

José M.^a Rodríguez Méndez

Teatro escogido

(Tomo I)



COORDINACIÓN E INTRODUCCIÓN: **DOMINGO MIRAS**

BIBLIOGRAFÍA: **VIRTUDES SERRANO**

PRÓLOGOS: **GREGORIO TORRES NEBRERA, M.^a FRANCISCA VILCHES**

DE FRUTOS, BERNARDO ANTONIO GONZÁLEZ, RICARD SALVAT,

CÉSAR OLIVA, ANTONIO FERNÁNDEZ INSUELA Y CERSTIN BAUER-FUNKE

José María Rodríguez Méndez

Teatro escogido

TOMO I

VAGONES DE MADERA
LOS INOCENTES DE LA MONCLOA
LA VENDIMIA DE FRANCIA
LA BATALLA DEL VERDÚN
LA MANO NEGRA
LOS QUINQUIS DE MADRIZ
LA MARCA DE FUEGO

TOMO II

BODAS QUE FUERON FAMOSAS DEL PINGAJO Y LA FANDANGA
FLOR DE OTOÑO
HISTORIA DE UNOS CUANTOS
EL PÁJARO SOLITARIO
EL RINCÓN DE DON MIGUELITO
ÚLTIMA BATALLA EN EL PARDO
SOY MADRILEÑO
LA BANDA DEL «TISI» HABLA DE LITERATURA
EL MARQUÉS DE SADE EN USERA
NOVIOS DE LA MUERTE
REAL ACADEMIA

Edición no venal, septiembre 2005

© José María Rodríguez Méndez

© De los estudios e introducciones: sus autores

© AAT para esta edición

Diseño Portada: Martín Moreno y Pizarro

Edita: Asociación de Autores de Teatro

Depósito Legal: GU: 417/2005

LA VENDIMIA DE FRANCIA

EL DRAMATURGO ANTE EL PUEBLO:
LAS SEMILLAS DE UN NUEVO TEATRO NACIONAL POPULAR

BERNARDO ANTONIO GONZÁLEZ
Wesleyan University

La vendimia de Francia constituye una «aproximación» (en términos del dramaturgo)¹ a lo que José María Rodríguez Méndez perseguirá a lo largo de toda su carrera: la escenificación honesta y desembarazada de la *mentalidad* (así lo llamarían los historiadores de hoy) del pueblo español, de la forma de pensar, hablar y actuar de gentes que viven al margen de los centros del poder. En esto consiste su idea del teatro nacional popular, tema que el dramaturgo ha tratado en varias ocasiones². Hay que entender *La vendimia* en este contexto, recordando hasta qué punto el realismo social que Rodríguez Méndez adoptó para estos fines y efectos podía ser percibido como un gesto de ruptura y resistencia, en el marco de los horizontes de expectativas de la España franquista a comienzos de los años 60. En esto estriba el atractivo de la obra hoy, en la ventana que nos ofrece sobre la sensación de «crudeza» y «dureza» que *La vendimia* despertó entre quienes asistieron a su estreno el 31 de mayo de 1964. Montada por El Grupo de Cámara Bambalinas en el alternativo Teatro de la Capilla Francesa, esta «tragedia fatalista» de carácter «asfixiante» constituye un baremo histórico de los valores sociales de su época y crisol de las tendencias estéticas e ideológicas que caracterizan el teatro de José María Rodríguez Méndez en general y que tardarían años en encontrar su salida en los teatros institucionales del país³.

¹ José María Rodríguez Méndez, «Protagonista: El pueblo», *Yorick*, 2 (abril 1965): 9.

² Véase, por ejemplo, José María Rodríguez Méndez, «Sobre la necesidad de un teatro nacional popular», *Yorick*, 29 (dic. 1968): 7-8.

³ Los comentarios acerca del estreno aparecen en: J. Pedret Muntañola, «Estreno de *La vendimia de Francia*, de José María Rodríguez Méndez», *La Vanguardia*, 27 mayo 1964: 30; *La Vanguardia*, 27 mayo 1964: 30; *La Vanguardia*, 31 mayo 1964: 58.

