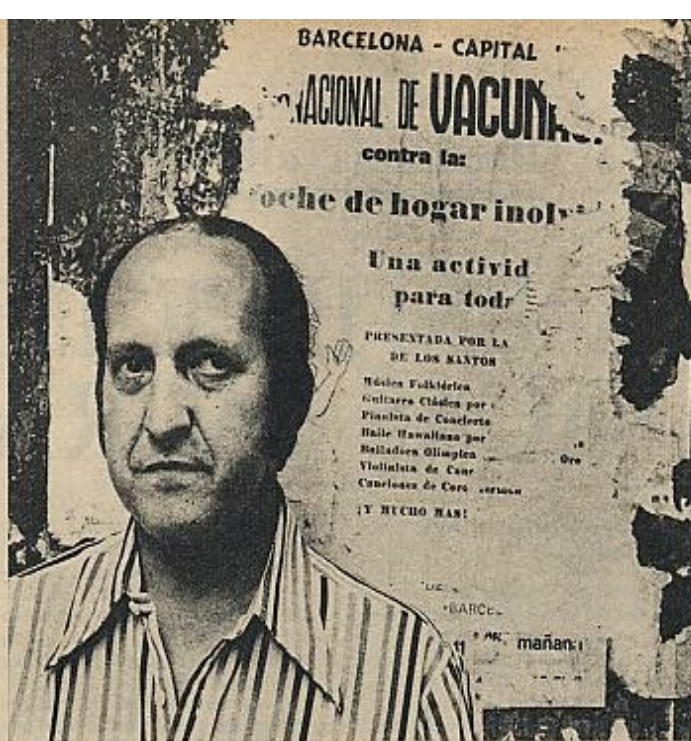
—¿Por qué estaba prohibida «Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga» y por qué ha sido ahora autorizada?

—Nunca entendí por qué la prohibieron, así que tampoco puedo contestar a la segunda parte de la pregunta.

—El carácter crítico e independiente de una serie de obras tuyas y de otros autores españoles actuales —y tus «Bodas...» o «Las arrecogias del Beaterio de Santa María Egipcíaca», de Martín Recuerda, podrían ser dos ejemplos— está en contradicción con sus exigencias técnicas y de reparto, que sólo pueden satisfacer cómodamente los teatros subvencionados. Parece que un teatro como el vues-



En el caso de José María Rodríguez Méndez se cumple un hermoso principio: el de no haber rebajado el discurso crítico y formal a los niveles exigidos por el público pequeño burgués.



«He ido perdiendo interés por la vida cultural específicamente catalana, y hoy me preocupa mucho más el mundo de los emigrados a Cataluña, el de cuantos se marginan de la concepción burguesa de la vida y del mundo».

escena, supongo que yo si fuera empresario simplificaría las cosas para reducir el gasto.

—En el fondo, tu caso es el de Valle-Inclán y el de tantos otros que, por no estrenar o estrenar apenas, pudieron escribir con mucha mayor libertad. Pasemos ahora a otro tema. Al de tu condición de madrileño, vecino de Barcelona desde el treinta y nueve y siempre marginal a la vida cultural catalana. En muchas de tus obras aparece Barcelona, pero una Barcelona abierta, desjerarquizada, habitada por charrnegos y gentes sin arraigo, bien distinta a la ciudad un tanto institucionalizada, familiar, que aparece en la obra de muchos escritores catalanes. Es un dato que evidencia, en el terreno ya concreto de la obra artística, la distancia que te separa de tus compañeros que escriben en lengua catalana...

—Es una historia de la que algún día espero poder hablar y que aún no me explico claramente. En principio, yo me interesé por la cultura catalana: por su lengua, por su teatro, por su poesía. Y traté de integrarme en esa cultura por todos los medios. No me parece bien lo de castellanos a un lado y catalanes a otro, pero la verdad es que mis intentos no han salido como yo hubiera querido. Tengo grandes amigos catalanes a nivel privado, pero no he conseguido entrar en la órbita en que ellos se mueven. De manera que sigo siendo un charrnego, a pesar de los años transcurridos. Confieso que, como resultado de ello, he ido perdiendo interés por esa vida cultural específicamente catalana, y que hoy me preocupa mucho más el mundo de los emigrados a Cataluña, el de cuantos se marginan de la concepción burguesa de la vida y del mundo. Se trata de una realidad social no solidificada, formada por una serie de capas, de piezas sueltas, que son parte fundamental de Barcelona.

—Muchas de tus obras ocurren en «tiempos de la Restauración». Está muy claro que te interesa el presente y que a él te refieres, pero las historias suelen suceder en aquel período. ¿Por qué?

—Trato la «época de la Restauración» porque creo que aquí siempre hemos andado entre Restauraciones y Reconquistas. Esa «Re», siempre terrible, aparece una y otra vez. Desde comienzos del diecinueve, salvo breves períodos 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 o de los jerifaltes de su tiempo, parece que habla de los nuestros, aunque las formas su-

periciales hayan cambiado. Yo me he ocupado del lumpen de tiempos cronológicamente lejanos, pero, en realidad, me interesa el de nuestros tiempos.

—Tú has escrito una obra sobre los «quinquis» que te prohibieron...

—Sí, sí... Y es una pena que esos personajes no salgan. Lo malo es que, al menos hasta ahora, no he podido mostrar ni el lumpen de otras épocas ni el nuestro, ambos en clara conexión. Por lo demás, la idea que domina mi visión de ese mundo es la realidad de una juventud ahogada, de un idealismo que se frustra violentamente, de una vitalidad asfixiada... Los matices, incluso ideológicos, los considero secundarios. Aunque yo aspire a afinar en todo cada vez más.

