



José María Rodríguez Méndez

TEATRO NACIONAL POPULAR: SOBRE LA TEORÍA Y PRÁCTICA DE JOSÉ MARÍA RODRÍGUEZ MÉNDEZ

Bernardo Antonio González
Wesleyan University

La inauguración del Centro Dramático Nacional (Teatro Bellas Artes) en 1978 con una obra de José María Rodríguez Méndez —*Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga*— puede ser considerado como un auténtico hito en la historia del teatro español contemporáneo. Por un lado, el acontecimiento es un signo de la transición política, ya que representa, tan sólo tres años después de la muerte de Franco, el homenaje oficial a uno de los escritores más censurados por el régimen anterior. Al mismo tiempo, si recordamos que la obra de Rodríguez Méndez constituye una larga y profunda meditación sobre la historia del país, podemos ver en la ocasión el anuncio de una moda que predominará durante los primeros años de la democracia, la del análisis histórico del pasado colectivo en novela, cine y teatro.

Los ejemplos de sus obras dramáticas aparte,¹ dedicadas en su mayoría a la historia social, económica y política de España durante el siglo XX, nos interesa subrayar aquí la contribución ensayística de Rodríguez Méndez, un monumento literario a las voces irrepresibles del exilio interior durante la última década del franquismo. Desde la ponencia que leyó en Córdoba en 1965, "El teatro como expresión social y cultural", hasta 1974, el año en que Rodríguez Méndez publica *La incultura teatral en España*, se abre y cierra toda una etapa en su producción y en la historia cultural del país. La etapa incluye, además de los títulos ya citados, su *Ensayo sobre el machismo español* (1971), *Comentarios impertinentes sobre el teatro español* (1972) y el *Ensayo sobre la 'inteligencia' española* (1972).²

A pesar de su brevedad, el artículo titulado "Sobre la necesidad de un Teatro Nacional Popular"³ es un indicio primordial de las teorías del autor en este momento tan clave de su formación intelectual. En primer lugar, el artículo introduce de manera concisa muchas de las ideas sobre las que Rodríguez Méndez vuelve reiteradamente en los ensayos que acabamos de mencionar. Asimismo, refleja las preocupaciones que informan su producción creativa desde el comienzo de su prolífica carrera como dramaturgo. Por último, la noción de un "teatro popular" se relaciona fácilmente con las actividades extraliterarias de Rodríguez Méndez en pro del teatro: su afiliación a los teatros universitarios en los años cincuenta y al Grupo de Teatro Popular "La Pipironda" en la década de los 60.⁴ Como veremos a continuación, Rodríguez Méndez expone en "Sobre la necesidad" lo

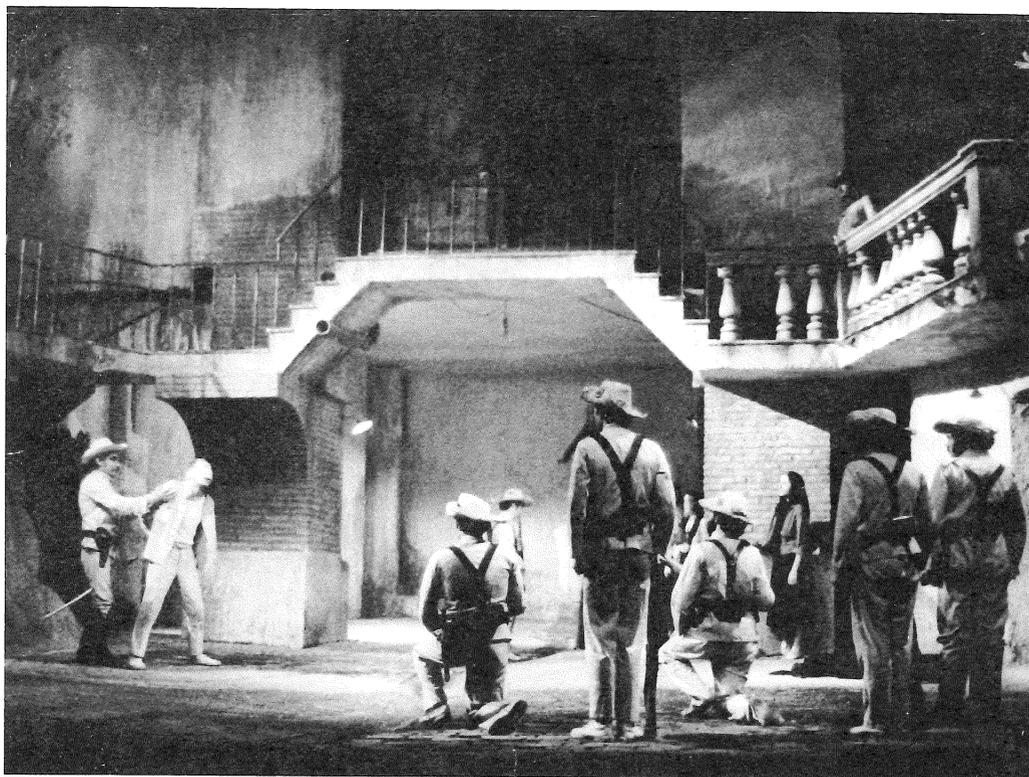
que constituye el patrón fundamental de su teoría y praxis: su preocupación por lo "nacional popular".

