De aquí y de allá

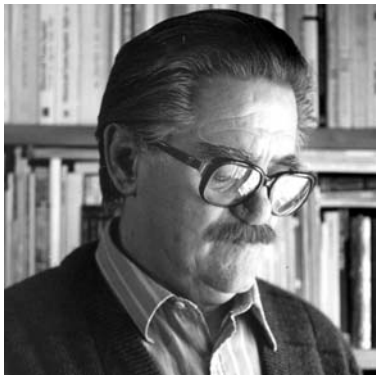
Selección de Miguel Signes

Lauro Olmo

EN EL PRIMER CONGRESO DE AUTORES ESPAÑOLES. *REPÚBLICA DE LAS LETRAS.* N.º 35. OCTUBRE 1992

[…] Nadie ignora que el hecho cultural como cimentación de la categoría de un país es lo suficientemente rentable en el orden internacional como para rehuir los tonos menesterosos, no sólo en los aspectos generales de la cultura, sino concretamente en los del teatro como parte integrante de la misma. Piénsese en la nómina a través del tiempo de nuestros autores representativos. Y lléguese hasta hoy, por favor. Traspásese o derríbese ese muro oficial basado en los nombres —¡admirables! ¿cómo no?— de Valle-Inclán o García Lorca. La grandeza de ellos no sólo está en su propia obra, sino en lo que han influido en las posteriores. En cierta medida, al dificultarles su «vivir entre nosotros», se les ha paralizado convirtiéndoles en ilustres muertos de espectaculares mausoleos. Hay que dejar claro que estas figuras representativas no surgen por generación espontánea, sino que emergen de un caldo de cultivo constituido por otros nombres que, aunque no lleguen a alcanzar tal representatividad, son imprescindibles para el logro de esas dos o tres figuras que suele dejar, si es que las deja, cada época. Tener en cuenta esto supone una responsabilidad que a todos nos concierne, pues nunca está de más que, tanto nacional como internacionalmente, se nos tenga por ciudadanos de primera.[…] Ahora bien, digamos una vez más que el teatro, en vez de mezclarse o dejarse mezclar con medios de expresión artística que no son los suyos y con los que lleva todas las de perder, debe ir al reencuentro consigo mismo, con ese pálpito directísimo que le caracteriza; ese «vis a vis» en el que lo «técnico» no es más que un medio auxiliar por ricas que sean sus aportaciones a la puesta en pie del poema dramático. En el teatro, en definitiva, se puede «palpar» a sus protagonistas. Su materia está viva y, por ser así, nunca será igual ese gesto invariable del mundo de la imagen, ese rictus de la comisura de los labios condenado a repetirse sin variaciones en el rostro de Robert de Niro —extraordinario actor por otra parte— y que, dados los vaivenes de lo emocional, siempre será distinto sobre las tablas. Naturalmente nos estamos moviendo en los ámbitos del drama contemporáneo y sin olvidar la antigua significación de las máscaras. Pero éste es otro cantar. En definitiva, como ya dijimos en otra ocasión, ni quitamos ni ponemos rey, pero ayudamos a nuestro señor: el teatro. A ese fabuloso medio de comunicación, de interrelación, de ahondamientos y revelaciones que tanto peso histórico tiene entre nosotros.

Poténciese el teatro. Va unido a nuestro genio creador. ¿Qué importa más de él desde un punto de vista estatal: su rentabilidad cultural o su rentabilidad económica? Sin que tratemos de quitarle importancia a esta última, sí conviene darle vueltas a la cuestión, pues entre los títulos que dan presencia a nuestro país en el concierto universal de la cultura, uno es el teatro. Y acabemos reiterando que los altos nombres que sustentan su nómina no han nacido ni nacerán por generación espontánea.



