

Teatro realista español y teatro extranjero

(Datos para el estudio de sus relaciones)

Dentro del teatro español contemporáneo la llamada *generación realista*, que surge alrededor de 1960, se caracteriza por su deseo de reflejar los problemas de su tierra, de su patria, lo cual origina la denuncia de una serie de injusticias y lacras sociales: la emigración, la burocracia, el fariseísmo moral, etc... Los miembros de dicha generación —Ricardo Rodríguez Buded, Carlos Muñiz, José Martín Recuerda, José María Rodríguez Méndez y Lauro Olmo¹— entienden el teatro como un arte de urgencia, por tanto, y se inspiran en una serie de hechos que ellos viven personalmente o, al menos, los conocen muy de cerca. Las declaraciones de tales autores son, al respecto, claras y explícitas². Así Carlos Muñiz señala que el elemento común de la generación realista es «la adopción de una actitud abiertamente crítica ante la realidad sociopolítica española» (6, p. 14). Martín Recuerda confiesa que fue siempre idea capital suya «recoger los temas y tipos de mi teatro de los pueblos de España, sin que estos temas y tipos tuvieran el menor resquicio o sabor extranjero» (24, p. 56); años más tarde señalará que en su teatro quiere hablar de

(1) Utilizo la tradicional denominación de «generación realista», sin discutir en estos momentos si es un concepto válido o no.

(2) Dada la cantidad de citas que haré a lo largo de este trabajo, me ha parecido más conveniente atribuir a cada artículo, libro o entrevista, un número que servirá para su identificación. Para ésta, vid. Bibliografía final.

la realidad que vive y ve (26, p. 6); que no tiene «fuerza para escribir una pieza» si no se apoya en una verdad «que haya contemplado» en España (3, p. 254), y que ha querido escribir «teatro español» no exento de «violencia, rebelión, pasión, acción, crítica, burla» yendo «en busca de lo que pueda ser España» (7, p. 99). Rodríguez Buded recuerda en 1968 que a su generación la unía «una razón de protesta, de denuncia, de estar en contra» (18, p. 23), y casi diez años más tarde indica que trataban él y sus compañeros de ofrecer «una imagen fiel, verdadera, de lo que era la sociedad española del momento» (6, p. 22-23). Rodríguez Méndez afirma sin ambages que su intención es buscar el reflejo de la realidad: «En *Vagones de madera* quise reflejar un viaje que yo mismo hice: en *Los inocentes de la Moncloa*, el problema de las oposiciones. Y esto es lo que he perseguido siempre en el teatro; eso de que es un espejo de costumbres es verdad» (2, p. 15). Y Lauro Olmo expone su deseo de escribir teatro «para presentar problemas y responsabilizar con ello a los demás y a uno mismo. Para el escritor de hoy me parece el género más eficaz» (56, p. 5) pues es «el medio de expresión más directo», el que «más llega», el más apto para poner en pie «un tema social» (58, p. 8) extraído de sus vivencias: «Como escritor, le debo mucho a la calle, a la vida manifestándose espontáneamente. Esta influencia en mí es más decisiva que la del libro» (66, p. 67-68).

Llevados de ese afán por reflejar de modo inmediato la realidad de su país, no se plantean la necesidad de crear una teoría dramática estructurada y más o menos compleja. Por ello son escasos, en algunos autores, muy escasos, los artículos en los que exponen sus teorías sobre el teatro. Esta relativa ausencia de formulaciones teóricas puede deberse también al hecho de que éstas tienen siempre un menor número de seguidores que las obras de creación puestas en pie en un escenario, que lógicamente llegan a un público más amplio, más popular. Nos encontramos, pues, con que sus opiniones sobre el teatro sólo aparecen en algunas entrevistas y artículos aislados en revistas especializadas, en los prólogos a ciertas ediciones de sus obras, y sólo en el caso de Rodríguez Méndez poseemos

un corpus bastante numeroso de artículos, que recoge en dos libros, *Comentarios impertinentes sobre el teatro español* (41) y *La incultura teatral en España* (45). Ello se debe a que este dramaturgo fue colaborador durante cierto tiempo del periódico barcelonés «El Noticiero Universal».

De tales artículos, etc., se pueden deducir unas cuantas ideas básicas defendidas por los realistas acerca del teatro: carácter popular de sus temas y de sus formas, modelos fundamentalmente españoles escogidos entre los autores y géneros del mismo tono popular, desde el romancero al sainete pasando por los grandes clásicos, y rehuendo el enfoque formalista si éste va en detrimento del contenido. Esta preocupación por su patria, por sus autores y por su realidad contemporánea, tiene claras semejanzas con la actitud de la generación del 98 como ha puesto de relieve en algún caso José Monleón (36, p. 25 y siguientes), y como podemos comprobar por la influencia de autores como Valle-Inclán y sus esperpentos, además de la admiración declarada por Machado o Unamuno. Así, de este último afirma Olmo que «por su capacidad combativa, por su innata rebeldía» es una de esas «figuras que, en sociedades como la nuestra, resulta esencial» (52, p. 4). Incluso Angel Ganivet es recordado por Martín Recuerda al decir que «ahondando en la raíz del pueblo en que se vive, se llega a ser universal. De este modo, tan universal puede ser un teatro español como el teatro berlinés, que ahonda en sus raíces, o el de Brecht, que ahonda en sus raíces también» (7, p. 120).

Esta vinculación temática a España no es compartida por los autores más jóvenes, los llamados integrantes del Nuevo Teatro Español, los cuales tratan temas que pretenden ser más universales, más amplios, más abstractos, huyendo del «localismo» de los realistas e inspirándose en muchas ocasiones en las teorías dramáticas de Brecht, Artaud, etc.

Sin embargo, creemos que es de justicia ver cómo los realistas sienten también un claro interés, a veces una verdadera admiración, por distintos hombres de teatro extranjeros. Esto se puede comprobar mediante el análisis bien de las obras de creación de Muñiz y sus compañeros, bien de sus

declaraciones teóricas, de sus opiniones sobre los dramaturgos extranjeros. El segundo camino es el que vamos a seguir aquí, aunque sin olvidar que los datos que manejamos son forzosamente incompletos, pero sí plenamente significativos. Así mismo queremos indicar que la diferente presencia o vitalidad de los autores realistas en el mundo del teatro español motiva que no poseamos el mismo número de referencias, de artículos, etc., y así, Rodríguez Buded aparecerá citado pocas veces, en contraposición a Rodríguez Méndez.

TEATRO GRECOLATINO

Las referencias a este teatro no son abundantes pero en todos los casos son de tipo elogioso. Rodríguez Méndez considera que el teatro griego es uno de los «importantes documentos que explican la situación del hombre en un momento dramático de la historia universal» (36, p. 89-90), lo cual coincide con lo que afirma Muñiz, en el sentido de que «si Grecia nos dio Edipos y Electras (...) fue por una consciente o inconsciente necesidad de sus autores de reflejar algo que estaba en ellos, en su sociedad: la época» (8, p. 14). En relación con esto se encuentra el hecho de que para los realistas el teatro grecolatino es fundamentalmente crítico, al igual que el verdadero teatro de siempre, pues éste «forzosamente tiene que centrarse en los grandes enigmas que rodean al hombre, que son la muerte, el dolor, la esclavitud, el poder, etc.», en palabras de Rodríguez Méndez (47, p. 15). Este mismo autor señala que los dramaturgos de Grecia y Roma son «perfectamente actuales» (41, p. 132) y, en concreto, afirma que «la voz de los trágicos griegos no se extingue» (36, p. 87). Por ello, estará en contra de lo que él considera adulteraciones de ARISTÓFANES, en el cual el enredo alcanzó «excelsitudes claras» (41, p. 197), pero que en nuestros días ha sido convertido en un «oscuro autor de revistas» (41, p. 80). Aunque no lo dice explícitamente es muy posible que Rodríguez Méndez se refiera a la adaptación de *Lisístrata* hecha por Enrique Llovet.

Finalmente, Carlos Muñiz recuerda que el teatro griego fue

un teatro de mayorías, pues a él «asisten los hombres de toda condición, sin distinciones. Incluso asisten los niños como espectadores» (10, p. 30). Precisamente una vuelta al teatro popular es lo que propugnan los realistas españoles.

TEATRO MODERNO

Las referencias al teatro extranjero de los siglos XVI y XVII son también muy escasas y están centradas, casi exclusivamente, en Shakespeare. No hemos encontrado alusiones a autores clásicos franceses, y de Italia sólo aparecen citados Ruzante y Ariosto. De RUZANTE afirma Rodríguez Méndez que entra con vigor en la retórica europea del Renacimiento, que para el italiano significa un «movimiento nuevo y lozano» y no «un movimiento gastado, como significa para España», idea esta última muy discutible. El mismo autor realista habla, de pasada, de ARIOSTO con motivo de la representación en Madrid del *Orlando furioso*, en una muy espectacular versión que a Rodríguez Méndez le pareció fuera de tono, pues a partir del soporte intelectual del texto original se llevó a cabo una representación presuntamente muy moderna pero que está cerca de los gigantes, cabezudos y charangas (41, p. 44). Nuestro escritor, que reconoce que los renacentistas son también «perfectamente actuales» (41, p. 133), es el que más habla de SHAKESPEARE, al que admira, al igual que otros realistas. Así Carlos Muñiz, con motivo de la publicación de su obra histórica *Tragicomedia del serenísimo príncipe don Carlos*, señala que él lleva a cabo una labor de desmitificación de la historia que no fue posible en el Siglo de Oro debido a la Inquisición, y por ello los ingleses llevan una ventaja de siglos pues ya la realizó Shakespeare con una asombrosa eficacia, que fue muy provechosa para «el posterior desarrollo histórico inglés» (16, p. 9-10).