I Teoría

"El teatro se contempla desde el Estado como algo para uso exclusivo de esa clase social que «huelga». O sea que vuelve a hacerse patente la idea jovellanesca expresada en su famosa «*memoria sobre los espectáculos públicos*»". (TNP, 7)

El motivo de "Sobre la necesidad de un Teatro Nacional Popular" es la inauguración de un Teatro Nacional en Barcelona, acontecimiento acogido por la crítica periodística como "elegante" y "brillante". En el pasaje citado, Rodríguez Méndez invoca un paradigma de análisis cultural que es esencialmente marxista y que ha sido básico para su pensamiento y dramaturgia: el metafórico enfrentamiento "base-superestructura". Cabe señalar que el autor no desarrolla nunca una teoría del teatro como uno de los posibles aparatos ideológicos del estado (Althusser), aunque el tema del teatro estatal lo pide y a pesar de su declarada creencia en la obligación moral del Estado (Gramsci) de enseñar a las masas a "desenvolverse por sí mismas" (TESC, 96). No obstante, Rodríguez Méndez afirma una y otra vez su antipatía por el "didacticismo redentorista" (TESC, 96) de una burguesía liberal que, tras la llegada a España de los Borbones, se impone sobre una base popular progresiva e irremediadamente marginada. Además, culpa reiteradamente a Jovellanos de una situación que se ha perpetuado hasta hoy. Caracteriza al autor de *Memoria sobre los espectáculos públicos* como el máximo defensor del concepto "ilustrado" de que el teatro se dirija exclusivamente a la clase social no productora (que "huelga" o explota), a diferencia del deporte, la televisión y demás actividades frívolas, que son el patrimonio exclusivo de los que se encargan de la producción material (TNP, 7; ME, 59, 74; IE, 95; CI, 31).

Aunque la influencia del paradigma "base-superestructura" se manifiesta en todos los ensayos de Rodríguez Méndez entre 1965 y 1974, en *Incultura* podríamos decir que es radical. El patrón es aquí el punto de partida para un análisis metódico de las causas de una crisis teatral percibida por el autor como endémica en España a partir del despotismo ilustrado. Es importante notar, además, que, después de "Sobre la necesidad",



Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga de Rodríguez Méndez. Teatro Bellas Artes, Centro Dramático Nacional, Madrid 1978. Dirigido por José Luis Alonso. Foto: M. Martínez Muñoz.

éste es el primer momento en que Rodríguez Méndez recapacita explícitamente sobre el tema del teatro nacional. Repasa la legislación al respecto que, desde 1909 hasta los años cincuenta, se aplica principalmente a tres teatros madrileños: el Español, el María Guerrero y el Beatriz. Considera que todas estas iniciativas están guiadas por la mentalidad paternalista jovellanesca ya que los diferentes teatros institucionalizados en España en el siglo XX nunca llegan a ser más que un "terreno acotado [por las clases dirigentes, se sobreentiende] al que hay que sujetar, embridar, evitar abusos" (IE, 37). Pone como excepciones "La Barraca" de Lorca, las "Misiones Pedagógicas" de Alejandro Casona y el "Teatro volante" de Alberti, modelos, podemos inferir, para el teatro nacional *popular* que Rodríguez Méndez propone como rémora contra los efectos del paternalismo estatal.

Las actividades escénicas de Rodríguez Méndez con los grupos teatrales ya citados se entienden mejor si tomamos en cuenta el vínculo que en sus ensayos escritos el autor establece entre el término "popular" y la noción del enfrentamiento histórico de clases. Para estos fines y efectos resulta sugerente el paralelo que José Martín Recuerda ve entre los grupos de la posguerra y los intentos de Lorca, Casona, Alberti y Cipriano de Rivas Cherif de crear un teatro popular nacional durante la Segunda República.⁵ Rodríguez Méndez sería pues una figura clave para el estudio de una problemática hasta ahora poco tratada, las convergencias y divergencias entre la pos-

guerra y los años treinta, a pesar de su crítica (¿contradictoria?) del aburguesamiento del público de Lorca (entre otros)⁶ y de las obras de Alberti y Rivas (TESC, 96). El estudio de esta problemática tendría que tomar en cuenta la obra dramática de Rodríguez Méndez, además, donde la metáfora "base-superestructura" tiene como signo fundamental la trágica victimización del sujeto pobre o desgraciado, siempre dentro de un inconfundible encuadre histórico: soldados que viajan irremediamente hacia la guerra de Melilla en 1921 (VM); el "Muchacho" desconocido que muere rodeado de alumnos burgueses en el Madrid de la posguerra (IM); inmigrantes andaluces ("charnegos") que viven social y económicamente marginados en un suburbio barcelonés de la posguerra (BV); el Pingajo, en cuyo fusilamiento en 1898 vemos una escenificación del 3 de mayo goyesco (BF); Trueno, el "quinqui" alegre condenado ante un tribunal en el Madrid de 1967 (QM); y Felipe, que encarna las ilusiones del pueblo victimizado por el oportunismo político entre 1898 y 1940 (HC).