Carlos Muñiz

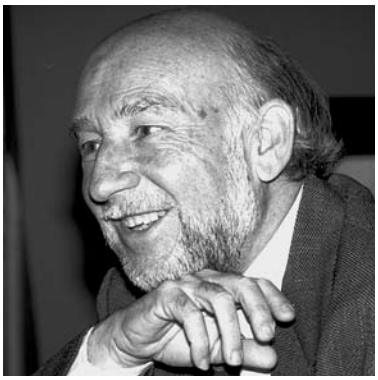
«EN MI X ANIVERSARIO COMO AUTOR DRAMÁTICO (REFLEXIÓN IMPÚDICA)». *PRIMER ACTO.* N.º 63. 1965. PÁG. 12

Cuando «El caballo del caballero» se publique en *Primer Acto,* se cumplirán exactamente diez años. Entonces estrené *Telarañas,* una mañana en el Teatro Lara. Ahora publico esta farsita, que ni siquiera nació para el Teatro. Diez años de vagabundear por esta tierra mía, carcomida por nefastos hombres de teatro (?), atravesada por ríos de bilis. ¡Qué triste aniversario! Me pesan las espaldas como si hubiera soportado el peso del dios Atlas. En mi soledad lloro mi vileza y la de los demás. ¿Qué soy? ¿Qué pinto en este mundo? ¿Para qué he venido a escribir teatro a España? En los oídos me retumba el eterno zumbido: «Esto no puede ser, esto no puede ser». Diez años viendo al Teatro en la cuerda floja. Marte es un imbécil, que no va al Teatro; está siempre en su Olimpo, sacándose brillo a los cuernos. Venus sólo sabe rascarse los sobacos y frotarse los pechos y lucirlos enhiestos. Esquilo, Sófocles y Eurípides pegan bastonazos al aire, agonizantes. Las musas se han vestido de tanguistas y la prostitución está muy perseguida.

Sin embargo, en lo más hondo de mi corazón, alienta un grito de oro: «Paciencia, paciencia, paciencia». Paciencia tendré. Como Job. Más que Job. Los judíos están ya en Israel. A pesar del brazo secular; a pesar del nazismo. Mi paciencia no puede morir. No la matarán los dragones que lanzan fuego por los ojos y serpientes por la boca. No la matarán los eructos de las pesadas digestiones, ni las historias feudales maquilladas de cuentos de hadas. Tengo dos hijos que ríen, que me aseguran con su risa y su llanto cada día que el mundo no se acaba en mí, ni en las pirámides de Egipto.

Sé lo que pinto aquí. Sé por qué escribo teatro. Seguiré pintando; seguiré escribiendo. Algo me dice que no debo pararme, a pesar del cansancio y del reuma. Las estatuas reumáticas de los parques, de las plazas y de los palacios se pararon un día. La estatuas no sirven. Me apenan las estatuas. Por la mañana, me pasan la mano por el hombro unos señores que me piden: «Sé dócil, hijo mío, sé dócil como una vaca y el mundo caerá a tus pies rendido. Mira esas estatuas. Toma ejemplo». Pero mis hijos ríen a la hora de comer. Por la tarde, en el café, en la calle, en todas partes, la gente me dice: «Sé dócil y verás salir el sol todos los días». Pero mis hijos me besan y se acuestan por la noche, alegrando la casa con sus ronquidos pequeños y sonoros. Mi mujer me susurra al oído, mientras hacemos el amor: «Sé dócil, míralos cómo duermen, felices». Y yo la miro y lloro, solo, silencioso y me pongo a escribir hojas y hojas que esperan la mañana sin prisa. Y cuando la noche se estrella en la cabeza de los señoritos que vuelven de juerga y piden el desayuno, la casa entera parece estremecida por sus voces agudas como clavos de una cruz. Y yo me tumbo en el suelo y ellos me pisan la barriga, para auparse y mirar por la ventana el mundo. Nos reímos los tres y mi mujer me mira y dice: «No tienen zapatitos». Y me marcho a la calle y me tumbo en el suelo para que mi barriga sirva a todos los dóciles de felpudo. Pero sigo escribiendo. Seguiré hasta que consigan sacarme las tripas por la boca.