Martín Recuerda hace también una levisima alusión al dramaturgo inglés cuando afirma que no puede creerse en una crítica que afirma que la mayor parte de las obras de los grandes escritores —entre los que cita a Shakespeare— son melodramáticas (23, p. 34). Rodríguez Méndez lo califica de

«arquetipo inalcanzable» (35, p. 225), no superado ni deteriorado lo mismo que Esquilo (41, p. 49), ejemplo de «buen teatro» frente a las adaptaciones ínfimas que de él se hacen (41, p. 81); titula un artículo como «El actualísimo Shakespeare», en el cual afirma que este autor sigue siendo el «maestro universal» del teatro, al que no conmueven los ataques informalistas pues la fuerza de su dramaturgia se impone por encima de cualquier maquinaria técnica (41, pp. 183-186). Además, y esto es muy significativo, Shakespeare supo añadir al espíritu de los helénicos el «riquísimo material realista» (41, p. 185), aparte de tratar los temas eternos que rodean al hombre (47, p. 15). Por todo ello, a la cabeza de los grandes creadores de la literatura dramática sigue estando Shakespeare.

Pero estas afirmaciones de Rodríguez Méndez no explicitan la intención de tomar al escritor inglés como modelo de la obra de los realistas. Quien sí lo expresa de modo muy claro es Lauro Olmo. Según éste hay dos maneras de profundizar en lo humano: la vía sentimental, que estaría encarnada en Dostoievsky, y la vía poético-dramática, la de Shakespeare, que es la que, sin prescindir de la primera, atrajo a Olmo. (66, p. 43). Para aclarar un poco este último concepto, podemos recoger otra afirmación del autor español, expuesta en 1974: «La expresión poético-dramática (y no me refiero al verso, ni lo excluyo, claro) digo que es totalizadora, que vitalmente abarca más, que profundiza más en la aventura humana. Me apoyo en ejemplos como el de Shakespeare o Rojas. Todo es en ellos más complejo, más plenamente vivo o vivencial». Y añade: «los desafueros grotescos o esperpénticos obedecen más a categorías intelectuales; los poético-dramáticos, a categorías vitales, que son los que yo prefiero. Aunque la verdad, estos distingos me parecen un poco para andar por casa» (3, p. 285). Creemos que esa distinción entre lo intelectual y lo vital en Olmo, puede extenderse a otros autores realistas, especialmente Méndez y Recuerda.

*TEATRO CONTEMPORÁNEO**Teatro ruso*

CHEJOV.—Aparece en algunas ocasiones citado como modelo por Rodríguez Méndez, para el cual es uno de los mayores dramaturgos contemporáneos, según nos atestiguan declaraciones suyas desde 1961. Así, manifiesta su «entusiasmo por Chejov, Gorki y el teatro clásico español» (31, p. 57). En 1966 vuelve a expresar su fidelidad a dicho autor ruso por varias causas: a) porque si la misión del teatro estriba en «sacar al hombre de la masa y hacerlo consciente de sí mismo y solidario de sus semejantes», esto se da en Chejov pues en su drama realista asistimos a la «redención del hombre dentro de su contingencia social». Por ello, Rodríguez Méndez se incluye a sí mismo en el realismo de Chejov y de Gorki (36, p. 99); b) la obra del autor ruso fue de carácter realista revolucionario en su época, lo cual origina que la burguesía resucite obras pretéritas para tratar de anularlo —algo similar a lo que, según Méndez, ocurrió en España con el teatro de la generación realista.

El interés por el autor ruso cree Rodríguez Méndez que se está dando en toda Europa como oposición al teatro formalista y experimental de Grotowski, Living, etc. Se trataría de recuperar un teatro de criaturas humanas y sencillas, con sus problemas íntimos —llama a Chejov el «autor del recogimiento»—, un teatro de «personajes hundidos en la monótona e infranqueable pared de los días iguales, ansiosos de saltar las «bardas de su corral» en busca de esa anchurosa libertad oculta en el mundo mecanizado y falso de la sociedad actual» (41, p. 48-49). Y en 1974, el autor madrileño-catalán vuelve a insistir en que a él le «atraen» los dos grandes dramaturgos Brecht y Chejov (3, p. 269).

Por su parte Olmo, en una entrevista cuya fecha exacta desconocemos, pero que debe ser de 1965, reconoce su interés por el autor ruso (59, p. 5); poco después establece una especie de paralelismo entre su trayectoria literaria y la de Chejov, pues ambos nacen a la literatura como cuentistas y

luego pasan al teatro (60, p. 24). En 1974 hace una adaptación de *El oso* de Chejov, representada en el teatro Juan Bravo, de Segovia; y por último, el autor español, en un comentario sobre su obra *La condecoración*, señala que uno de sus antecedentes en lo que se refiere a la influencia de la calle en la vida de una familia, está en «la tala de los cerezos anunciando el cambio histórico en la obra de Chejov» (70); y hay que recordar que dicha obra de Olmo fue escrita en 1963-1964.

GORKI.—Ya hemos visto algunas referencias elogiosas por parte de Rodríguez Méndez al hablar de Chejov. Olmo también lo cita, aunque de pasada, cuando es encuestado sobre la temporada teatral de 1967-68: «la situación del teatro español es grave (...) esta gravedad se concreta en un punto: en la nómina de autores (...) Por eso en esta ocasión me tienen sin cuidado —y sé con qué intención lo digo— Brecht, Sortre, Gorki, Valle Inclán y las interpretaciones y montajes de la pasada temporada» (2, p. 16). Parece evidente que hay que entender como valoración positiva esa cita de Gorki, aunque en principio parezca lo contrario. Su expresión «sé con qué intención lo digo» es el reconocimiento de la valía de los autores que indica, representados en España en esa temporada, hecho que tiene un carácter negativo que es el que Olmo señala: la falta de autores españoles en los escenarios.

MEYERHOLD.—A este teórico de la interpretación los realistas no conceden excesiva importancia, y así nos encontramos sólo con unas pocas referencias en Rodríguez Méndez y en Martín Recuerda. El primero expone que Meyerhold forma parte de aquellos hombres de teatro que intentan «sacar la literatura dramática de unos moldes retóricos» y llevarla a ser «un reflejo fiel de la realidad que nos rodea», expresiones, sobre todo la última, que tienen un claro valor positivo (36, p. 87). Pero unos años más tarde opone sus «experimentalismos literarios» a la gran literatura dramática de todos los tiempos (44, p. 309), «vanguardismo esteticista» que según Rodríguez Méndez sirvió para que la burguesía conjurase el peligro de un teatro revolucionario. Finalmente considera que este teórico influye actualmente en los jóvenes autores espa-

ñoles que, pretendiendo estar al día, se limitan a vivir de los postulados de los ya fallecidos Brecht, Piscator y Meyerhold (4, p. 216).

Por su parte, Recuerda adopta una actitud más distante aún, pues señala explícitamente que él jamás pretendió hacer «ni realismo, ni naturalismo, ni simbolismo, ni ceremonial, ni documental, ni biomecanismo» (28, p. 10), y en ese mismo año, 1974, contrapone la representación de espectáculos cuyos personajes están sostenidos por la palabra a los que están basados en la «interpretación física» y «otros efectos meyerholdianos, tan al uso de los espectáculos miméticos» (29, p. 18).

STANISLAVSKI.—Es un tanto sorprendente que un director de una cátedra de teatro como es Martín Recuerda no se refiera, en los textos que hemos manejado, a este teórico de la interpretación, ausencia perfectamente comprensible en Olmo, Muñoz y Buded. El único que habla de Stanislavski es Rodríguez Méndez, el cual considera que la influencia de dicho director revolucionario resulta poco beneficiosa para los grupos de teatro independiente (41, p. 41), aunque «en muy pequeñas dosis tampoco es mala cosa» (42, p. 121). Cree que el joven actor al buscar un método de interpretación sigue ayuno de cultura, atiborrado de brechtianismo o stanislavskismo, pero esto supone más bien un retroceso porque «a la anterior falta de formación une ahora una insufrible pedantería, más una merma de facultades naturales». Sin embargo, ese mismo año de 1974 reconoce que Stanislavski y otros aportaron grandes innovaciones formales al teatro.

MAIAKOVSKI.—Prácticamente no aparece citado. Sólo hemos conseguido encontrar una referencia, por parte de Rodríguez Méndez, y no muy positiva, pues piensa que el teatro español no tiene por qué incorporar «nuevos experimentos que por otra parte tienen poco de novedad, son más bien novedosos». Por ello, Rodríguez Méndez cree que cuando los autores postrealistas están cerca de Maiakovski, en realidad, «son más arcaístas que futuristas» (42, p. 17).

Teatro nórdico

Es hasta cierto punto sorprendente que los autores que estudiamos hagan tan pocas referencias al teatro naturalista de fines del XIX y comienzos del XX. Los teóricos de dicho movimiento no aparecen citados en los textos que hemos consultado, lo cual no deja de ser un tanto llamativo, pues podrían, hasta cierto punto, servir de modelo a los autores realistas españoles. Por lo que concierne a los dramaturgos, Carlos Muñiz sólo hace dos brevísimas referencias a IBSEN (8, p. 15) y a STRINDBERG (11, p. 15), aunque elogiosas («me gusta Ibsen», «también me gusta(n) Stridberg»), compatibles con el interés por el teatro español.

Martín Recuerda sólo, que sepamos, cita en una ocasión a Ibsen, señalando el entronque de los personajes femeninos de *La doble historia del doctor Valmy*, de Buero, con los que aparecen en el «teatro europeo de la fuerza de una *Edda Gabler*» o de *Una mujerzuela respetuosa*, de Sartre (4, p. 327). Como de costumbre, Rodríguez Méndez es el autor más explícito, aunque dentro de la parquedad con que los realistas se refieren a los dramaturgos del naturalismo. Así, en 1972 (44, p. 309) señala que Brecht, Grotowski, etc., son «tímidos intentos de derribar ese gigantesco monumento humanista que va desde Esquilo a Strinberg». En 1974 señala que le «apasiona(n)» y le «ha gustado mucho» Strindberg (3, p. 269), al igual que le «atrae» Ibsen (3, p. 278). Y en un libro colectivo publicado en 1975, aunque con textos hechos públicos de modo oral en 1973, califica de teatro «realista-social, anarquizante» el de Strinberg, incluso el de Ibsen, lo cual en boca de Rodríguez Méndez creemos debe interpretarse como un elogio, pues lo contrapone a los gustos de la burguesía.

Rodríguez Buded, muy recientemente, ha llevado a cabo la versión española de *El padre*, de Strindberg, con motivo de lo cual afirma: «Siento una gran admiración por Strindberg», al que considera «uno de los iniciadores del teatro moderno», y añade: «Esta obra pertenece a su época naturalista, de hombre rebelde y preocupado por la sociedad, ya que después hizo un teatro de tipo histórico, onírico y desorbitado, con un

punto de reaccionarismo (...). Yo me siento identificado con lo que se dice en la obra» (19, p. 20).