"Si eliminamos lo popular eliminamos lo «nacional». No puede ser nacional lo que excluye el elemento popular". (TNP, 7)

Aunque no siempre ha sido el caso entre los promotores del "teatro nacional", las ideas de Rodríguez Méndez al respecto se basan en un marcado nacionalismo

que, como sugiere el pasaje citado, puede reducirse a una ecuación fundamental: *nacionalismo es populismo*. El autor parte de la creencia además de que existe una tradición nacional que remonta a *La Celestina*, *Don Quijote* y la novela picaresca y que es esencialmente realista. El realismo de Cervantes, Lope, Quevedo, y Alemán, autores que se inclinan hacia la "abigarrada humanidad"— es, según el autor, un auténtico gesto patriótico contra un Imperio (el Habsburgo) que él define como "una arquitectura retórica alimentada por algunos poetas [barrocos] serviles" (ME, 30).

Visto de esta manera, el realismo se convierte en una especie de baluarte en defensa de lo único que es autóctono, es decir, nacional y popular: "Soñábamos con incorporar a la dura y difícil tarea de levantar en los escenarios la presencia de . . . una España abofeteada y malherida, cuyos representantes no podían ser otros que campesinos, prostitutas, delincuentes ensoñados, señoritos fracasados y aguardentosos, trashumantes, licenciados que ahorcaron la toga y gente de vida más o menos airada".⁷ Afirmaciones de este tipo demuestran que las fronteras de la nación según Rodríguez Méndez coinciden esencialmente con las de una clase social determinada, el proletariado. El realismo es el único estilo admisible para representar las hazañas e inquietudes de esa clase: una estética para el pueblo nacional, otra para la burguesía internacional. Por lo tanto, la defensa de lo nacional popular es, a la vez, social, política y estética. Contar la historia del pueblo *como se debe* significa tomar armas contra los mecanismos de dominio implícitos en el discurso histórico oficial, que es predominantemente internacionalista.

He aquí uno de los propósitos fundamentales de todo lo que Rodríguez Méndez escribe y hace: contrarrestar la influencia perjudicial de los que manejan el discurso oficial. Este propósito se intuye en su elogio de los dramaturgos de diferentes épocas más o menos marginados de la escena oficial y que, en su opinión, llevan la antorcha de lo nacional popular: Aben Guzmán, Lucas Fernández, Gómez Manrique, Lope de Rueda y Gil Vicente, que luchan "contra los moldes del retórico teatro renacentista" (TESC, 95); Ramón de la Cruz y Moratín, que defienden el gusto popular contra "los juegos retóricos" y "las fantasías evasivas" adoptadas como estilo nacional en el siglo XVIII (ME, 95); los sainetistas Ricardo de la Vega y Felipe Pérez y González, contrarios al "gran drama naturalista que hundía sus raíces en Europa y que representaba el ansia de la burguesía de 'estar al nivel continental'" (CI, 16); Lauro Olmo, Alfredo Mañas y Martín Recuerda, dramaturgos contemporáneos nacidos y nutridos entre el pueblo que retratan⁸ y cuyo teatro, "íntimo, sereno y sencillo", se opone a la "utopía idílica" internacionalista del teatro—"el *Living*, el *underground*, la *Akropolis* groteskiana, el *hair*"— que Rodríguez Méndez tilda de "coral, solemne, espectacular, didáctico, oratorio" (CI, 48).

El teatro nacional que Rodríguez Méndez propone es *popular* por antonomasia, por ser *real* y *realista*. Se opone al fastuoso "teatro nacional", fruto del siglo XVIII borbónico, que vuelve a triunfar en Barcelona en 1968. Si éste es evasivo y retórico, utópico y redentorista, el otro es directo y natural. Si en el uno "se «juega» a la cultura" (TNP, 7), en el otro la cultura se vive representándose con total mimetismo con el fin de efectuar cambios positivos en la vida del pueblo. La realidad se representa para que la realidad se transforme: así el teatro se carga plenamente con una fuerza regenerativa de la que sólo este género es capaz.