Se cumplirán diez años. ¡Es mi aniversario! ¡Hay que celebrarlo! Y me pongo a escribir: «Acto primero, la escena representa el mundo. Dentro de un año, o de veinte o de trescientos…». Y sigo, sigo, sigo, mientras mis hijos juegan a médicos y brujas y mi mujer trajina en la cocina, cansada y sin poderme perdonar que siga y siga. La pobre… Su corazón está marchito. Ya no ríe. Ay, si yo consiguiera meterla mi esperanza en la cabeza…



Adolfo Marsillach

«AUTOBIOGRAFÍA», *TRIUNFO,* N.º 12, AÑO XXXV. 1-10-1981, PÁG. 65

Había recibido a aquel entrevistador con la acostumbrada amabilidad de una persona que conoce los riesgos y las ventajas de someterse a las preguntas de los periodistas. […]

«¿Cree usted que ha hecho —porque ahora es evidente que no— un teatro político?»

¡Dios mío, qué espanto! ¿Cómo se contesta con mediana claridad a algo que uno mismo ignora? Para empezar: ¿qué es un teatro político? Y, profundizando todavía más: ¿qué es un teatro? ¡Qué lío, qué confusión, qué desmadre! Pero, claro, él no podía decir lo que estaba pensando. Al revés. Se sentía obligado a una respuesta ágil, brillante, inteligente… Tenía que improvisar —a cien, a mil, a diez mil por hora— una frase fantástica, fenomenal, fastuosa, que coincidiera no con él, sino con la imagen, abrumadora, de Adolfo Marsillach.

Entonces echó la cabeza para atrás y exclamó en un suspiro:

«¡Y yo qué sé, coño, y yo qué sé!»

La política… durante el franquismo —no en los primeros años, por supuesto, porque la Guerra Civil les pilló a los de su generación en mantillas— había ido adoptando, lentamente, una postura tal vez más ética que política, si se acepta —tema nada fácil— que una cosa pueda separarse de la otra. […]

Cuarenta años dictatoriales produjeron —insisto en que, en su opinión, todo lo discutible que se quiera— unos hábitos sociales moral y económicamente corrompidos, a pesar —o como consecuencia— de los múltiples planes de desarrollo que se inventaron.

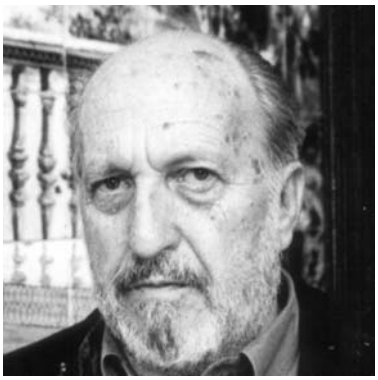
Un intelectual —o alguien que aspira a serlo— tiene el deber de reflexionar sobre la realidad en la que le ha tocado vivir y oponerse, en la medida de sus posibilidades, a lo que le parece mal, admitiendo, como es lógico, que pueda equivocarse. Las sociedades injustas necesitan de sus críticos, aunque los fusilen; de la misma manera que las sociedades justas —nunca las hay del todo— precisan de ellos aunque les molesten.

Estas consideraciones —tan simples como obvias— le habían impulsado a utilizar el teatro no como tribuna política, sino, simplemente, como plataforma reflexiva. Lo que sucedió es que dicha reflexión —como ácida cota de su pensamiento— le sentaba como un tiro a la censura.

La censura… Se habla de ella como de un ente abstracto sin forma precisa, sin contornos determinados… No es verdad. La censura fue la vergonzante capa —una especie de manto del Pilar administrativo— debajo de la cual se agazapaban los censores y éstos —precisamente éstos— tenían y tienen una voz y un rostro perfectamente reconocible. Nadie sensato y bien nacido exigiría una —por otro lado imposible— depuración, pero quizá fuera prudente no olvidar sus nombres. Nunca se sabe.