Teatro alemán

Sin duda alguna la figura de BRECHT es la más comentada y discutida por los realistas. Ello no debe extrañarnos, si tenemos en cuenta que el autor alemán fue una de las más importantes personalidades del siglo XX, aunque en España, salvo excepciones más bien marginales, no fue representado en el teatro comercial hasta los años 60, y aún así con limitaciones, censura, etc. Baste recordar la suspensión de *El círculo de tiza caucasiano*. Quienes hicieron un mayor esfuerzo para dar a conocer el teatro de Brecht fueron, sin duda, los grupos de teatro independiente, pero su labor no tuvo una repercusión popular adecuada. El interés por el autor alemán, creemos que se debió fundamentalmente a estos tres motivos, no siempre fáciles de separar: su condición de innovador técnico, el contenido social de sus obras y la propia personalidad política del autor. Del casi total desconocimiento de Brecht en los años 1940-1960, pasamos a una cierta mitificación, carente de crítica reflexiva, de su obra, sobre todo por parte de los grupos de teatro independiente y los autores del nuevo teatro español. Rodríguez Méndez y sus compañeros de generación también se vieron inmersos en ese ambiente de interés por Brecht, aunque, anticipémoslo, mantuvieron una actitud que podemos considerar menos entusiasta, e incluso plenamente crítica en algunas ocasiones, sin que ello signifique que no reconozcan el gran interés del dramaturgo alemán.

Los autores realistas que menos hablan de Brecht —al menos según nuestros datos— son Rodríguez Buded y Carlos Muñiz. Del primero no tenemos ninguna referencia a dicho autor, ni siquiera para condenarle. Lo único que podemos constatar es que no fue el dramaturgo que más influyó en él, pues en una entrevista reciente señala que su atención estuvo centrada en Arthur Miller (6, p. 22).

Carlos Muñiz —quizás el más abierto a las influencias extranjeras— señala ya en el año 1960 que no tiene ningún

inconveniente en declarar que le «gusta Brecht», aunque añade, con su punto de ironía, que ello es compatible con su afición a las tragedias grotescas de Arniches «a pesar de ser grotescas, de ser castizas, a pesar de ser populares, y a pesar de ser un autor español» (8, p. 15). Poco más tarde añade que Brecht resucitó el expresionismo a lo Büchner, pero «con una intención social muy del día», lo cual en boca de Muñiz debe interpretarse como opinión favorable para el autor alemán (11, p. 5).

Lauro Olmo hizo dos versiones sobre obras de Brecht, el espectáculo titulado *A los hombres futuros, yo Bertolt Brecht* (1970), basado en poemas del escritor teutón, y la adaptación de *El señor Puntilla y su criado Matti* (1973). Por otra parte, su interés por Brecht lo constatamos desde los primeros tiempos de su producción dramática. Así, a la pregunta de qué autor extranjero le parece más válido para España, responde que Brecht es uno de ellos (55); en esas mismas fechas, 1963, afirma que el dramaturgo alemán es la demostración de que las revoluciones teatrales sólo se consiguen desde una base «poético-dramático-popular» (56, p. 5), lamentando al mismo tiempo la ausencia de aquél de los escenarios españoles. Pero la simpatía que siente por dicho autor no es absoluta y excluyente, pues afirma que lo ideal sería un Brecht «pasado por *La Celestina*» (57). En el número que la revista italiana *Sipario* dedica al teatro español, Olmo considera que Brecht es el autor que más influye en los escenarios de nuestro país, junto con Valle Inclán, con lo que se logra una fusión de realismo crítico, teatro épico y rasgos esperpénticos (I, p. 23). La trayectoria del escritor alemán —con su inspiración en el «music-hall»— le sirve para justificar el interés, desechando «snobismos», por «nuestro jugoso género chico» (63, p. 58). Con motivo del estreno *A los hombres futuros...* las declaraciones a favor de Brecht se multiplican. Quizá las más significativas sean las que hace al crítico Angel Laborda, en las que señala que el autor alemán «no es una moda que pasa: es una cumbre irónica, reflexiva, hondamente solidaria. Una cumbre de la cual se empieza a bajar con la sonrisa y la meditación de la conquista». Y más adelante hace una distinción fundamental entre los seguidores de Brecht: «los dogmá-

ticos y los que están vivos. Naturalmente, los que importan son estos últimos, los que con su lección hecha ya sustancia propia, empiezan a operar por su cuenta» (67, p. 93). Y ese mismo año hace otra declaración que podemos considerar fundamental: «Admiro a Brecht. Es una de las figuras fundamentales del teatro de hoy. La gran figura quizá. Pero como español, y juzgando por lo que conozco, no me siento totalmente compenetrado con su teatro. Cuando el teatro en España acierta, suele poner en pie la vida misma. Lo demás por lo que a mí respecta, siempre me ha resultado un poco extraño». Y termina reafirmando en su idea de que «posiblemente Bertolt Brecht pasado por *La Celestina*, resultaría definitivo» (66, p. 68). Páginas más adelante, señala la posible identidad de Brecht y cierto teatro español de raíz valleinclanés: «¿No podríamos decir que el «distanciamiento» a la española ocurre cuando en vez de personajes manejamos muñecos, títeres, caricaturas, siluetas?» (66, p. 70). Aquí conviene indicar que Olmo es contrario a la deshumanización de los personajes, fenómeno que cree se produce en el teatro de Valle-Inclán.

Los dos realistas más críticos respecto a Brecht son Rodríguez Méndez y Martín Recuerda, aunque esta afirmación necesita ser matizada. Rodríguez Méndez señala algo semejante a lo que acabamos de ver en Olmo: la falta de vida. Dice que «Brecht podrá ser un maestro en técnica teatral; pero su teatro carece de un nervio fundamental, de un impulso radical, que está constituido por el hombre vivo, de carne y hueso, con sus problemas y sus angustias circundantes (...). En Brecht el hombre se hunde anegado por la masa» (36, pp. 90-91). Otras críticas negativas sobre el autor alemán y especialmente sobre sus imitadores irreflexivos las manifestará con gran frecuencia. Unas veces dice que «crear hoy un teatro épico o heroico que contemple al hombre actual como poseedor de un mundo de ideas o creencias sólido» es un error, e inútil «apoyar el teatro en teorías o en problemáticas no resueltas en el campo de la cultura» (36, p. 99). Otras considera que los «nuevos directores se rompen la cabeza tratando de encontrar el *quid* de un teatro brechtiano», pero se desentienden de la difícil estructura lopesca o calderoniana,

porque creen que no merece la pena, y «a lo mejor los que no merecen la pena son los otros» (41, p. 182). Dice que los ratas de *La Gran Vía* están enfrentados con la sociedad y que Brecht «intentaría hacer lo mismo años después, con menos gracia» (41, p. 21); ataca al sumo sacerdote brechtiano y a la congregación dependiente de dicho sacerdote en Barcelona (¿Ricardo Salvat y la EADAG?) por criticar las representaciones de *El círculo de tiza de Cartagena* (43, p. 34); señala que «el lavado de cerebro brechtiano» parece un tímido intento de derribar «ese gigantesco monumento humanista que va desde Esquilo a Strindberg» (44, p. 309); critica a la EADAG y al TEM por «mimetizar» los sistemas de Actor's Studio y del Berliner Ensemble (45, p. 178); cree que los temas brechtianos referidos a la Alemania prenazí y postnazí serán menos elocuentes que un autor que hable de un tiempo nuestro «muy concreto y perfectamente identificable» mirando alrededor (45, p. 163); considera que los jóvenes actores, al desconocimiento de la formación dramática, añaden ahora una insufrible pedantería «al estar atiborrados de brechtianismo» (45, p. 81); habla del «didactismo escolar brechtiano» que hay en los directores «intelectuales» (45, p. 89); y, por último, podemos señalar que rechaza el teatro didáctico: «Brecht es muy didáctico, aunque sea un gran técnico teatral» (33, p. 269), añadiendo Méndez que a él no le gusta que le «den lecciones en arte», lecciones que vendrían de un autor que no ha resuelto en «sus mamotreos» el problema del realismo.

Pero al lado de estas opiniones negativas, hay otras de signo más favorable para el dramaturgo alemán. Así, lo opone a la literatura academicista, en busca, por tanto, de un teatro que «sea un reflejo fiel de la realidad que nos rodea» (36, p. 87); cree que los jóvenes directores pretenden emularlo pero «de la noche a la mañana no se puede ser Brecht» (41, p. 114); lo incluye dentro del verdadero teatro de siempre, fundamentalmente crítico porque «forzosamente tiene que centrarse en los grandes enigmas que rodean al hombre, que son la muerte, el dolor, la esclavitud, el poder, etc.» (47, p. 15), opinión que parece contradecirse con la que expone en 45, p. 163; habla de la importancia que en el campo de la dirección tuvie-

ron en la Europa de los años 20 «las grandes realizaciones de Piscator, Brecht», etc. (45, p. 86), y, recordemos, lo califica de «gran técnico teatral».

Como resumen de su actitud ante Brecht, citemos unas muy recientes palabras del autor español: «Creo que yo he hablado en contra de los brechtianos, pero no de Brecht» (7, p. 123). La primera parte de esta afirmación se corresponde con la realidad, pero nos parece que no ocurre lo mismo con las otras palabras, pues ya vimos los reparos que hace al dramaturgo alemán, aunque le reconoce valores técnicos y temáticos. Respecto a sus ataques a los brechtianos hay que recordar que un crítico poco sospechoso de antipatía por el escritor alemán, José Monleón, habló de una ola de «beatería de cierto brechtismo a la española» (36, p. 41).