Para cerrar este primer apartado, habría que notar una ambivalencia fundamental en "Sobre la necesidad de un Teatro Nacional Popular" que, por otro lado, aparece en gran parte de lo escrito en el siglo XX en España sobre el tema del teatro nacional. La ambivalencia se nota cuando Rodríguez Méndez oscila entre "salones" y "dramaturgos" sin cambiar de tema: teatro nacional = "salones"; teatro nacional = las obras dramáticas de cierto grupo de dramaturgos. El autor establece así un vínculo implícito entre el teatro nacional entendido como tradición dramático-literaria, que, como hemos dicho, él considera esencialmente realista, y el Teatro Nacional como espacio o compañía institucionales, donde se exhiben las obras que forman el patrimonio colectivo. No nos extrañará por lo tanto que este artículo—motivado por la inauguración de un Teatro (espacio) Nacional mientras define el patrimonio dramático (literatura) nacional—ofrezca también la pista para ver en la obra dramática de Rodríguez Méndez la realización (praxis) de sus teorías. Como se verá a continuación, ciertos conceptos tratados en sus ensayos permiten ver en su obra una contribución importante a la evolución del teatro (literatura) nacional popular.

II Práctica

"Teatro nacional y «platea» son términos antinómicos, tan antinómicos que se excluyen uno a otro". (TNP, 8)

A todas luces, el espacio tiene una importancia primordial en la teoría y práctica de Rodríguez Méndez por cuanto al teatro nacional popular se refiere. Su crítica de los Teatros Nacionales europeos se dirige en gran parte a los "edificios suntuosos" en que tales compañías se sitúan, que sofocan cuando deben vitalizar. Por eso los compara con las demás "instituciones muertas" que han permanecido "como residuos fósiles de aquella sociedad urbana [dieciochesca] . . . que institucionalizó para una clase los distintos fenómenos culturales": la Corporación Municipal, el Museo, la Universidad y las diversas Academias. Son espacios alejados de los centros de creatividad cultural, que imposibilitan la investigación de "nue-

vas formas expresivas" y la formación de autores auténticamente nacionales. Son espacios donde "se destierra sistemáticamente a los autores del país" para "acomodar al autor de «moda»" y para "mimetizar el estilo interpretativo de esta «comunidad occidental»" (TNP, 8). En fin, son a la escena lo que la "retórica evasiva" barroca al texto escrito: la expresión material del poder hegemónico de ciertas construcciones tradicionales.⁹

Está claro que espacio, repertorio y público están inextricablemente unidos en la crítica y teoría del teatro. Lo interesante aquí es la aguda conciencia que Rodríguez Méndez demuestra del problema. Por eso resulta tan significativa su participación en los grupos no oficiales que, como hemos dicho, continúan con la práctica iniciada bajo la Segunda República (Lorca, Rivas Cherif, Alberti, Casona) de llevar un repertorio nuevo a espacios poco convencionales y así enganchar con el público considerado como guardián de las tradiciones autóctonas. En los centros parroquiales, tabernas, plazas públicas, fábricas y demás lugares donde actuaba «La Pipironda» en los años sesenta, Rodríguez Méndez encontraba un público que "colaboraba", según nos cuenta, "que se sentía unido al espectáculo" y que era capaz de "captar en su dimensión las figuras de los 'mandamás' del pueblo".¹⁰ Por eso también resulta importante la noción del espacio que queda plasmada en su propia obra, que se conforma a las expectativas y sensibilidad del público que el autor busca y que se configura según diferentes fronteras internas concomitantes: lingüísticas, sociales, económicas, ideológicas, además de territoriales en su sentido literal. En el juego de estas fronteras se trasluce el propósito de Rodríguez Méndez de fabricar un "espacio" que sea el fiel reflejo de las nuevas zonas que propone alcanzar con el teatro. Fabrica ese "espacio" para que la clase social considerada por él como la más vital y la más pura pueda acceder al tema sin impedimento. Conjuga el espacio escénico y el real, contribuyendo así a la edificación de un teatro nacional popular en sus dos sentidos, es decir, como espacio y obra.

"La palabra teatro equivale a espectáculo contemplado por cualquier muchedumbre atraída por ese fenómeno. Idea que no prevaleció cuando se institucionalizó, en el siglo XVIII, la idea del teatro-salón para élites escogidas". (TNP, 8)

El tema de las "muchedumbres" se expone en la literatura de Rodríguez Méndez bajo dos oposiciones paralelas: "Teatro de masas"/"teatro para masas", que le ocupaba especialmente por los años sesenta, y Brecht versus Chejov, introducida en su ponencia en Córdoba y que volverá a ocuparle al autor en diferentes ocasiones. En 1965 declara que a Brecht le interesa "la conciencia del hombre en tanto permanece dentro de la masa". Su teatro contribuye al "aborregamiento cultural" del protagonista "anegado por la masa" y, por consiguiente, al "do-

minio de la masa . . . aplaudido por la minoría burguesa". Chejov, en cambio, "[saca] al hombre de la masa [haciéndole] consciente de sí mismo y solidario de sus semejantes". Según Rodríguez Méndez, es Chejov —y no Brecht— quien consigue la "palingenesia" del "hombre vivo" con "ansia de libertad, de amor y de comprensión" en medio de un ambiente hostil (TESC, 90-91). En fin, para Rodríguez Méndez, Brecht representa el teatro para masas, Chejov, el teatro de masas. El teatro nacional popular, que Rodríguez Méndez cimienta en la atracción de la muchedumbre, será por antonomasia un teatro "de" masas.