Total, que la censura fue tan responsable de los espectáculos que él no pudo hacer como de los que hizo. En ninguno de ambos casos existían motivos mutuos de gratitud.

Y ahí está *El Tartufo,* por ejemplo. Ese fue un texto del que se murmuró que había sido escrito y producido en cooperativa entre Fraga Iribarne, Enrique Llovet y él. Era el año 69 y los tecnócratas del Opus Dei querían instalarse en el Gobierno para salvar el alma —y el talego— de los españoles bajo la égida cristiana de monseñor Escrivá de Balaguer. Fraga —cuya tozudez no es necesario recalcar— se resistía. Y Solís. Y algunos otros. Inútil. Cuando la fe se instala en el pecho de los cruzados, no hay quien aguante: López Rodó se hizo con la espada flamígera y Sánchez Bella arreó con los mandobles. El 29 de octubre de 1969 la España oficial se hizo opusdeísta mientras la España real se fue al Teatro de la Comedia a ver *El Tartufo.*



José Mª Rodríguez Méndez

«EL TEATRO COMO EXPRESIÓN SOCIAL Y CULTURAL». *PRIMER ACTO.* N.º 71. 1966. PÁGS. 4-10

[…] El panorama cultural y social en que se inserta hoy el fenómeno teatral aparece dominado por lo que todos los historiadores y filósofos de la cultura han denominado «crisis». Pero existe, a mi juicio, dentro del panorama general de la crisis de la cultura de Occidente, el fenómeno más particular, pero también más revelador, de otra crisis. Me refiero a la «crisis de las masas». Digo que dentro de la crisis general de la cultura de Occidente, el fenómeno de las crisis de masas es más revelador en cuanto al teatro, porque uno de los motivos más fundamentales de cualquier renovación teatral de nuestro tiempo consiste en hacer un teatro de y para las masas. Es decir, los intentos que van de un Meyerhold a un Brecht, por ejemplo, o de un Pirandello a un John Osborne, consisten en intentar sacar la literatura dramática de unos moldes retóricos, acuñados por el Renacimiento —verdadero bloque monolítico que retrasa fundamentalmente la evolución de un teatro verdaderamente popular— para llevarlo a una zona distinta, antiacademicista, en donde el teatro sea un reflejo fiel de la realidad que nos rodea, de la compleja realidad circundante; lo que quiere decir que los problemas sociales, los problemas de la crisis de la cultura, los problemas económicos y la síntesis que todos ellos crean en el «hombre de nuestro tiempo» tengan su expresión fiel en la literatura dramática.

Esta operación, sin embargo, está resultando de una lentitud y de una dificultad extremas. Pese a todos los intentos, la verdad es que el teatro renacentista, con Shakespeare a la cabeza, sigue rigiendo los destinos dramáticos de la cultura occidental. El entramado retórico de la dramaturgia aristotélica, a pesar de Brecht, de Dürrenmat y de Ionesco, sigue siendo la norma del teatro occidental. La voz de los trágicos griegos no se extingue. El teatro sigue siendo un fenómeno de iniciados. Los secretos del teatro siguen encerrados en una sólida pirámide hermética, envueltos en liturgias religiosas, las mismas liturgias que le vieron nacer.

Los intentos de crear un teatro de masas no han tenido el éxito que cabía esperar. En principio habría que señalar la diferencia que puede existir entre hacer un «teatro de masas» y hacer un «teatro para las masas». Yo creo que los intentos de Brecht, por ejemplo, se encaminan más bien a crear un «teatro para las masas» que en crear un «teatro de masas». Pero ¿qué son estas masas? El concepto de masas, que hoy aparece en toda crisis, es un concepto falso e irreal, es en suma una entelequia aristotélica-escolástica como el concepto de los «universales», por ejemplo.