Martín Recuerda adopta una postura un tanto virulenta y apasionada respecto a Brecht. Así, en el año 1969 afirma que hay que dejarse de seguir al alemán y recomienda «lanzarse como fieras a la búsqueda de nuestras estructuras dramáticas» (23, p. 34). Más tarde, trae a colación lo que Brecht debe a Valle-Inclán (4, p. 320), y en el año 1974 llega a afirmar que «las teorías de Brecht no sirven para nada. Ni las de nadie» (3, p. 254). Dice también que reconoce el mérito de cada cual, «el de Brecht, por ejemplo», si bien nunca ha «podido leer una obra suya hasta el final» pues es algo «plúmbeo, como lo alemán, difícil de digerir»; sin embargo reconoce que las vio representar en Estados Unidos y en París y que le han gustado (3, p. 253). Por último, en el año 1977 señala que «tan universal puede ser un teatro español como el teatro berlinés, que ahonda en sus raíces, o el de Brecht, que ahonda en sus raíces también» (en las del pueblo en que vive el autor) (7, p. 120).

PISCATOR.—El teórico del teatro político no recibe demasiada atención por parte de los realistas, hecho quizá explicable si tenemos en cuenta que éstos no pretenden hacer, salvo alguna pieza breve de Olmo, obras de carácter político. Además, es evidente que, en general, prefieren inspirarse en la realidad, luego en las obras de creación y no sólo en último

lugar, en las obras teóricas. Martín Recuerda es el más tajante en el rechazo de Piscator. Así, en 1969 afirma que hay que «dejarse de Piscator» y buscar nuestras propias estructuras teatrales (23, p. 34) y en 1974 rechaza que se venga a España con imposiciones de Grotowski o del *Politisches Theater* (3, p. 254). Por otra parte, señala que el no progreso de la obra de Sastre quizá se deba a su asimilación de autores franceses y alemanes; aunque no dice cuáles son éstos creemos se refiere a Brecht y Piscator, sobre los que Alfonso Sastre escribió múltiples artículos, además de inspirarse en ellos para algunas de sus obras (4, p. 317).

Rodríguez Méndez es más comprensivo, al menos en algunas ocasiones. Así habla de las «grandes realizaciones» de Piscator en el campo de la dirección escénica, en los años 20 (45, p. 86) y de que aportó grandes innovaciones favorables al teatro (45, p. 87). Aparte de éstas hace otras citas, nunca en sentido peyorativo, aunque sí critique a quienes siguen al director alemán, sin un conocimiento adecuado de sus ideas. Así, nos encontramos con que ataca a aquellos directores que tienen por toda experiencia «haber presenciado algún montaje extranjero —de Piscator—...» (45, p. 90); cree que la ya respetable tradición de teatro antiburgués, en la que incluye al teórico alemán, ha sobrevivido gracias al favor del ala vanguardista del snobismo burgués (45, p. 173); valora su teatro político frente a la burguesía (4, p. 215) y cita el «viejo colosalismo escenotécnico que tuvo sus momentos de esplendor allá por los años 20 y 30 de la mano de Piscator» y que ahora es presentado por los «alcahuetes de turno» como «vanguardismo» (4, p. 218).

Otros autores de lengua alemana.—Por lo que se refiere a DÜRRENMATT quizás sea Carlos Muñoz el realista español que lo admira en mayor grado. Así lleva a cabo la versión de *El matrimonio del señor Mississippi*, aunque luego por circunstancias extrateatrales se suspendió su estreno. Según dicho autor español, Dürrenmatt es uno de los dramaturgos «más calificados de nuestro tiempo», acaso «el más satírico y rotundo de todos», y a la pieza anteriormente citada la califica como «una de las obras del teatro contemporáneo que

me parecen mejor testimonio de nuestro tiempo, y, por tanto, más caótica» (12, p. 14-15). Rodríguez Méndez parece mostrarse partidario de Dürrenmatt cuando lo contrapone al teatro que el autor español califica de académico (36, p. 87), y este reconocimiento es mucho más claro al afirmar que con «los instrumentos auxiliares de un Dürrenmatt, por ejemplo, pudiera tal vez partirse para crear un teatro de nuestro tiempo» (36, p. 91-92). Por el contrario Martín Recuerda sólo salva del autor suizo *La visita de la vieja dama*, y añade que él «jamás» lo seguiría (3, p. 255), porque es un valor auténtico pero de aciertos parciales, una o dos obras, no el conjunto.

FRISCH no es citado por Recuerda, Muñiz y Buded, mientras que Olmo y Rodríguez Méndez discrepan en la valoración que hacen de dicho dramaturgo. Para Méndez, Frisch es un «refinadísimo europeo» por cuya obra *La muralla china* suspiraban muchos teatros de cámara (41, p. 140-141), palabras que dejan traslucir una opinión irónicamente negativa, que se ve mucho más clara cuando afirma que los grupos de teatro poco pueden conseguir «a partir de una obra de Max Frisch, tan alejada de nuestra sensibilidad» (41, p. 41). Por el contrario, Olmo lo incluye entre sus tres autores preferidos, junto con Miller y Brecht (61, p. 73).

WEISS suscita clara atención desde mediados de los años 60, con motivo de la representación de su *Marat-Sade*. Rodríguez Méndez considera que esta obra ha abierto «una nueva pauta» para los jóvenes autores: la de «teatro sobre teatro», repercusión que el autor realista considera como un estrago. Sin embargo su opinión sobre *Marat-Sade* es positiva pues considera que «sólo va a quedar como hito esa obra» en tanto que sus imitadores se «desvanecerán en la niebla» (41, p. 66-67). La opinión de Olmo es fundamentalmente favorable. En 1966 manifiesta que tiene grandes deseos de conocer el *Marat-Sade* (66, p. 73), y poco después, refiriéndose a la versión española de dicha obra, la considera como el «espectáculo teatral más importante que se ha visto en España desde hace muchísimos años» (64, p. 40), valoración positiva en la que reincide cuando califica como «importantísimos sus aciertos,

sus desaciertos, su rehacer algunos de sus textos, y, por lo tanto, sus fecundantes y significativas dudas» (3, p. 290). Sin embargo formula también una pregunta que parece traslucir una cierta reticencia ante el teatro de Weiss, o, más posiblemente, ante su difusión en España: «¿No se quedan (Brecht y Weiss) a medio camino entre el teatro popular y el llamado teatro de capillas?» (3, p. 284). Martín Recuerda es bastante duro respecto del autor alemán-sueco, aunque le reconoce valores. El dramaturgo granadino, en su defensa de lo nacional, considera que hay que dejarse de Weiss y de otros autores extranjeros y dedicarse a la búsqueda de «nuestras estructuras dramáticas» (23, p. 34). Sin embargo reconoce que el *Marat-Sade* es un acierto aunque único. Pero su rechazo de dicho autor sigue haciéndose patente: «Es insoportable. Con valores innegables, pero lo uno no quita lo otro» y por eso no lo seguiría (3, 253); cree que *Flor de otoño* es una obra que para sí quisiera Weiss (28, p. 10), e incluso pone reparos al *Marat-Sade*, por el melodramatismo de la violación final, «todo lo simbólico que los intelectuales quieran, anarquía... pero al fin de cuentas melodrama» (3, p. 260).

Por último, HANDKE suscita las iras de Recuerda, que cree que debe mucho a autores del XIX o principios del XX, con lo cual no tendría mucho de vanguardista (4, p. 322).

Teatro inglés

Por parte de los realistas hay una casi total unanimidad a la hora de opinar, favorablemente, sobre los «jóvenes airados» ingleses. Muy pronto ya, Carlos Muñiz señala su interés por OSBORNE (8, p. 15), máximo representante de su generación. Lauro Olmo expuso con claridad la semejanza de objetivos entre los jóvenes ingleses y los realistas españoles: aquéllos pretendían «descubrir en qué medida la dignidad humana es compatible con la actual organización del mundo», de habla inglesa en ese caso. Y Olmo añade a las anteriores palabras de Lorda Alaiz lo siguiente: «A mis compañeros y a mí, creo que, con respecto a nuestro mundo, nos mueve el mismo afán. Y les aseguro que no nos importa que

nos llamen patriotas» (66, p. 66). Rodríguez Méndez insiste una y otra vez en su positiva actitud ante los jóvenes airados. Así afirma que del teatro de los dramaturgos ingleses —y de otros autores— «pudiera tal vez partirse para crear un teatro de nuestro tiempo» (36, p. 91-92) y unas páginas más adelante afirma que se identifica plenamente con ese «realismo crítico, minucioso, científico, que ha producido en Inglaterra la generación de los Osborne, los WESKER, los DELANEY, BEHAN, los jóvenes airados ante la ambigüedad y la crisis» (36, p. 99). Vuelve a referirse a Osborne como uno de los renovadores del teatro, encaminado a reflejar fielmente la realidad (36, p. 87); habla de los «instrumentos destructivos, pero eficaces» de PINTER (36, p. 92); expone que el antecedente inmediato de su generación está en los jóvenes airados (37, p. 30); reconoce la influencia de tales escritores ingleses en su obra *Los inocentes de la Moncloa*, aunque cree, en 1972, que esa fue una comedia trivial, un «simple esparcimiento y reflejo de unas circunstancias más o menos reales en el escenario» (43, p. 32); insiste en considerarlos como una de las fuentes del teatro realista (45, p. 159-161); y por último reconoce que le ha «gustado mucho» Wesker (3, p. 278).

Pero frente a estas actitudes favorables a los ingleses, Recuerda se manifiesta poco, aunque duramente, en contra de tales escritores. Así desecha a Pinter (23, p. 34) y en otra ocasión afirma que este autor y otros ya hubieran querido para sí la obra de Rodríguez Méndez *Flor de otoño* (28, p. 10).

Sin embargo, donde coincide Recuerda con Rodríguez Méndez es en el rechazo de los experimentalismos de HART. El escritor granadino afirma que en su obra *Los Persas* rehuyó «todo lo que oliera a Roy Hart» (25, p. 69), cuyo conocimiento por los autores del nuevo teatro español es, según Recuerda, indirecto, por revistas o conversaciones (4, p. 322). Por su parte Rodríguez Méndez dice que ve «no sin cierto asombro» ese «teatro» que sigue a Roy Hart (44, p. 309).

Por último hay que recordar los elogios de Méndez a O'CASEY (3, p. 278) y de Carlos Muñiz a Brendan Behan, con cuyo amor por el «hombre pequeño y sin importancia» se identifica nuestro compatriota (13, p. 54).