El punto de atracción para esa muchedumbre será, lógicamente, el protagonista residente de un espacio configurado tal y como el público lo ha vivido. En ningún momento Rodríguez Méndez expone su teoría del protagonista con mayor pericia que en el *Ensayo sobre el machismo español*. El texto, una auténtica historia popular de la nación, deja traslucir la intención implícita del autor de contrarrestar la influencia del discurso histórico oficial, predominantemente internacionalista. Esto se nota en el análisis que Rodríguez Méndez hace de los arquetipos fabricados por el pueblo, el instrumento con que el autor expone el talante de momentos de profunda transformación social en España. De ahí que protagonizan su historia de España: el Escaramán de las jácaras populares, conmemorado por Quevedo, que representa el "pueblo sufriente", hamponesco e individualista, en tiempos de los Austrias; el "alegre Manolo" del sainete de Ramón de la Cruz, antecedente de las masas rebeldes de 1936 y símbolo del "pueblo que adquiere una total conciencia de su hombría" (ME, 84); el reformista Julián del «género chico» (*La verbena de la Paloma*), el chulo que asimila, a su manera, la crisis del 98 y la "tragedia unamuniana del enfrentamiento de la razón y el sentimiento" (ME, 99); el «Pichi» "preconsumista" que nace con la Segunda República y el divorcio en un chotis cantado por Celia Gámez (en la zarzuela *Las Leandras*) y que representa la plena afirmación del poder proletariado; y, por fin, el «chuleta» y el *playboy* extranjero, degradaciones del arquetipo que marcan el triunfo absoluto del consumismo, la "teleadicción" y la vida "multinacional".

En varias ocasiones Rodríguez Méndez afirma que el pueblo ha perdido finalmente su orgullo de clase, que ya no existe y que "es una mera entelequia sin base real alguna" (IT, 204). En su *Ensayo sobre el machismo español* no sólo propone analizar el indicio fundamental de este fenómeno, o sea la desaparición de sus arquetipos, el requisito *sine qua non* para que ese pueblo exista como tal. Los protagonistas que Rodríguez Méndez crea por los mismos años —el Trueno (QM), el Pingajo (BF) y Felipe (HC)— están forjados con atributos que proceden directamente de los arquetipos populares que analiza en el ensayo. Estos protagonistas son el ejemplo patente de la misma intención creadora que sustenta su actividad

ensayística: la de contribuir a la formación de un verdadero teatro nacional popular y, con ello, a la "palingenesia" del pueblo mismo.

"Los clásicos, reputados de magistrales según las preceptivas escolásticas, los autores contemporáneos reconocidos universalmente como continuadores de la gran tradición cultural-cívica constituirán el gran repertorio de estos teatro-museos. . . . Es el mismo caso que contemplamos en la institución de las «*academias de la lengua*»: receptáculos de la inmortalidad". (TNP, 8)

El espacio de "este barrio" donde "nosotros" hablamos nuestra *jerga*, aislados del mundo burgués por una ventana sobre "aquella vida": he aquí el esquema básico del teatro de Rodríguez Méndez en su concepto de *nacional popular*. Los aspectos de ese teatro que él subraya, en sus ensayos teóricos tanto como en su práctica teatral, son, por lo tanto, espacio, protagonista y la materia con que el protagonista se perfila y el espacio de delimita: el lenguaje.

Al tratar este tema, Rodríguez Méndez hace hincapié en la esencial vitalidad del lenguaje. De ahí su condena de las «*academias de la lengua*», hospedadas en edificios ("suntuosos") que representan lo mismo para espacio e idioma: un esquema preestablecido que detiene en toda su rigidez el fluir natural de la evolución social. Rodríguez Méndez condena también a ciertos dramaturgos (Arniches, Dicenta, Lorca, Muñoz Seca) "aparentemente enamorados del pueblo" que le atribuyen "un lenguaje estanco, sin posible evolución y que rechaza palabras de procedencia proletaria urbana como 'fetén' o 'macho'".¹¹ Juntos, estos edificios y dramaturgos potencian el efecto conservador y hegemónico de un tipo de lenguaje tradicional.