[…] en tanto el problema de las masas esté en crisis, en tanto la cultura de masas no sea más que una aspiración, el teatro sólo puede, si quiere ser reflejo de la sociedad y la cultura de esa época, acusar de una manera realista, con un realismo minucioso, casi científico, esa crisis. Seguir con los ojos muy abiertos las más mínimas transformaciones de esa sociedad, deslindar bien los matices y saber separar lo que va implícito en la historia del hombre y lo que el animal social reclama para sí y que ha de ser mucho más perdurable. Me parece, pues, un error la pretensión de crear hoy un teatro épico o heroico que contemple al hombre actual como poseedor de un mundo de ideas o creencias sólido…

Antonio Buero Vallejo

BUERO POR BUERO. CONVERSACIONES CON FRANCISCO TORRES MONREAL. ASOCIACIÓN DE AUTORES DE TEATRO. COLECCIÓN «DAMOS LA PALABRA»

[…] Estamos en la famosa polémica posibilistas / imposibilistas. De esto, en efecto, no suelo hablar mientras no me lo plantean. Cuando lo hacen procuro aclarar algunas cosas que me parecen básicas. Pienso en el autor que se significó como el más opuesto a mí, sedicentemente muy crítico frente a mi crítica insuficiente o acomodaticia, según él; defensor entonces de la superioridad del plano social sobre el estético, cosa que yo no había dicho nunca. Pues bien, basta observar con imparcialidad lo que hemos escrito el uno y el otro para advertir que quien me achacaba una «acomodación» también incurría en «acomodaciones». La imagen de éste, o de éstos, si es que son más de uno, más integérrimos que Buero, y partidarios de una crítica sin mitificaciones, es una imagen más elaborada que correspondiente a la realidad. Situar una obra en Argel, por ejemplo, es tan posibilista como situarla en el pasado, y a veces más. Situarla en Argel cuando se estrena en España, y en España cuando se estrena en Moscú, es otra forma de posibilismo. Escribir obras, como él mismo reconoció por escrito, que eran como excepciones dentro de su programa, que no incurrían en el talante crítico necesario, era también una forma de posibilismo, y él lo reconoció para un par de ellas. Utilizar a Guillermo Tell es una forma de posibilismo. Con lo cual yo no estoy censurando nada, puesto que yo defendía esa estética. Pero lo que no me parece correcto es que quienes también la practicaban me dijeran que era una estética mala porque la practicaba yo, ¿comprende? Estuvieron intentando hacer lo que se podía en aquel momento. Cerca de no poderlo hacer, pero lográndolo a veces. Pero ideológicamente era gratificante erigirse como los verdaderos insobornables, y la gente que no suele pensar demasiado aceptó que eso era verdad y que yo era el sobornable. […] En cuanto al exilio […] Claro que lo pensé en los primeros años, y en más de una ocasión. Pero no al extremo de considerarlo como la única solución posible. Las dificultades aquí eran exasperantes. Pero como frente a ello, y aunque fuera con esfuerzos multiplicados, se podía ir dando razón auténtica de la propia producción, no me lo llegué a plantear como un objetivo inexorable. Ahora, algunos que se han ido también se han permitido criticarnos. […] Hicimos un teatro de respuesta. Tratamos de desmontar mentiras. Ahora bien, no sé si por una vanidad interior, de la que nadie está libre, el significado de mi teatro, incluido el primerísimo, no se limita a lo éticamente coherente. Además de eso, he intentado hacer siempre, con mejor o peor fortuna, pero inequívocamente llamado a ello, un teatro con propósito de alta estética. Y esto no siempre se me ha reconocido. Se ha dicho: «Bueno, bien, son obras estéticamente importantes, pero no demasiado avanzadas, no muy vanguardistas, no están a la altura de los tiempos». […] Pero algunos nos lo han echado en cara, a mí de una manera concreta. Entonces, como aquí entra también la inevitable lucha de las generaciones, cuando sale una promoción nueva de autores propende a decir que los verdaderamente renovadores son ellos y que los que estábamos antes no habíamos dado los pasos, que ellos sí están dando, en cuanto a un verdadero *aggiornamento* estético. Cierto que yo no he pretendido asimilarme a movimientos vanguardistas muy definidos, como ha podido ser el Absurdo o la fórmula de Beckett, que tantísima gente imita y sigue imitando. Yo he pretendido hacer mi teatro, con todas las influencias que tenga, no como simple imitador o seguidor de un estilo concreto, y entiendo que en su conjunto, o al menos en sus momentos más logrados, en el aspecto puramente formal, he llegado más lejos de lo que se me suele reconocer.