Teatro francés

En verdad, no se puede afirmar que el teatro de nuestros vecinos sea, de modo general, admirado por los realistas españoles. Hay algunas referencias a ciertos autores del siglo XIX, como HUGO, aunque sin ninguna opinión valorativa, por parte de Rodríguez Méndez (41, p. 67), el cual critica a los románticos españoles que lo imitaron «negándose a reconocer su falta de originalidad» y su «servicio a la simple moda»; igualmente parece estar en desacuerdo con la representación en nuestros días de las obras de MUSSET y de DUMAS (336, p. 97). Sin embargo, este rechazo de Musset no es compartido por Rodríguez Buded, que realiza la versión española de *Lorenzaccio*, y que señala, refiriéndose a tal obra, las calidades que descansan en el minucioso estudio del protagonista, en la vigorosa reproducción de los trazos que caracterizan una época, y en la gran perfección formal. Además hace notar un rasgo que significa una ruptura con el teatro romántico: «el personaje Lorenzaccio, a lo largo de toda la acción, desarrolla un comportamiento que no es precisamente como para calificarlo de heroico». Sin embargo, echa de menos un personaje con esperanza en el futuro, pues tan grave es sumir al público en la desolación como «dejarle sestear plácidamente». Y refiriéndose en general a dicho autor, considera que critica por medio de la ironía, a la sociedad de su época, lo cual motiva que sus obras no se representen entonces, y por ello, Musset «está iniciando, aún sin tener clara conciencia de ello, una determinada forma teatral que le sobrevivirá» (17, p. 15-16).

Por lo que se refiere al teatro francés del XX, el interés positivo o negativo de los realistas se centra sobre todo en los existencialistas y en el teatro de lo absurdo, aunque también opinan sobre otros autores de pre y postguerra. Respecto a los existencialistas, ya en los años 50 Olmo señala que se libró de la «angustia» cuando escribió *Cuno*, aunque reconoce que «la famosa 'angustia' parece, en España, cosa de importación» (48), y por ello no debe extrañar que el hombre español tenga en su raíz «otros motivos, problemas distintos» a los de

la falta de comprensión entre los hombres, que hay en CAMUS (50).

Recuerda adopta una actitud peyorativa ante lo que denomina —siguiendo al periodista— como «existencialismo totalitario» o a «ras de tierra», del que dice que «siempre le faltó algo, quizá la valoración de la vida humana en sus más importantes facetas: espiritualidad y sentimiento» (20, p. 2). Y a pesar de que en una ocasión parece dejar traslucir una cierta equiparación de sus obras, en lo que se refiere a las situaciones dramáticas, con las obras de los citados autores franceses («La crítica me ataca a veces diciendo que creo situaciones límites. ¿Y cómo califica usted las de SARTRE o Camus?» (3, p. 260)), también insiste en lo que de negativo tuvieron las influencias francesas en Sastre, que quiso hacer en España «un teatro de agitación social y para el pueblo, pero con ideas asimiladas de alemanes y franceses. Quizá en esta asimilación esté el no progreso, por lo menos en la actualidad, de Alfonso Sastre» (4, p. 317), aunque en ese mismo artículo señala que «*La doble historia del doctor Valmy* de Buero está en la línea, sobre todo en sus personajes femeninos, de un teatro europeo de la fuerza de (...) *Una mujer respetuosa* de Sastre» (4, p. 325).

Frente a estas actitudes, de rechazo en Olmo y equilibrada en Recuerda, las opiniones de Muñiz y Rodríguez Méndez son mucho más favorables a los existencialistas franceses. Así Rodríguez Méndez habla de los «nuevos horizontes existencialistas», considera a Sartre y a Camus como «uno de los más importantes documentos que explican la situación del hombre en un momento dramático de la Historia Universal», a la altura del teatro del Renacimiento, del griego y del español medieval y renacentista (36, pp. 89-90); piensa que en el origen de la generación realista está la «influencia de Sartre, especialmente sobre Alfonso Sastre» (42, p. 15), y acabará por incluir a Sartre entre los autores que a él le han gustado (3, p. 278). Y Muñiz recordará como hacia los años 1963-1964, cuando trabajaba en una emisora madrileña, en su sección de programas dramáticos, sus superiores «no conci-

ben que se hagan cosas como *El estado de sitio* de Camus y *Antígona*» (15, p. 78).

De los datos que hemos citado parece desprenderse que no hay una exactitud unánime por parte de los autores realistas respecto a los existencialistas.

En lo que concierne al teatro de lo absurdo, las opiniones vuelven a estar divididas, pues alternan los elogios con las críticas. La actitud de Recuerda ante IONESCO está entre la simpatía y el distanciamiento. Así por ejemplo, afirma que *Las sillas* es un buen ejemplo de teatro auténtico (3, p. 255), y que el lenguaje de este autor, como el de BECKETT, es «muy respetable», porque la mayor parte de las veces se corresponde «con el lenguaje de la imposible comunicabilidad de los seres humanos» (4, p. 323). Sin embargo, hace muy poco puso de relieve que por haber vivido, al igual que Lorca, en el ambiente granadino, «no podía escribir teatro hablando con Ionesco» (*sic*, creemos debe ser «como» en vez de «con»), por ejemplo (7, p. 130). Y aunque considera autores importantes a los del absurdo (incluye sorprendentemente a Genet, Sartre, Camus, Pinter y Albee) y cree que es una corriente válida «cuando se corresponde con la realidad absurda del ser humano» (4, p. 319), sin embargo él, en sus obras, en concreto en *Las arrecogías*, presenta un protagonista fundamentalmente antiabsurdo, una Mariana Pineda que «confía y tiene fe en que la revolución no conduce al absurdo sino a la libertad, cuya libertad no es para ella una condena, sino un principio de luz que pueda conducir al amor, a la caridad o a la fe». Y precisamente por esta fe, distintiva de lo español, el teatro de lo absurdo «no podía germinar nunca en nuestros escenarios. Nosotros somos distintos» (30, p. 39). Y en defensa de lo español dirá que Valle nos trae «el recuerdo del mejor teatro del absurdo francés» aunque crea que, salvo excepciones, toda la vanguardia europea no llega a la altura del teatro del dramaturgo gallego (4, p. 320). Esta actitud anti-absurdo se basa en que, según él, es en general, un teatro inauténtico. Así, aunque no quiere rechazar todo el movimiento a priori, considera que es «aburridísimo. Estamos ensayando *La última cinta* de Beckett, y le aseguro que es somno-

lento. Lo de *Esperando a Godot* es ya desfasado. Lo no auténtico se desfasa pronto» (4, p. 255). E insistiendo en dicho autor, afirma que sus obras de imágenes y sin palabras deben mucho a autores del XIX o a Kafka (4, p. 322).

Rodríguez Méndez dedicó muchos comentarios al teatro del absurdo, pero haciendo especial hincapié en los seguidores que tiene entre los autores jóvenes españoles, los «colonizados» según él. Hablando en general, cree que las fórmulas vanguardistas son reducidas y que el teatro del absurdo se agotó prontamente (4, p. 218). Pero sobre todo, en el terreno práctico de la dramaturgia española, el absurdo fue, para Rodríguez Méndez, el antídoto que los vanguardistas *snohs* proporcionaron a la burguesía para luchar contra el conflictivo teatro realista, concreto y de denuncia inmediata, frente al «alejamiento de la realidad» (43, p. 31), el «enmascaramiento de los problemas reales de nuestro teatro y nuestra sociedad» (45, p. 103), «un clima de abstracción poco peligroso para el público» (45, p. 162), que se da en el teatro del absurdo. A estos rasgos negativos hay que añadir su excesiva ruptura en el plano estético (45, p. 103), que hace incoherentes, confusos los procedimientos formales; incluso considera que esta clase de vanguardia sirvió a la burguesía francesa para enfrentarlo a otra vanguardia verdaderamente peligrosa, «el anarquista y demoleedor vanguardista» de JARRY (4, p. 216). Pero estas opiniones desfavorables aparecen sobre todo a partir de 1970, pues con anterioridad a esa fecha, es decir, en la década de los 60, su postura es más favorable, aunque sin llegar a una devoción total. Así habla de que se imitan autores extranjeros de gran importancia —«nunca lo pondré en duda», recalca—, pero ajenos a nuestra sensibilidad, y por ello de difícil asimilación. Entre esos autores «magistrales», a los que admira y por los que siente entusiasmo figuran Sartre, Camus, Beckett e Ionesco (32, p. 20). En las conversaciones de teatro celebradas en Córdoba en 1965 habla de los «instrumentos destructivos, pero eficaces, de un Ionesco, un Beckett, un Pinter, etc.» (36, p. 92). También se refiere a la supervivencia de formas conservadoras «a pesar de Ionesco y Beckett» (36, p. 97). En un artículo de 1964 señala que para

resolver el dilema entre belleza y realismo, Ionesco y Beckett se entregan «inuy convincentemente a un caos muy saludable, puesto que indudablemente una forma de resolver un problema difícil es demorar su solución replanteando mil veces el enunciado» (36, p. 103); y los citados autores aportan «a la entrañable estética modernista, un realismo suficientemente negro para oscurecer el resplandor de la belleza que íntimamente desean, para evitar caer en la terrible trampa de la cursilería» (36, p. 102).

Carlos Muñiz en 1960 incluye entre los autores que le «gustan» a Ionesco, Beckett y ADAMOV (8, p. 15), afirmación que corregirá en parte unos pocos años después, al afirmar que «Beckett aporta una angustia sincera, pero en lo que se refiere al teatro de vanguardia mi preferido es Adamov; sobre todo en *Primavera 70*». Sin embargo rectifica su anterior opinión sobre Ionesco, «el que menos» le interesa, pues tal autor «satiriza a la burguesía pero sin hacerla daño; en el fondo es un reaccionario», pero añade inmediatamente «de mucho talento» (11, p. 5).

Y Olmo considera interesantísimas las sugerencias de Ionesco y Beckett entre otros, «aunque le parece esencial ahondar en el teatro español» (53), y poco después vuelve a insistir en su idea de basarse en lo español, pero «sin que el oído deje de estar atento a lo que ocurre en el extranjero. No olvidar nunca que a partir de Brecht han escrito Beckett, Ionesco»... (54).