La riqueza lingüística de las obras de Rodríguez Méndez, que es extraordinaria, demuestra la viabilidad de sus teorías y confirman de manera contundente la importancia del idioma para su teoría de lo *nacional popular*. Por eso el autor busca un lenguaje mimético para retratar con naturalidad la vida de los *charnegos* (*BV*), *quinquis* (*QM*) y *sorches* (*BF*), personajes que adquieren especial importancia por los años en que el dramaturgo se dedica al género ensayístico. Podríamos decir, sin embargo, que en *Flor de Otoño* la riqueza del idioma es inusitada. La dualidad del protagonista —pistolero anarquista ("Flor de Otoño") y cantante travestí en el Barrio Chino de noche; niño bien ("Lluiset") de una familia burguesa en el ensanche barcelonés de día— tiene su fiel reflejo en el lenguaje híbrido —un catalán castellanizado— que el protagonista habla. Flor/Lluiset viene a ser así el punto de coherencia —social, económica, política y (sobre todo) lingüística— de diferentes espacios, identidades e idiomas en una obra de un gran efecto coral. Su travestismo e hibridez son el signo textual del tipo de

teatro nacional en que el autor cree: descentralizado, autónomo y plenamente arraigado en la "abigarrada" realidad del país.

"Todos sabemos en qué consiste la viabilidad de un teatro nacional popular. Y todos sabemos también que esto no es posible en tanto no exista una *dramaturgia* también nacional popular". (TNP, 8)

Sería imprudente terminar este ensayo sin cuestionar ciertas bases teóricas de una "dramaturgia nacional popular" tal y como las plantea Rodríguez Méndez. La primera es el esperpento de Valle-Inclán, que, como modelo sería mucho más importante de lo que Rodríguez Méndez deja entender en sus ensayos. La segunda tiene que ver con su problemático rechazo del teatro barroco, algo que conduce a cierta ambivalencia en su evaluación de los dramaturgos del siglo XVII: el "puro" Lope versus el Lope "servil", por ejemplo, distinción no aclarada del todo. Tampoco se ocupa Rodríguez Méndez de las teorías de Américo Castro sobre el supuesto *realismo* de Lope en particular y de la *comedia* española del siglo XVII en general, un realismo basado, según afirma Castro en varias ocasiones, en "la atracción de la muchedumbre". Y por último, en ningún lugar explica las obvias contradicciones entre el efecto que él atribuye al teatro de Brecht y el que el dramaturgo alemán creía que su teatro produciría.

A pesar de estas objeciones, el ensayo y teatro de Rodríguez Méndez tienen una importancia muy superior a la que la crítica ha reconocido. Con ciertas variaciones su receta del teatro nacional popular se semeja al viejo sueño, expresado tantas veces en la historia del género: el de abrir de par en par las puertas del teatro hacia la realidad social para que teatro y vida se reflejen absoluta y mutuamente. La última conclusión a que podrían conducir estas consideraciones es que no sólo lo *nacional popular* por naturaleza. El teatro mismo es esencialmente *nacional y popular*. ¿Dónde existe la línea divisoria, pues, entre el teatro *nacional popular* y el "teatro" a secas?

La respuesta tendría que tomar en cuenta la noción de una "dramaturgia nacional" —decir "popular" sería ya redundante—, concepto que apunta a la problemática cuestión de los clásicos: algunas veces un límite, otras un estímulo. De esto podemos sacar en conclusión que, más allá del espacio, protagonista y lengua, el problema fundamental del teatro nacional es el del repertorio. Es así no sólo para los directores que deciden qué obras escenificar en los teatros del Estado. Los autores, que se demuestran receptivos a determinadas influencias, escriben obras que vibran con las cuerdas del pasado nacional que ellos mismo eligen. Como advierte Rodríguez Méndez, en el derecho de la selección está nuestro poder sobre la tradición: la forjamos, la perpetuamos y la convertimos así en "nacional".

NOTAS

1. Las obras de Rodríguez Méndez consultadas para este estudio, con la fecha en que fueron escritas, son: *Vagones de madera*, 1958 (VM); *Los inocentes de la Moncloa*, 1960 (IM); *La batalla del Verdún*, 1961 (BV); *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga*, 1965 (BF); *Los quinquis de Madriz*, 1967 (QM); *Historia de unos cuantos*, 1971 (HC); *Flor de Otoño*, 1972 (FO); *Literatura española*, 1989 (LE).

2. "El teatro como expresión social y cultural" (TESC), ponencia leída en las Conversaciones Nacionales sobre el teatro desarrolladas en Córdoba en noviembre de 1965 y publicado en *Primer Acto*, 71, (1966; reimpresso en J.M. Rodríguez Méndez, *La tabernera y las tinajas o Auto de la donosa tabernera/Los inocentes de la Moncloa* [Madrid: Taurus Ediciones, 1968], 85-100); *Ensayo sobre el machismo español: Del «Escaramán» al «Pichi»* (ME) (Barcelona: Ediciones Península, 1971); *Ensayo sobre la 'inteligencia' española* (IE) (Barcelona: Península, 1972); *Comentarios impertinentes sobre el teatro español* (CI) (Barcelona: Ediciones Península, 1972); *La incultura teatral en España* (IT) (Barcelona: Editorial Laia, 1974). De aquí en adelante estos ensayos serán citados entre paréntesis en el texto con sus siglas respectivas.