Alberto Miralles

APROXIMACIÓN AL TEATRO ALTERNATIVO. ASOCIACIÓN DE AUTORES DE TEATRO. MADRID. 1994

Hay una medicina alternativa, una energía alternativa y hasta una alternativa de Gobierno. También en el mundo taurino, los maestros de hoy dan la alternativa a los toreros del mañana.

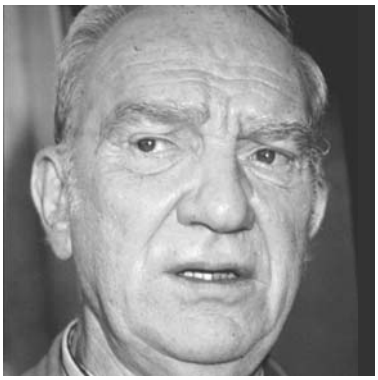
La alternativa es eterna porque también el inmovilismo lo es. Toda sociedad que se estanca crea anticuerpos. Bastará que alguien diga «no» para que alrededor de su rebeldía se configure una alternativa al acatamiento gregario, a la resignación paciente y al silencio cómplice.

Cada generación crea su Alternativa, unas veces mediante la marginación, para defenderse, y otras sumergiéndose en la furia, para atacar. El oleaje histórico nos devuelve una y otra vez la necesidad de los movimientos contestatarios: el Realismo frente a la mixtificación edulcorada, la generación Beat frente a la represión, la contracultura del 68 frente a los totalitarismos. Y hoy, a finales de siglo, ¿cuál es el movimiento artístico alternativo? Sin la perspectiva que proporciona la distancia histórica, nadie se ha atrevido a confirmar mediante un estudio unitario un movimiento rebelde, definido y coordinado, entre otros motivos porque al mercado consumista le ha sido más útil la desideologización generacional y ha promocionado una «Generación X», después de haber agotado el invento del Posmodernismo y «el pensamiento débil». Y ese avance no ha tenido un correctivo porque el progresismo permanece silencioso y avergonzado después de haber colaborado por acción u omisión en el derrumbe ideológico y moral de Europa.

[…] En los estudios sobre teatro suele haber una lógica tentación de hallar un denominador común que defina a una serie de autores como generación, movimiento o grupo, pero escamoteando las diferencias que anulan el esquema previo porque es más sugerente —y publicitariamente más vendible— ofrecer un descubrimiento etiquetado que una serie de autores sin apenas conexión entre sí. Por eso casi nadie cree en las generaciones y existe una controversia científica sobre ellas.

Pero aunque sea una simplificación didáctica hablar de generaciones, el hecho es que en los autores de la Alternativa hay más afinidades que diferencias. En cualquier caso, lo que es indudable es la existencia de un grupo de escritores, alternativos o no, que suponen, cronológicamente, la continuación del movimiento de autores y compañías teatrales que a finales de los años sesenta fueron conocidos como «Nuevo teatro» y «Teatro independiente».