Otros autores franceses merecen la atención de los realistas españoles. Así Rodríguez Méndez, refiriéndose al teatro de preguerra, señala las magníficas obras que escribieron esos «nombres sagrados» que son GIRAUDOUX, AUDIBERTI, que en el caso del primero de ellos representa «una forma de compromiso, una capitulación entre estética y realismo», lo cual sería continuado «con la astucia de un agente de propaganda», por «ese ANOUILH, que sigue manteniendo con fortuna la forma ecléctica» (36, p. 101-102), y que afirma incluso en sus piezas más negras hay «ramalazos de bellas palabras». Y el interés de otros autores por Anouilh se revela también en

el hecho de que Muñiz programó su *Antígona* en la emisora donde trabajaba en los años 1963-64, y de que Lauro Olmo hizo otra versión de dicha obra a primeros de 1975, que mereció generales elogios; y refiriéndose a la obra de Anouilh el propio Olmo señala que es «uno de los acontecimientos teatrales de la escena contemporánea» (69, p. 59). Por el contrario, ARTAUD recibe duras críticas, a veces sin argumentos, por parte de Rodríguez Méndez y de Recuerda. El autor madrileño-catalán considera que la teoría de la crueldad de Artaud es algo «disparatado» (38, p. 7), ideas «altamente hipotéticas y caprichosas», que son tímidos intentos de derribar el «gigantesco monumento humanista que va desde Esquilo a Strindberg» (44, p. 309). Recuerda es más radical, cayendo incluso en el desprecio de dicho teórico. En el año 74 llega a afirmar que le «importa un comino lo de Artaud o, en general, todo lo europeo» pues para él, aunque no desprecia lo del extranjero, lo importante es indagar en lo español; añade que no ha «leído nada» de Artaud ni le interesa «a no ser como curiosidad general». Sin embargo, Recuerda reconoce que en *Las salvajes de Puente San Gil* se puede hablar de teatro de la crueldad, pero «sin referencias librescas». Incluso señala que si Artaud hubiese oído los cantos populares andaluces entonces «hubiera cambiado el teatro occidental de raíz» (17, p. 129). Y por lo que concierne a GENET, Méndez lo incluye entre los renovadores de la estética, añadiendo además un «espeso tinte realista», aportando a «la entrañable estética modernista un realismo lo suficientemente negro para oscurecer el resplandor de la belleza que íntimamente desean, para evitar caer en la terrible trampa de la cursilería» (36, p. 102); y recientemente señala que él ha «hablado en contra de los genetianos, pero no de Genet», autor al que conoce «correctamente, no sólo profundamente, sino que sé lo que quiere(n) decir», y su acoplamiento (de Genet y Brecht) a la situación nuestra es lo que critica (7, p. 123). Recuerda también condena esa devoción que sienten por tal autor los jóvenes post-realistas que «adoran los ceremoniales y rituales de Genet», que conocen por medio de revistas o por lo que les cuentan personas que han venido del extranjero (4, p. 322). Aquí conviene recordar que obras de Genet se representaron desde

1962, en concreto *Las criadas*, en Barcelona, y con éxito considerable en Madrid en 1969 por Nuria Espert. Sin embargo, y aunque lo incluye dentro del teatro del absurdo, en el año 1974, lo considera un autor importante, a pesar de no tener nada que ver con sus obras, en concreto con *Las arrecogidas* (30, p. 39).

Y aunque belga, pero de expresión francesa, GHELDERO-DE es considerado por Rodríguez Méndez como uno de los «nombres sagrados» de la época previa a la segunda guerra mundial (36, p. 101).

Otros teatros europeos

El teatro italiano no figura, evidentemente, entre los más importantes de Europa, salvo algún caso aislado como PIRANDELLO, que recibe claros elogios por parte de Rodríguez Méndez, quien en su intervención en las Conversaciones de Teatro celebradas en Córdoba en 1966, lo incluye entre los autores que tratan de huir de la dramaturgia academicista en busca de un teatro «reflejo fiel de la realidad que nos rodea»; señala también que con las aportaciones del autor italiano —y de otros— «pudiera tal vez partirse para crear un teatro de nuestro tiempo que fuera expresión viva de una sociedad —que no quiere ser masiva— y de una cultura que no quiere ser meramente económica» (36, pp. 87, 91 y 92). Y en 1974 incluye a Pirandello entre aquellos autores —Valle, Aristófanes y Shakespeare— cuyos textos no son «para recitar sino para interpretar recreándolos» (45, p. 157).

Y Recuerda aporta el caso de STREHLER, en sus últimos montajes, como un ejemplo de que en el mundo se está volviendo a respetar el texto (29, p. 18). Conviene recordar también que el espectáculo de dicho director italiano sobre poemas de Brecht (*Milva e Giorgio Strehler cantano Brecht*) sirvió de base para la versión de Lauro Olmo *A los hombres futuros, yo Bertolt Brecht*, realizado en 1970.

El teatro polaco tampoco es conocido en profundidad en nuestro país, y por ello se comprende que los autores realis-

tas se refieran poco a él salvo en el caso del director y teórico GROTOWSKI que es criticado a veces con dureza por Recuerda y Rodríguez Méndez, aunque refiriéndose en varias ocasiones, no a tal persona sino a sus imitadores en España. Rodríguez Méndez en el año 1968 habla de la «revolución anarquizante» de Grotowski, que no logra hacernos salir de «nuestra auténtica miseria» cultural (38, p. 7). Años más tarde, tanto en artículos sueltos como en recopilaciones, vuelve a tratar del director polaco. Así, afirma que las «experiencias personalísimas» de Grotowski son «tímidos intentos de derribar ese gigantesco monumento humanista que va desde Esquilo a Strindberg» (44, p. 309); considera que «la influencia de los directores revolucionarios» resulta «poco benéfica» para el teatro independiente español (41, p. 41); cree que en un país como España, donde «no existe prácticamente historia teatral mal pueden avenirse capítulos de ella realizados por otras comunidades más afortunadas» (41, p. 53); opina que el modo de representar de Grotowski, del Living, etc., es de signo «arcaísta» y su raíz, «clerical», pues en realidad, no es otra cosa que la resurrección de los «misterios» medievales (41, p. 59), pues Grotowski es un «místico del ceremonial y la liturgia», cuyo influjo «opera sobre la sensibilidad del hombre, sobre sus nervios, sobre su médula, en busca de la histeria colectiva», pretendiendo «matar la lumbrera del entendimiento», lo cual en el teatro «parece monstruoso» (41, p. 62); el conflicto que se produce en ciertas instituciones dramáticas no va a producir, a juicio de Rodríguez Méndez, una mejora en la enseñanza del teatro, pues «a la ya vieja y anticuada estructura pedagógica jovellanesca se incrustan nuevas conchas», como las enseñanzas grotowskianas (41, p. 204); esas técnicas sirven para que la burguesía venza al teatro que verdaderamente puede hacerle daño (4, p. 219); critica al nuevo tipo de actor o actriz «sabahondo, pedantuelo (que desconoce a Lope de Vega pero está muy al tanto de Grotowski)» (45, p. 83); y por último discrepa de éste acerca de que el teatro va a desaparecer, pues Rodríguez Méndez cree «en la cultura, en el teatro, también en la vida, en el hombre» (47, p. 16). Pero al lado de estas opiniones negativas, repartidas entre el director polaco y sus imitadores, hay alguna otra más favora-

ble, pues en una ocasión, refiriéndose a los que lo siguen, dice que «de la noche a la mañana no se puede ser Brecht, ni Grotowski (en todo caso la pálida sombra de uno u otro)» (41, p. 114), y también recuerda que el director polaco «en muy pequeñas dosis tampoco es mala cosa» (41, p. 121).

Una actitud más dura la adopta Recuerda que manifiesta claramente el deseo de huir en su obra *Los persas* de «todo lo que olierá» a Grotowski, en contra de lo que hacen los grupos de teatro independiente, que por seguirlo «destruyen toda la hermosura que un texto pueda tener, ya sea clásico o moderno», y eso en opinión de Recuerda es un «grave error y una gran torpeza» (25, pp. 69-70); critica a los jóvenes que conocen de segunda mano al director polaco (4, p. 322), al que Recuerda jamás iría a buscar para dirigir una obra suya (28, p. 10); le parece bien que los jóvenes aficionados conozcan a Grotowski, pero que tengan en cuenta que «todo eso pasa», y que hay que evitar las «imposiciones» (3, p. 254). Quizás para comprender ese rechazo de Grotowski haya que recordar la «fiebre grotowskiana» que hacía estragos entre los grupos de teatro independiente, que culminó en el llamado Festival Cero de San Sebastián de 1970, y que mereció por parte de Ricardo Domenech la opinión de que se tiende a una imitación superficial, a una «repetición de motivos. Esto es grave y puede ser más grave todavía (...). Para evitar hecho tan lúgubre sólo existe una solución: injertar —no yuxtaponer o imitar— toda técnica nueva en las peculiaridades y conflictos de cada cultura nacional»³; en idéntico sentido se manifestaba M.^ª Aurelia Campmay en el artículo «Método y contenido (la experiencia teatral)»⁴ donde afirma que si bien el abrirse a esas técnicas es positivo, en los grupos de teatro independiente «la acción nefanda de las modas críticas es evidente», porque el «aplauzo se dirige a la moda y no a la obra realizada».

La última referencia al teatro polaco de que tenemos noticia es la que Rodríguez Méndez hace, en plan desfavorable,

(3) «Encuesta», *Primer Acto*, 123-124, agosto-septiembre 1970, p. 29.

(4) *Primer Acto*, 123-124, agosto-septiembre 1970, p. 20.

a MROZECK cuando afirma que los «chistosos acontecimientos» de este autor no serán «mucho más divertidos que los lances de cualquier comedieta menor» de los hermanos Quintero (44, p. 328).

Por último, en lo que concierne al teatro europeo, Rodríguez Méndez ataca a la moda del CAFÉ-TEATRO o «teatro-cabaret» que, según él, se importa de otros países cuando en España hay el claro precedente del sainete musical, del género chico, de la zarzuela, incluso la «revista populachera» (39, p. 6). Si él traduce *Mujeres, flores y pitanza* de M. A. Campmany es porque «hay algo en Cataluña que impide el total mimetismo europeo, dando lugar a la eclosión de un producto «distinto» (39, p. 6). Aparte de lo que de mimetismo hay en el «teatro-cabaret», Rodríguez Méndez señala que es «un medio de minimizar, de aguar, y subvertir el valor del teatro» (39, p. 6). Ideas semejantes a las que acabamos de exponer las expondrá en el libro de 1974 *La incultura teatral en España*.