—¿Por qué el teatro independiente ha solido desinteresarse de autores como tú, que tenéis una serie de afinidades con sus propósitos? ¿Se debe, como muchos aseguran, a un «descrédito» de la idea de autor y al miedo de que impongáis celosamente vuestros textos? ¿Prefieren, por ello, los textos de autores muertos o extranjeros, que pueden reinterpretarse colectivamente con mayor libertad? ¿Qué opinas al respecto?

—La posición de los grupos es interesante. Por ejemplo, lo que hicieron Los Gollardos a partir de «La boda de los pequeños burgueses», de Brecht, que es en el original poca cosa, estaba muy bien. Yo no estoy en contra de ese trabajo. Lo que me parece mal es que se formule con carácter excluyente. Creo que también el autor tiene derecho a hablar y se le debe reconocer libertad para expresarse y darle los medios necesarios para que su voz se oiga en el teatro. Son, pues, trabajos que deben coexistir; a mí no me parece bien la dictadura de nadie, ni del autor, ni del director, ni del grupo. Por lo demás, y pensando bien en la cuestión, hay cosas que no pueden decirse si no es así, a base de «collages», de gritos o de onomatopeyas; y está muy bien que

se hagan siempre que no aparezcan como la única concepción válida del teatro. Los caminos del realismo son infinitos. Para mí, contar una historia y saberla contar bien es algo muy importante. Todo se complementa y así es como debería entenderse la cuestión.

—A un grupo de autores críticos, al que tú perteneces, os ha ocurrido una cosa bien patética. En un momento dado, llegasteis a estrenar y se habló de vosotros. El hecho de que la censura y el aparato teatral —en tácito acuerdo— asfixiaran luego vuestras posibilidades de estreno ha introducido un elemento falso en la perspectiva de mucha gente. Es como si «hubierais tenido una oportunidad» que ya pertenece al pasado; como si detrás de vosotros hubieran aparecido una serie de autores, también críticos, que no han gozado de la oportunidad que vosotros sí tuvisteis y no aprovechasteis. Creo que esto es falso, pues la «oportunidad», salvo alguna coyuntura particular y pasajera, no la tuvisteis nunca. La consecuencia de aquella especie de «reina por un día» que casi todos vivisteis y que no han conocido los autores posteriores, condenados a una clandestinidad casi radical, os ha prestado una falsa dimensión de vejez, como si vuestro tiempo hubiera vencido definitivamente.

—Es cierto. Pero, ¿por qué? Muchos nos tratan como si fuéramos soldados que hicieron el servicio y ya están licenciados. Creo que fue el colombiano Enrique Buenaventura quien dijo que ser «autor joven», «autor nuevo» o «autor prohibido» podía tener su interés, pero que lo importante viene luego, cuando hay que ser simplemente «autor».

—Lo absurdo es que todo vuestro discurso, toda vuestra creación, cuanto tenéis guardado en los cajones, no cuenta. Como si aquella una o dos obras que estrenasteis con alguna resonancia fuera un valor definitivo para juzgaros.

—Y así seguimos. Sale uno, y luego otro, y otro. Nuevos, novísimos, requetenovísimos. Sólo cuen-

ta el recién llegado, sin contemplar la totalidad del teatro con perspectiva dialéctica, sin seguir la obra completa de un autor o la relación entre unos y otros. Es como explicar la historia por el resultado de algunas batallas.

—¿Cómo iban a juzgar bien a Valle los que, pasados los años, y siendo ya muy otra la etapa del escritor, se limitaban a recordar su estreno de «El yermo de las almas»? Quisiera, para acabar, que comentáramos otro aspecto de tu personalidad: tus artículos y tus libros teóricos. Al margen de nuestros posibles y parciales desacuerdos, me parece ejemplar que no te limites a escribir dramas y que intentes dar tu punto de vista sobre nuestra realidad teatral. Tu reciente «La incultura teatral en España» —que te prohibieron años atrás y han permitido ahora que salga a la luz— es un libro polémico que rompe, como otro tuyo anterior, o los de Sastre, la idea de que el dramaturgo no ha de «ensuciarse» en menesteres críticos, sino encerrarse en su trabajo de «creación».

—Una de las cosas que más me molestan es esa de que el dramaturgo sólo puede escribir obras. Eso te lo dirán casi todos: «Escribe tus comedias y basta. No se puede ser juez y parte». A mí eso me parece una coacción absurda. A un autor le interesa fundamentalmente su teatro, pero ni sus obras ni sus ideas teatrales han nacido por generación espontánea; están en relación con muchas cosas y es completamente lógico que el autor investigue para saber dónde tiene los pies. Pero no sólo para explicarse mejor su teatro, sino para explicarse mejor muchas otras cosas. Yo, por ejemplo, he escrito ensayos sobre temas que no tienen ninguna relación inmediata con el teatro. Creo que la idea de que el autor debe encerrarse en su «parcela» es un gran error.

—¿En qué medida esta posición de la mayor parte de nuestros autores ha contribuido a esa «incultura teatral española» a que aludes en tu último libro?

—En mucha. El autor no puede ser un simple artesano del teatro. Ha de estudiar el fenómeno en toda su complejidad, contribuir a que se hagan una serie de análisis que permitan situar los hechos teatrales en su lugar exacto. A falta de ese «cuerpo cultural», el teatro español se mueve a menudo entre la picaresca, la copia oportunista y la ignorancia. Bien entendido que la «erudición», como manifestación marginal de unos cuantos estudiosos de la literatura, tiene poco que ver con lo que aquí hablamos. Hace falta gente que estudie y que defienda el teatro como hecho estético y social. ■