Lo que se conoce como «Nuevo Teatro» lo definí en un ensayo que recoge unitariamente los dispersos conceptos teatrales de los años sesenta. Por Nuevo se entendía la unión del Teatro Independiente y los autores españoles que escribían para esos grupos. Sus objetivos eran radicales, pues al mismo tiempo que luchaban contra la dictadura franquista, deseaban renovar el teatro en sus aspectos plásticos, literarios y de producción. Rechazaban el culto a la «estrella», y lograron desterrar el concepto de «amateurismo» que se les aplicaba. Bajo la idea de que el teatro era un bien común, llevaron a cabo una verdadera descentralización teatral mediante lo que se llamó irónicamente «la mística de la furgoneta». Lo que hoy se ha denominado «Alternativa» es también, y sobre todo, el conjunto de dos esfuerzos: el de las salas marginales y el de los autores que estrenan en ellas. […]



Fernando Fernán Gómez

ENTREVISTADO POR SANTIAGO TRANCÓN EN *PRIMER ACTO.* N.º 194. 1982

[…] hay multitud de géneros y multitud de estilos y todos son válidos; lo importante es llegar a conseguir esa comunicación con el público, que es, en definitiva, a lo que aspira la literatura y el arte en general. Yo creo que el naturalismo, el realismo, o como se quiera llamar, está vigente, con lo cual no quiero decir que sea el único género o estilo vigente. Creo que es un error, cuando se descubre un nuevo camino, pensar que el anterior se ha cerrado. Yo cuando leí y vi el teatro del absurdo me entusiasmé, pero de ninguna manera deduje de aquello que ya no podía existir el naturalismo o un teatro que se podría llamar, en contraposición, de la lógica. […] Creo que algunos [Le preguntan si los nuevos autores son demasiado radicales] han insistido demasiado en prescindir del naturalismo y ésta puede ser una de las razones de esa dificultad en poder estrenar. Hay que pensar que el naturalismo sigue siendo la tendencia mayoritaria en muchas ramas del espectáculo que son multitudinarias, como el cine. Esto ha acostumbrado al público. Hoy el espectáculo en un ochenta por ciento sigue esa tendencia. La insistencia en ir por un camino que —por lo menos desde los años veinte, desde hace sesenta años— se ha visto que no cuenta con un público mayoritario (no sólo aquí, sino en cualquier parte del mundo) creo que es una falta de realismo. El público que sigue ese tipo de teatro, que podríamos llamar de muchas maneras, de vanguardia en general, es minoritario, sigue siendo minoritario (por las razones que sean, que esta es otra cuestión). El autor tiene que tener esto en cuenta. […] Se debería buscar una reconciliación con el público mayoritario. Hay un público joven, nuevo, interesadísimo por el teatro, que es bastante numeroso —pero que sigue siendo minoritario—, que es capaz de llenar un teatro durante tres semanas o un mes, pero que luego se acaba de forma radical. Luego hay otro público mayoritario, que es el que sostiene un espectáculo durante un año, de más edad, y que en parte se ha perdido para el teatro. Hay que buscar una fórmula para atraer a estos dos tipos de público a la vez, o que ese público minoritario vaya creciendo al menos. (¿Por qué se ha ido perdiendo a ese público mayoritario?). Ha habido muchas causas, pero una de ellas yo creo que ha sido un problema que ya se planteó hace bastantes años y que todavía no está resuelto, y es la gran diferencia de gusto que hay entre la mayor parte de los que hacen teatro y el público. Desde hace bastante tiempo se ve que es necesario algo así como una reconciliación entre autores, actores, directores y críticos, por un lado, y el público mayoritario, por otro. Cómo se conseguiría eso yo no lo sé, pero habría que intentarlo. El público no ha ido evolucionando en la misma medida que han evolucionado las gentes de teatro. […] Aunque sólo sea en teoría, el teatro tiene la ventaja de ser más económico (que el cine); me refiero a la producción. Aunque hoy día los montajes de teatro se están encareciendo mucho, siguen siendo más baratos que producir una película. Otra cosa es la rentabilidad, que en el cine es también muy problemática. Por esta razón de tipo económico, el teatro puede ser también mucho más experimental. Tú habrás observado que, a pesar de ser el cine más moderno que el teatro, el experimento se da mucho más en el teatro que en el cine, hay mucho más teatro de vanguardia que cine de vanguardia. El cine suele morderse la cola, vuelve siempre a los géneros, nadie se atreve a experimentar. No hay un cine del absurdo, por ejemplo. Los responsables del dinero, a experimentar en el cine se atreven muy poco.