Otros ensayos del mismo autor durante el período son: *Los teledictos* (Barcelona: Editorial Laia, 1973); *Ciudadanos de tercera* (Barcelona: Plaza y Janés, 1974); *Pudriéndome con los árabes* (Barcelona: Ediciones Península, 1974).

3. José María Rodríguez Méndez, "Sobre la necesidad de un Teatro Nacional Popular" (TNP), *Yorick: Revista de Teatro* (Barcelona), 29 (1968), 7-8.

4. José Martín Recuerda, *La Tragedia de España en la obra dramática de José María Rodríguez Méndez (Desde la Restauración hasta la Dictadura de Franco)* (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1979), 68; Ángel Carmona Ristol, "El esfuerzo de la 'Pipironda'", *PA*, 45 (1963), 24-25; J.M. Rodríguez Méndez, "Mis estrenos en 'La Pipironda'" y Francisco Candel, "Con 'La Pipironda'", en J. M. Rodríguez Méndez, *La tabernera . . .*, págs. 69-73 y 74-81, respectivamente.

5. *La tragedia de España en la obra dramática de José María Rodríguez Méndez*, 67-74.

6. José María Rodríguez Méndez, "Protagonista: El pueblo," *Yorick: Revista de Teatro*, 2 (abril 1965), 9.

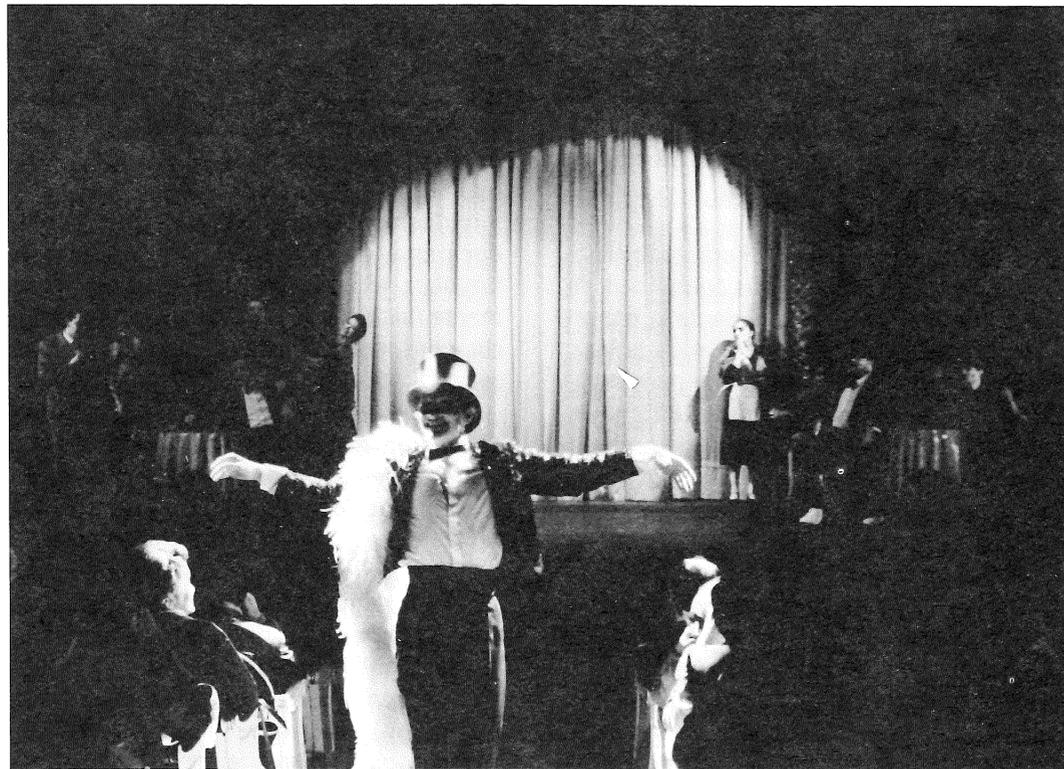
7. JMRM, "Martín Recuerda, allá en Granada", en *José Martín Recuerda* (teatro), Colección El mirlo blanco, núm. 11 (Madrid: Taurus Ediciones, 1969), 37-38; cit. por Martín Recuerda, 46-47.

8. "Protagonista: El pueblo", 9.

9. Raymond Williams estudia el efecto conservador/hegemónico de la tradición en *Marxism and Literature* (Oxford: Oxford Univ. Press, 1977), 115 y sig.

10. J.M. Rodríguez Méndez, "Mis estrenos en «La Pipironda», 70.

11. "Protagonista: El Pueblo", 9.