Teatro norteamericano

La primera referencia, amplia y favorable, sobre el teatro norteamericano es la que en 1960 hace Carlos Muñiz, que establece la semejanza que hay entre obras españolas del siglo XX y obras de Estados Unidos. Así dice que la ternura poética de *Nuestra ciudad* de WILDER, la desatada brutalidad de *Un tranvía llamado deseo*, de T. WILLIAMS, la severa acusación de *La muerte de un viajante*, e incluso el «desgarrado alarido» de *El mono velludo*, de O'NEILL, tienen mucho que ver con la trágica soledad de *Doña Rosita la soltera* o con el amargo realismo de *Historia de una escalera*. Porque, aunque obras costumbristas debido a su localización geográfica, son también piezas de carácter «tan humano, tan transcendentales, tan perfecto reflejo de nuestra época, que cobra categoría de fiel testimonio y clara posición ética y estética de los dramaturgos contemporáneos». Y señala poco después, en defensa del madrileñismo de Arniches, que también estas obras norteamericanas tienen «excesivo localismo y

bastante proximidad con el melodrama», el cual «rozan, con mucha frecuencia, los grandes maestros modernos de las letras» (8, pp. 14-15), aunque no parece que este rasgo constituya para Muñiz algo negativo.

En el artículo que acabamos de citar aparecen unos cuantos autores que veremos de nuevo en otras ocasiones, sobre todo MILLER. Así Olmo, en 1963 lo considera, junto con Brecht, el autor extranjero más válido para España (55), y lo mismo hace en 1966, añadiendo el nombre de Frisch (61, p. 73). Martín Recuerda insiste en el localismo de Miller —y en el de Valle—, pero este «localismo tiene tanta fuerza como para haberse impuesto en el mundo y hasta para convertirse las obras de estos autores en espectáculos totales» (23, p. 28); sin embargo rechaza la opinión de un crítico catalán para el cual son melodramáticas las obras de Miller, Shakespeare y los griegos (23, p. 34). Y el propio Muñiz en 1969 contrapone *La Malquerida* a *Panorama desde el puente*: «el tema es el mismo, pero el aspecto de la inmigración en Norteamérica le da al drama de Miller una nueva dimensión dramáticosocial» (15, p. 25). Pero es Rodríguez Méndez quien de modo más tajante señala la influencia de este autor americano en la generación realista, que en muy buena parte vino «desencadenada» por las desventuras del protagonista de *La muerte de un viajante*, dando lugar a un «largo desfile de personajes asfixiados en el condicionamiento social, las relaciones laborales, la incompreensión, el egoísmo» (41, p. 66); sin embargo Rodríguez Méndez parece ver con distanciamiento a los imitadores del escritor norteamericano. Y explícitamente añade ese mismo año que a él no le gusta *La muerte de un viajante*, aunque reconoce que en el origen de la generación realista hay un hecho fundamental, la representación en nuestro país de dicha obra (42, p. 15).

Referencias a otros escritores norteamericanos nos las encontramos en algunas otras ocasiones. Rodríguez Méndez señala que como reacción al teatro español de los años 50, los jóvenes se vuelven hacia Miller y Williams (35, p. 220) y O'Neill (24, p. 37); indica además que en Williams, incluso en las situaciones más dramáticas, «hay ramalazos de bellas

palabras (36, p. 102). Martín Recuerda rechaza las presuntas semejanzas entre *Las salvajes en Puente San Gil* y las obras de este último autor americano: «nada más lejano», pues lo que pretendió el autor granadino fue «recorrer la tierra española para descubrirla e ir descubriendo el teatro que siento, porque quisiera un teatro español vivo y actual, un teatro del 'camino'» (21, p. 26). ALBEE, según Recuerda, de buenas ganas hubiera querido escribir una obra como *Flor de otoño* (28, p. 10), y Rodríguez Méndez llega a compararlo con los hermanos Quintero, pues tienen un común cultivo muy meticuloso del costumbrismo, con personajes simpáticos y dicharacheros, aunque en Albee hay más truculencia (41, pp. 56-57), de tal modo que entre uno y otros no se nota «demasiada diferencia de horizontes» (44, p. 328).

Por último el grupo del LIVING THEATRE recibe muchas críticas negativas, especialmente por parte de Rodríguez Méndez y Recuerda. Ambos atacan sobre todo los intentos de adaptar las técnicas de esta compañía al joven teatro español, pues ambos autores creen que hay mucho de exclusivismo, de actitudes miméticas, e incluso de desconocimiento, aparte de los para ellos discutibles supuestos en que se basa tal tipo de teatro norteamericano. Se podría afirmar que las críticas que recibe Julián Beck son en el fondo similares a las que ya hemos visto para Grotowski. Así Rodríguez Méndez cree que el teatro independiente español que sigue al «Living» es una «tecnocracia» que pretende reducir el complicadísimo y transcendente problema del teatro a simple asimilación de técnicas expresivas con menoscabo del contenido (2, p. 17); lo tacha de arcaísta (41, p. 59), de teatro con sabor a «computadora» (44, p. 309), de teatro antiburgués que subsiste gracias al ala snobista de la burguesía (45, p. 173), y cree que tal tipo de teatro meramente técnico es una traición a «la idea ya perenne del teatro» (45, p. 140). Olmo comparte con Angel Fernández Santos una idea que a algunos sonará a escándalo: «Me interesan casi más ciertos aspectos del Teatro de la Latina que algunas de las audacias del Living», aunque esto no signifique negar «la importancia y la transcendencia» del grupo americano (64, p. 39). Y Recuerda

cree que las fórmulas del Living no tienen vigencia «si no existe un auténtico tratado del hombre» (23, p. 34); por ello, aunque le parece bien que los jóvenes conozcan esa compañía y sus técnicas (3, p. 262), él prefiere hacer un teatro con auténticas estructuras dramáticas españolas (23, p. 34).

CONCLUSIONES

Llegados a este punto creemos que ya es posible presentar unas conclusiones que, aunque basadas en datos forzosamente incompletos, nos parecen suficientemente válidas y significativas:

1) En los autores dramáticos de la llamada generación realista española coexisten la atención a los autores extranjeros y la admiración y el seguimiento de temas, formas y modelos españoles. Incluso aquéllos, como Rodríguez Méndez y José Recuerda, que insisten una y otra vez en su deseo de hacer un teatro «español», reconocen la importancia de muchos autores extranjeros.

2) La atención de los realistas no se limita a unos pocos escritores, sino que opinan sobre un número considerable de ellos, desde la antigüedad clásica hasta el teatro más reciente.

3) No hay una actitud valorativa coincidente entre los realistas respecto a los dramaturgos foráneos. Se podría afirmar que Olmo y Muñiz son más abiertos, más partidarios de lo extranjero, que sus dos compañeros antes citados, sobre todo que Recuerda, el menos inclinado a lo de fuera.

4) El interés por lo extranjero no es irreflexivo. Al contrario, adoptan una actitud de crítica, que les permite ver con más claridad los aspectos positivos, pero también los negativos, de figuras como Brecht, Durrenmatt, etc.

5) Como procuran huir de la imitación servil, de la adopción indiscriminada de los modelos extranjeros, en muchas ocasiones, las críticas más duras de Rodríguez Méndez y Re-

cuerda se dirigen, no hacia los escritores foráneos, sino hacia quienes pretenden introducirlos en nuestro país sin conocerlos debidamente, dejándose llevar por snobismos, tomándolos como ejemplos exclusivos de lo que debe ser el teatro y olvidando con frecuencia lo que de positivo hay en la tradición dramática española y en muchos extranjeros que no están «de moda» pasajera.

6) Rasgo común a los realistas es su preferencia por los aspectos temáticos de la obra, respecto a lo referente a los procedimientos técnicos, sobre todo cuando estos son, o pretenden ser vanguardistas, aunque los escritores españoles que estudiamos admiten la necesidad de una renovación formal. De hecho, en sus obras de creación se produce este proceso, pues no es lo mismo, técnicamente hablando, *Vagones de madera* que *Bodas que fueron famosas del Pingajo* y *la Fandanga*, *El grillo* que *El tintero*, *La camisa* que *El cuarto poder*, etc.

7) En varios realistas encontramos un cierto cambio o evolución en sus opiniones sobre los autores extranjeros. Así Rodríguez Méndez y Recuerda intensifican su postura crítica ante lo extranjero, a partir de los últimos años de la década de los sesenta, actitud que quizá se deba al hecho de que reciben frecuentes críticas de muchos de los jóvenes autores del Nuevo Teatro Español, mucho más abiertos, incluso excesivamente miméticos, respecto de ciertos modelos —Brecht, Grotowski, Artaud, el Living, etc.— extranjeros. Posiblemente influya también el hecho de que tales escritores realistas pasan varios años sin estrenar, lo cual les conduce a una actitud de reafirmación personal basada en su «españolismo crítico», que en tanto «españolismo» les enfrenta a los jóvenes, y en cuanto «crítico» al teatro comercial al uso. Por el contrario, Carlos Muñiz, señala en 1968 que «es indispensable que nuestro teatro se abra a unas corrientes más actuales, menos encasilladas, menos herméticas», rehuendo el sainete y el naturalismo (14, p. 27), pues según él, se ha producido un desfase entre el teatro español y el europeo (65, p. 59). Sin embargo, recordemos que en 1960 había defendido a Arniches.

8) Por último, la aceptación preferente de los modelos nacionales no tiene por qué excluir lo extranjero, y a la inversa. Como diría Lauro Olmo hablando de sí mismo, se trata de «ser un europeo con apellidos españoles» (64, p. 39).

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA GENERAL

- 1) «I perché di una crisi», *Sipario*, 256-257, agosto-settembre 1967, pp. 27-35.
- 2) «Encuesta», *Primer Acto*, 98, julio 1968, pp. 14-21.
- 3) ISASI ANGULO, Amando C.: *Diálogos del teatro español de la postguerra*, Ed. Ayuso, Madrid, 1974.
- 4) VV.AA.: *El teatro y su crítica*, Instituto de Cultura de la Diputación Provincial de Málaga, Málaga, 1975.
- 5) MEDINA, Miguel Angel: *El teatro español en el banquillo*, Fernando Torres editor, Valencia, 1976.
- 6) O'CONNOR, Patricia W. y PASQUARIELLO, Anthony M.: «Conversaciones con la generación realista», *Estreno*, II, 2, Otoño 1976, pp. 8-29.
- 7) VV.AA.: *Teatro español actual*, Fundación Juan March-Ed. Cátedra, Madrid, 1977.