Entre los factores que contribuyen a la transparencia de este cuadro popular resalta la construcción unitaria del argumento dentro de su estructura tripartita. La acción se desenvuelve en el mediodía francés, en una casa labriega abandonada, un escenario único, donde un pequeño núcleo de emigrantes españoles anticipa (Acto primero) y celebra (Acto segundo) su faena antes de emprender (algunos) su viaje de regreso a casa (Acto tercero). Con la lógica de una tragedia clásica, este ciclo de tres días se organiza en torno a los festejos en honor de la vendimia del Acto segundo, una situación transgresora que ocurre fuera de escena (eclipsada por el diálogo íntimo de las mujeres) y que contiene elementos típicamente carnavalescos —cohetes, fuegos artificiales y embriaguez (el tema de la vendimia: *in vino veritas*)—, todo lo cual anuncia, en el plano simbólico, el conflicto pasional y las grandes revelaciones del Acto tercero. La escena tiene por eso una enorme importancia dentro de la estructura temática de la obra. Son notables sus reminiscencias *liminoides*, término acuñado por el antropólogo Victor Turner en su estudio de *anti-estructuras* —momentos parecidos de caos— que producen transformaciones profundas en el devenir histórico de la comunidad que se identifica con él⁴.

La posibilidad de tal lectura depende del protagonismo de la comunidad en ésta y otras obras de Rodríguez Méndez, algo que ciertos títulos suyos —*Los inocentes de la Moncloa*, *Los quinquis de Madrid* e *Historia de unos cuantos*— ponen de manifiesto. En *La vendimia* la comunidad se construye en torno a tensiones y conflictos que surgen en el seno del grupo nuclear, dos parejas de emigrantes recién llegadas de España, El González y La Candelas, El Tralla y La Matilde. En cuanto a la representación de este grupo, las categorías de familia, género sexual y generación (la primera pareja tiene 20 años más que la segunda) tienen una importancia capital, algo que resalta en la elaboración de los diálogos y las escenas. La estructura social nuclear se presenta claramente como un microcosmos de la sociedad española, en su dimensión popular por lo menos, una de las bases más constantes de la mimesis que le caracteriza a este autor. La procedencia sureña del grupo más la inclusión del emigrante catalán y del exiliado político que

⁴ Victor Turner, *Dramas, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*. Ithaca: Cornell Univ. Press, 1974.

ha permanecido en Francia desde el año 39 (el Márquez) son los referentes de una situación real —la emigración de los años 60, el imán que fue la Barcelona industrial para murcianos y andaluces, las huellas de la Guerra Civil— que Rodríguez Méndez conocía íntimamente (vivía y trabajaba en Barcelona) y que el dramaturgo pormenoriza con un realismo lingüístico que en el contexto de *La vendimia* se construye como una peculiaridad claramente *nacional*. El que la acción se sitúe en el extranjero es fundamental en este sentido. Se trata de un ambiente inhóspito y alienante —una especie de tierra de nadie «mustia y triste»— que queda encarnado de cierta manera por la figura de la anciana francesa, personaje que a lo largo de la obra no hace más que espetar insultos —«¡espagnols salauds!»— y que resulta ser por eso un punto de referencia importante para la conexión temática entre comunidad y espacio dramático. Lejos de señalar cualidades reales que podrían atribuirse a los ciudadanos del país vecino, esta «sombra negra de un ser humano» se opone en su anonimato, como símbolo de cierta alteridad existencial, a la particularidad con la que el núcleo central es retratado. Como tal, la anciana sirve para subrayar la españolidad de los emigrantes frente a las dificultades que les esperan cuando transgreden las fronteras de su propia identidad cultural. Ella termina siendo el signo principal del limbo en que han caído estos representantes de la *nación popular* en su viaje «fatalista» hacia la Ítaca que a cada uno le corresponde.

LA MEMORIA HISTÓRICA: EL TEMA DE LA PATRIA Y LA GUERRA CIVIL

Si la casa labriega y su entorno son las principales coordinadas del espacio inmediato, España es el indicio primordial de un espacio latente que pesa implacablemente sobre la conciencia de quienes, para su bien o mal, no dejan de recordar su patria (su pueblo). Las divergencias que, en este sentido, surgen en torno al tema de la patria tienen una clara relación con la persistencia de la Guerra Civil en la memoria de los que lo vivieron. En el caso de el González y el Tralla, las divergencias se convierten en señal de la brecha generacional que los separa. La desenvoltura de este último, quien piensa sólo en su futuro y en su bienestar económico, se debe a que, nacido durante la guerra, el Tralla se halla libre de un recuerdo que sigue abrumando a sus compañeros que marcharon juntos en 39 y que ahora se ven enfrentados: por un viejo problema afectivo y por discrepancias con respecto a su

blica y que, como todos los Manolos y Julianes de la tradición sainetesca y del género chico, es, en el fondo, el signo histórico de un individualismo popular que cambia con el tiempo. Visto de esta manera, el «macho» se convierte para nuestro cronista social en una especie de marcapáginas en los anales del pueblo, por ser su emblema vivo en sus diferentes encarnaciones históricas. Según Rodríguez Méndez, la decadencia del «macho» en la posguerra denota la degradación de la cultura popular en España debido a los efectos perniciosos de la modernización.