Flor de Otoño de José María Rodríguez Méndez. Teatro Español, Madrid, 1982.
Dirigido por Antonio Díaz Zamora. Foto: Manuel Martínez Muñoz.

JOSÉ MARÍA RODRÍGUEZ MÉNDEZ: BIBLIOGRAFÍA SELECTA

OBRAS DE JOSÉ MARÍA RODRÍGUEZ MÉNDEZ

DRAMAS PUBLICADOS¹

La Andalucía de los Quintero

Yorick 29 (1968).

La batalla del Verdún

Barcelona: Editorial Occitania, 1966. Col. El sombrero de Dantón, Núm. 14.

Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga

En *El teatro y su crítica*. Málaga: Instituto de Cultura de la Diputación Provincial, 1975. 465-520.

Madrid: Cátedra, 1979. Ed. José Martín Recuerda. Col. Letras Hispánicas, Núm. 104.

El círculo de tiza de Cartagena

Barcelona: Editorial Occitania, 1964. Col. El sombrero de Dantón, Núm. 1.

Flor de Otoño

Primer Acto 173 (1974): 22-47.

Madrid: Cátedra, 1979. Ed. José Martín Recuerda. Col. Letras Hispánicas, Núm. 104.

Madrid: Preyson, 1983. Col. Arte Escénico, Núm. 16.

Historia de unos cuantos

Murcia: Ed. Godoy, 1982. Estudio preliminar de José Martín Recuerda. Col. Menor, Núm. 7.

Los inocentes de la Moncloa

Primer Acto 24 (1961): 24-43.

J. M. Rodríguez Méndez, *Teatro*. Madrid: Taurus, 1968. 131-176.

Salamanca: Ed. Almar, 1980. Ed. Martha T. Halsey. Col. Almar-Teatro, Núm. 6.

Literatura española

Murcia: Universidad de Murcia, 1989. Anotaciones de Antonio Morales y prólogo del autor.

El pájaro solitario

Ávila: Diputación Provincial de Ávila, 1993.

Los quinquis de Madriz

Murcia: Ed. Godoy, 1982. Estudio preliminar de José Martín Recuerda.

Spanish News

En *Cuatro autores críticos*, ed. J. Monleón. Granada: Gabinete de teatro: Secretariado de Extensión Universitaria, Universidad de Granada, 1976. 88-93. (Sólo se publican dos escenas.)

La taberna y las tinajas

J. M. Rodríguez Méndez, *Teatro*. Madrid: Taurus, 1968. 115-129.

Teresa de Ávila

Murcia: Ed. Godoy, 1982. Estudio preliminar de José Martín Recuerda.

Última batalla en el Pardo

Madrid: Centro de Documentación Teatral, 1991. Col. *El Público Teatro*, Núm. 18.

Vagones de madera

Primer Acto 45 (1963): 38-55.

La vendimia de Francia

Barcelona: Biblioteca Teatral Yorick, 1965. Núm. 2.

LIBROS SOBRE TEATRO

Comentarios impertinentes sobre el teatro español.

Barcelona: Ed. Península, 1972.

Ensayo sobre el machismo español.

Barcelona: Ed. Península, 1971.

La incultura teatral en España.

Barcelona: Ed. Laia, 1974.

ARTÍCULOS SOBRE TEATRO

"Ajuste de cuentas conmigo mismo". *Estudios Escénicos* (Barcelona) 15 (1972): 31-40.

"Aprovechamiento de la victoria". En José María Rodríguez Méndez, *Última batalla en el Pardo*. Núm. 18. 9-17.

"Un autor para la sociedad". *Revista de Occidente* 14 (1966), 219-34. [Sobre Benavente.]

"Belleza y realismo". De *El Noticiero Universal*, 24 enero 1964. Incluido en J. M. Rodríguez Méndez, *Teatro*, ed. José Monleón. Madrid: Taurus, 1968. 101-104.

Comentarios recogidos en *Teatro español actual*. Madrid: Fundación Juan March y Cátedra, 1977. 93-97.

"Conmigo mismo". *Primer Acto* 173 (1974): 14-16. [Sobre *Flor de Otoño*.]

"Cuando las literaturas se enfrentan". *Primer Acto* 45 (1963): 5-12.

"De la crítica". De *El Noticiero Universal*, 2 marzo 1966. Incluido en J. M. Rodríguez Méndez, *Teatro*, ed. José Monleón. Madrid: Taurus, 1968. 109-111.

"La incultura teatral en España". En *El teatro y su crítica*. Málaga: Instituto de Cultura de la Diputación Provincial, 1975. 209-21.

"Lo poco que yo puedo decir". En J. M. Rodríguez Méndez, *Teatro*, ed. José Monleón. Madrid: Taurus, 1968. 15-18.

"El madrileñismo". De *El Noticiero Universal*, 7 febrero 1964. Incluido en J. M. Rodríguez Méndez,