CARLOS MUÑIZ

- 8) MUÑIZ, Carlos: «Teatro de costumbres», *Primer Acto*. 14. mayo-junio, 1960, pp. 14-15.
- 9) «Encuesta», *Primer Acto*, 29-30, diciembre 1961 - enero 1962, pp. 5-15.
- 10) MUÑIZ, Carlos: «El teatro y los niños», *Primer Acto*, íd., pp. 30-36.

- 11) NUÑEZ, Antonio: «Carlos Muñiz en los textos, las palabras y las canciones», *Insula*, 196, marzo 1963, p. 5.
- 12) MUÑIZ, Carlos: «El matrimonio del señor Mississippi», *Primer Acto*, 47, 1963, pp. 14-15.
- 13) Id.: «Good bye, Brendan Behan», *Primer Acto*, 52, mayo 1964, p. 54.
- 14) VV.AA.: «Coloquio sobre el naturalismo, el costumbrismo, el sainete y el futuro de nuestro teatro», *Primer Acto*, 102, septiembre 1968, pp. 20-29.
- 15) MUÑIZ, Carlos: *El tintero. Un solo de saxofón. Las viejas difíciles*, Taurus ed., Col. El Mirlo Blanco, 1, Madrid, 1969, segunda ed.
- 16) Id.: *Tragicomedia del serenísimo príncipe don Carlos*. Ed. Cuadernos para el Diálogo, Col. Libros de teatro, 46, Madrid, 1974.

RODRIGUEZ BUDED

- 17) RODRIGUEZ BUDED, Ricardo: «Lorenzaccio», *Primer Acto*, 73, 1966, pp. 15-16.
- 18) VV.AA.: «Coloquio sobre el naturalismo, el costumbrismo, el sainete y el futuro de nuestro teatro», *Primer Acto*, 102, septiembre 1968, pp. 20-29.
- 19) SAMANIEGO, Fernando: «Estreno de «El padre» de Strindberg», *El País*, 26 marzo 1978, p. 20.

MARTIN RECUERDA

- 20) HEBRERO SAN MARTIN: «Lo que Martín Recuerda dijo antes del estreno», *La Estafeta Literaria*, 169, 15 mayo 1959, pp. 1-2.
- 21) MARTIN RECUERDA, José: «Desahogo sobre algo de mí y de "Las salvajes"», *Primer Acto*, 48, diciembre 1963, pp. 26-28.
- 22) Id.: «Como las secas cañas del camino», *Yorick*, 17-18, verano 1966, p. 16.

- 23) HERAS, Santiago de las: «Un autor recuperado», y MARTÍN RECUERDA, José: «Manifiesto de «El caraqueño» o la deshumanización de un hombre en España», *Primer Acto*, 107, abril 1969, pp. 28-31 y 32-34.
- 24) MARTÍN RECUERDA, José: *El teatrito de don Ramón. Las salvajes en Puente San Gil*, Taurus ed., Col. El Mirlo Blanco, 11, Madrid, 1969.
- 25) MONLEON, José: «Martín Recuerda en Salamanca», *Primer Acto*, 143, abril 1972, pp. 67-70.
- 26) PEREZ COTERILLO, Moisés: «Habla José Martín Recuerda», *Reseña*, 60, diciembre 1972, pp. 3-6.
- 27) MARTÍN RECUERDA, José: «A los que puedan escucharnos y entendernos», *Primer Acto*, 158, julio 1973, pp. 72-74.
- 28) MONLEON, José: «Entrevista con J. Martín Recuerda», *Primer Acto*, 169, junio 1974, pp. 8-11.
- 29) «Encuesta», *Primer Acto*, 170-171, julio-agosto 1974, pp. 17-18.
- 30) MONLEON, José: «Martín Recuerda, dos obras en juego sobre San Juan de la Cruz y Mariana Pineda», *Triunfo*, 621, 24 agosto 1974, p. 39.

RODRIGUEZ MENDEZ

- 31) CANTIERI MORA, Giovanni: «Giovanni Cantieri Mora entrevista a José María Rodríguez Méndez», *Primer Acto*, 22, abril 1961, pp. 57-58.
- 32) RODRIGUEZ MENDEZ, José María: «Teatro español, teatro popular, teatro europeo», *Primer Acto*, 24, julio 1961, pp. 20-21.
- 33) «Encuesta», *Primer Acto*, 29-30, diciembre 1961 - enero 1962, p. 15.
- 34) RODRIGUEZ MENDEZ, José María: «Cuando las literaturas se enfrentan», *Primer Acto*, 45, 1963, pp. 5-8.
- 35) Id.: «Un autor para una sociedad», *Revista de Occidente*, 41, agosto 1966, pp. 219-234.

- 36) Id.: *La tabernera y las tinajas. Los inocentes de la Moncloa*, Taurus ed., Col. *Primer Acto*, 8, Madrid, 1968.
- 37) Id.: «La tradición burguesa frente al realismo», *Primer Acto*, 102, septiembre 1968, pp. 30-31.
- 38) Id.: «Sobre la necesidad de un teatro nacional popular», *Yorick*, 29, diciembre 1968, pp. 7-8.
- 39) Id.: «El teatro cabaret, ¿nueva calamidad o nueva modalidad?», *Yorick*, 31, febrero 1969, pp. 5-6.
- 40) «Mesa redonda: El nuevo autor español», *Yorick*, 34, mayo 1969, pp. 23-26.
- 41) RODRIGUEZ MENDEZ, José María: *Comentarios impertinentes sobre el teatro español*, Ed. Península, Ediciones de Bolsillo, 199, Barcelona, 1972.
- 42) «Mesa redonda. La literatura social», *Camp de l'Arpa*, 1, mayo 1972, pp. 14-18.
- 43) RODRIGUEZ MENDEZ, José María: «Ajuste de cuentas conmigo mismo», *Estudios Escénicos*, 15, julio 1972, pp. 31-39.
- 44) Id.: «Lo que queda de los hermanos Quintero», *Revista de Occidente*, 117, diciembre 1972, pp. 307-329.
- 45) Id.: *La incultura teatral en España*, Ed. Laia, Ediciones de Bolsillo, 314, Barcelona, 1974.
- 46) MONLEON, José: «Cita con el teatro secreto español (II). Con Rodríguez Méndez», *Triunfo*, 620, 17 agosto 1974, pp. 36-37.
- 47) RODRIGUEZ MENDEZ, José María: «Conmigo mismo», *Primer Acto*, 173, octubre 1974, pp. 14-16.

LAURO OLMO

- 48) «Lauro Olmo, premio "Leopoldo Alas"», *Destino*, n.º 974, 7 abril 1956.
- 49) OLMO, Lauro: «Los jóvenes somos sinceros», *La Estafeta Literaria*, 52, 14 julio 1956.

- 50) MORALES, Manuel: «Lauro Olmo, novelista, cuentista y autor teatral», *Juventud*, 173, Madrid, 27 septiembre 1958.
- 51) NOVAIS, José Antonio: «Lauro Olmo, un escritor con fe en la sociedad», *La Hora*, 101, abril 1959, p. 14.
- 52) «Unamuno, hoy» (encuesta), *Insula*, 181, diciembre 1961, p. 4.
- 53) CASTILLO, José del: «Lauro Olmo, autor de «La camisa», Premio de teatro Valle-Inclán», *El Noticiero Universal*, 7 junio 1962.
- 54) PAREJO-DIAZ, Joaquín: «Premio Nacional de Teatro», *Signo*, 12 enero 1963.
- 55) CORREDOR MATHEOS, José: «Lauro Olmo: El teatro de hoy tiene que salir de las cuatro paredes que lo cercan», *La Prensa*, Barcelona, 29 marzo 1963.
- 56) NUÑEZ, Antonio: «La personalidad humana y creadora de Lauro Olmo», *Insula*, 197, abril 1963, p. 5.
- 57) CARRERA, Jesús: «Entrevista con Lauro Olmo, Premio Nacional de Teatro», *Faro de Vigo*, 8 diciembre 1963.
- 58) JOVER, Francisco: «Entrevista con Lauro Olmo», *Yorick* 2, abril 1965, pp. 8-9.
- 59) CASTELLANOS, Carmelina de: «Lauro Olmo sin «condecoración», *Teatro XX*, Buenos Aires, ¿1965?.
- 60) PRIETO, Jesús: «Declaraciones de Lauro Olmo tras el estreno de «El cuerpo», *Arriba*, 21 mayo 1966, p. 24.
- 61) KRAMER, Immelien: «Entrevista con Lauro Olmo», *Norte*, VII, 4, Amsterdam, julio-agosto 1966, p. 73.
- 62) MANUEL MARIA: «Lauro Olmo, un hombre con los ojos abiertos», *Arriba*, 25 noviembre 1966.
- 63) OLMO, Lauro: «Antecrítica de "English spoken"», *ABC*, 6 septiembre 1968, pp. 57-58.
- 64) FERNANDEZ SANTOS, Angel: «Diálogo abierto con Lauro Olmo», *Primer Acto*, 102, septiembre 1968, pp. 33-34.

- 65) «Encuesta sobre la situación del teatro en España», *Primer Acto*, 100-101, noviembre-diciembre 1968, pp. 52-69.
- 66) OLMO, Lauro: *La camisa. El cuerpo. El cuarto poder*, Taurus ed., Col. El Mirlo Blanco, 14, Madrid, 1970.
- 67) LABORDA, Angel: «El estreno de hoy en el Bellas Artes», *ABC*, 4 noviembre 1970, pp. 93-94.
- 68) «Cinco preguntas a los autores que estrenaron», *Primer Acto*, 170-171, julio-agosto 1974, pp. 12-23.
- 69) OLMO, Lauro: «Antecrítica de "Antígona"», *ABC*, 1 febrero 1975, p. 59.
- 70) Id.: «Lauro Olmo por Lauro Olmo», *Opinión*, 26, 2 al 8 abril 1977.

ANTONIO FERNÁNDEZ INSUELA
Universidad de OVIEDO