José Martín Recuerda

ENTREVISTADO POR SANTIAGO DE LAS HERAS EN *PRIMER ACTO,* N.º 107, ABRIL. 1969

[Ante la pregunta:] *Martín Recuerda sonó entre los componentes de la perdida generación realista…*

Yo, pidiendo mil perdones, no llamaría «perdida» a esa generación realista, sino que, por el contrario, es la menos perdida y la que en realidad suena dentro y fuera de España, aunque hay que aclarar que, en general, la literatura española actual no interesa tanto como debiera interesar. Esa generación perdida quizá sea más respetada de lo que algunos creen y hasta me atrevería a asegurar que es la única de la que se podrá hablar algún día como representativa de una época. Es un tópico ya esto que voy a decir: Valle-Inclán «sonaba» en su tiempo menos que Benavente. Benavente estrenaba, Valle-Inclán decía que su teatro «era de una sola noche». El fenómeno de los que estrenan y de los que no estrenan se rastrea desde largo en España. Sería interesantísimo estudiar este fenómeno.

Cuando yo visité Estados Unidos me encontré con la sorpresa de que los nombres de esta generación eran allí conocidos. Quizá sean los únicos testigos fieles de una España que se desea conocer a través de las voces sinceras de sus escritores. Yo creo que son los únicos que despiertan una curiosidad.

Para mí, esa generación es, tal vez, la única limpia y no perdida, por la sencilla razón de su pureza, de su digna ambición y de su casticismo. Es una generación que aporta al teatro un deseo de reflejar la tierra y al hombre español, a veces con un sentido casi metafísico, con toda la amplitud que lo metafísico implica. Junto a este sentido de hondura metafísica, cabe también la virtud a esta generación de haberse querido separar de toda influencia extranjera, para contar algún día con una personalidad propia. Esto no quiere decir que por ser localista se quede encerrada en la localidad, sino que, por el contrario, su amplitud es mucha y puede que alcance universalidad. […] ¿Sabes la de sacrificios que hay que ir haciendo para al mismo tiempo poder vivir? Somos dramaturgos que vamos en contra de la corriente, porque tenemos conciencia de nuestra misión, y nuestra misión es la de reflejar a España tal como la vemos, sin contar las anécdotas de los diarios o las revistas madrileñas que tanta gracia le hacen al público de Madrid y de provincias.

Me preguntas también que por qué no estreno. Te referirás a que por qué no estreno con frecuencia. Te respondo con estas cuatro: a) Porque es la verdad que mi pensamiento no se encuentra en entera libertad para expresarse. Buscar una solución a esta expresión es una tortura, una mortificación lenta, de muchísimos días. Podría seguir otros caminos bastante fáciles, pero tengo una naturaleza que no sabe traicionarse. b) Porque hay siempre una serie de gente adherida al espectáculo teatral que, si no halagas las ideas de ellos, están dispuestos a destrozarte vivo, ya pudieran ser tus obras mejores que las de Eurípides. Ellos te destruyen en un día la labor de años y, claro, te quitan el pan. El pan que puede ayudarte a seguir por el camino del teatro. c) Porque hay un público encarrilado hacia una dramática falsa y cómoda; público que rechaza lo que va por lado fácil. Problema gravísimo que supone muchas páginas de explicación. En esto podemos ver la no evolución de la sociedad y de la cultura española. Ramón J. Sender decía que las obras de Valle-Inclán no resisten a la representación por ser ásperas y ofensivas. El gran novelista español se equivocaba al enjuiciar así las obras de Valle-Inclán, ya que la causa de «no resistir» estaba en aquel público totalmente educado a lo benaventino, aunque en nuestro tiempo las causas de la no educación radican en problemas más profundos que los que un dramaturgo tipo Benavente podía decir desde unas tablas. d) Porque la endeblez espiritual y económica de cualquier empresa española te limita enseguida el sentido de tu propia creación dramática. […] ■