El sentido del González ha de entenderse dentro de este marco teórico y sobre todo en relación a los conceptos de individualismo y socialización que Rodríguez Méndez asocia con la figura del «macho». De ahí la importancia de la sesión de chistes que el González dirige al comienzo del Acto segundo para celebrar el final de la vendimia. La «alegría» que el González intenta difundir («Hoy tenemos que estar alegres, porque somos españoles y volvemos a España») desemboca en su estado de ebriedad, al final de un acto que termina con el simbólico «resplandor de la hoguera» y que engloba así algo parecido a la experiencia *liminoide*, que, como hemos anotado, anuncia nuevos niveles de integridad comunitaria. Es éste el deseo expreso de el González, por lo menos («hoy todos somos hermanos»). Su fracaso ante el Márquez, quien se resiste a «hermanarse» (en el juego de los chistes, en su adulterio con la Candelas y en su insistencia en permanecer en Francia), es la principal indicación, sin embargo, de un «machismo» que se subvierte en el González, personaje que termina exponiendo todas sus vulnerabilidades. Su tragedia final, consecuencia de una vieja rivalidad, es aquí la derrota del individuo y del individualismo popular. Su derrota señala el estado agonizante de un pueblo incapaz ya de afirmarse con sus propios medios. El suyo es un exilio histórico, espiritual y existencial en gran escala. La nostalgia del González por su pueblo es, en el fondo, una añoranza generacional de un orden social –de un «pueblo», en los múltiples sentidos del término– en vías de desaparición.

La ironía cruel, que es central en esta obra –con las ganancias de esta «buena vendimia» el González quiere adquirir terrenos aceituneros para convertirse en hombre libre y arraigado («No tienes que estar bajo nadie, ni ir de un sitio a otro como los gitanos»)–, debió de calar hondo entre los espectadores de 1964 que, debido a la precariedad de su propia situación, anhela-

patria (el González la añora; el Márquez, la aborrece). Los celos que surgen entre ellos en torno a la Candelas y que, en el texto, conducen a la tragedia final se relacionan así con viejos rencores políticos que, mal disfrazados como celos por una mujer, perviven en el contexto real bajo la superficie de una sociedad encaminada hacia el progreso. Se trata de una sugerente confusión del sentimiento romántico con el político, con cierta base alegórica, que condiciona nuestra comprensión del tema de la disgregación social. Si la ruptura familiar que se produce al final de *La vendimia* —el González se marcha sin la Candelas— se proyecta como eco presente del fratricidio histórico (1939), origen (como se ve aquí) de odios interminables, la misma ruptura apunta también a fenómenos sociales que amenazaban la unidad del pueblo español en el marco de la historia actual de 1964: la despoblación del campo, el crecimiento de las ciudades, el exilio económico y la disolución de las comunidades tradicionales. Por otra parte, no estaría de más ver en este juego de divergencias —amor/odio, memoria/olvido— un deseo de denunciar iniciativas tomadas por el gobierno para revestir oficialmente y así tergiversar la memoria histórica nacional: con la inauguración del mausoleo de Cuelgamuros el 1 de abril de 1959 (por estas fechas Rodríguez Méndez empezó a escribir *La vendimia*) y mediante las celebraciones de los llamados «XXV años de paz», convocadas en 1964 (el año del estreno de la obra) con el fin de sepultar el recuerdo de la Guerra Civil bajo los fastos de la naciente sociedad del bienestar. Un gesto valiente, cuando menos, dadas las circunstancias.

EL «MACHO» GONZÁLEZ

Por su contenido socio-histórico las divergencias acerca de la memoria histórica son en su conjunto una clave importante para nuestra comprensión del teatro nacional popular tal y como Rodríguez Méndez lo concibe. Lo mismo podría decirse del «macho», personaje paradigmático en el teatro de este autor —le ha dedicado un ensayo largo⁵—, que resurge aquí en la figura de el González. En el González resuenan los ecos de una prole que se extiende desde el Escarramán dieciochesco hasta el Pichi de la Segunda Repú-

⁵ José María Rodríguez Méndez, *Ensayo sobre el machismo español. Del «Escarramán» al «Pichi»*. Barcelona: Ediciones Península, 1971.

ban como el orden, libertad personal y arraigo social. Si las uvas cosechadas por el González son, en el fondo, el autoconocimiento que le conduce a su desesperanza y soledad final, la advertencia para su público estaba clara. En esta escenificación de miedos y aspiraciones compartidos –en esta teatralización de la mentalidad colectiva popular– es donde mejor vemos el espíritu del teatro nacional popular que late en cada pulso del teatro de José María Rodríguez Méndez.