Entrevista con José María de Quinto

Fernando Martín Iniesta

«No sabía yo por aquellas fechas que con mi dedicación había estado contribuyendo a hacer la pequeña historia del teatro». Con estas palabras José María de Quinto, rememora una época del teatro español, que ahora cuando la vacuidad de la desmemoria es consigna de los nuevos dramaturgos, es de justicia recordar. Todo aconteció en 1946, tres años antes de que Antonio Buero Vallejo estrenara *Historia de una escalera*, sembrando de inquietud la escena, poblada por la «otra vacuidad», la que huye de lo que acontece en la vida.

—Creo que fue a finales de 1946 cuando me integré en «Arte Nuevo». Todavía como espectador asistí a la segunda sesión de este grupo, que se celebró en el mes de abril de ese año. En esta sesión se estrenaron *Umbrales borrosos* de Carlos José Costas, *Un día más*, de Alfonso Paso y Medardo Fraile y *Uranio 235* de Alfonso Sastre. La recepción por parte del público fue bastante diversa. Hubo grandes aplausos y también algunas risas, precisamente sobre *Uranio 235* que era, a mi modo de ver, la pieza más ambiciosa. Transcurridos varios meses de aquello entré, en «Arte Nuevo».

—¿Quiénes constituyeron ese grupo?

—Los fundadores de «Arte Nuevo» fueron Carlos Gordon, Alfonso Paso, José María Palacio, Alfonso Sastre, Medardo Fraile, Carlos José Costas y José Franco. Era el primer teatro experimental aparecido en España después de la guerra civil y su presentación tuvo lugar en el Teatro Beatriz el 3 de enero de 1946, con el estreno de tres obras en un acto: *Un tic-tac de reloj*, de José Gordon y Alfonso Paso. *Armando y Julieta* de José María Palacio y *Ha sonado la muerte* de Alfonso Sastre y Medardo Fraile.

—¿Qué otras obras se representaron?

—Se trataba de un grupo de autores que lo que deseaba, por encima de todo, era estrenar sus propias obras dramáticas. Que yo recuerde, con independencia de un programa de Azorín, en el que se estrenaron tres piezas

suyas, muy influidas por Maeterlinck, y un drama de Eusebio García Luengo titulado *La escalera*, creo que el grueso del material dramático lo aportábamos las gentes que estábamos en «Arte Nuevo». En una sesión celebrada en el Instituto Ramiro de Maeztu estrené un drama en un acto titulado *Sed*. En esa ocasión me acompañaban Alfonso Paso con *3 mujeres 3*, Medardo Fraile con *El hermano* y Alfonso Sastre con *Cargamento de sueños*. El acto de Medardo Fraile es un prodigio de lenguaje y de situación dentro del naturalismo, y el de Alfonso Sastre, surrealista y hasta expresionista, asombra por su adivinación del teatro existencial que habría de venir tiempo después.

—¿Qué actores intervinieron? ¿Qué directores?

—Actuaban en las representaciones quienes, posteriormente, nutrieron las filas del teatro profesional español. De entre ellos hay que destacar a Enrique Cerro, a Miguel Narros –que se ha convertido en uno de los directores más emblemáticos de nuestro teatro–, a Aníbal Vela, a Amparo Gómez Ramos junto a Elisa Paso, Consuelo Marugan, Fernando Dicenta, María Luisa Romero, etc.

Normalmente las obras dramáticas eran dirigidas por sus propios autores, bajo la tutela de Pepe Franco, que había pertenecido durante la República al Teatro Escuela de Arte (TEA), formado por Cipriano Rivas Cherif. A veces era Alfonso Paso quien dirigía e interpretaba algunos dramas de sus compañeros. Las condiciones histriónicas de Alfonso Paso eran extraordinarias. De todas maneras, en ocasiones me viene el recuerdo de algunos ensayos hechos a la luz de las velas –las restricciones y los apagones en Madrid eran muy frecuentes– mientras las sombras de nuestros cuerpos se proyectaban contra el muro. Al acabar de ensayar, nos rebanábamos el bolsillo y pagábamos el alquiler del local a escote.

—¿Qué os unía a los que estabais en «Arte Nuevo»?

—Eran preocupaciones de orden ético y estético. Todavía era pronto para que se despertara en nosotros una conciencia política, extraña, de otra parte, al teatro. En general, el teatro de aquellos años, y todos cuantos intervenían en él era oportunista y reaccionario. Las gentes de «Arte Nuevo» manifestábamos nuestro hastío ante el teatro que se hacía en los escenarios españoles. Era un teatro falso y acartonado, que surgía de la mente lacrimeante de Adolfo Torrado, de los delirios de grandeza de Leandro Navarro, y de los últimos chisporroteos verbalista de don Jacinto Benavente.

—Poco después formasteis «La Carátula».

—En efecto, a la desaparición de «Arte Nuevo» por causa de los problemas económicos generados, José Gordon y yo fundamos «La Carátula», grupo de teatro de ensayo y de cámara. Lo que deseaban nuestros socios de aquel grupo consistía en poder asistir a la representación de textos fundamentales del teatro universal. Éramos conscientes de que, al satisfacer tales deseos, no hacíamos otra cosa que halagar el «esnobismo» de las clases cultas y acomodadas. Pero no nos quedaba otro remedio que representar ese teatro para nuestros socios porque, aunque Censura denegaba el permiso para montar los dramas más significativos del teatro mundial, se mostraba mucho más permisiva, llegando incluso a autorizarlos, si tales dramas se representaban por una sola vez en sesión destinada restrictivamente a esos socios.

—Entonces, ¿no representabais teatro español?

—No. Lo que demandaban nuestros socios era teatro extranjero. Hay que tener en cuenta que los empresarios de los circuitos comerciales no tenían nada que ver con el nivel cultural mínimo exigible a una actividad como la dramática. Aunque también deseábamos ofrecer a nuestros socios teatro español, surgían demasiados imponderables. Al fin, después de graves problemas, conseguimos estrenar en España *La casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca.

—¿Qué obras montó «La Carátula»?

—*La desconocida de Arrás* (1948), de Armand Salacrou; *Dentro de nosotros* (1949), de Siro Angeli; *A Electra le sienta bien el luto* (1949), de Eugene O'Neill: en un único programa (1949); *La señorita Julia*, de August Strindberg; *Más fuerte que ellos* de George Bernard Shaw e *Intimidad*, de Jean Victor Pellerin; *El pacto de Cristina* (1949), de Conrado Nalé Roxlo; *La celda* (1949), de Marcel Moloudji; *El zoo de cristal* (1950), de Tennessee Williams y el estreno en España de *La casa de Bernarda Alba* (1950), de Federico García Lorca.

Eran sesiones únicas, pero muy profesionales. Habría que preguntar a los actores por qué ensayaban durante por lo menos veinte días para representar sólo una noche. Respecto de los actores y actrices que colaboraron con «La Carátula» hay que mencionar a María Jesús Valdés, José María Rodero, José Luis López Vázquez, Carmen Vázquez Vigo, María Luisa

Romero, Berta Riaza, Amparo Reyes, Lola Gaos, María del Carmen Prendes, Antonia Herrero y un largo etcétera. En cuanto a directores, aparte de la colaboración de Pepe Franco, dirigíamos la escena José Gordon y yo.

—¿Existía entonces una gran pasión por el teatro?

—Había mucha pasión, se aplaudía y se pateaba. No tenía nada que ver con lo que ocurre ahora: en los estrenos el público asiente y aplaude todo lo que le echen. Yo no sé en verdad que ocurría en aquellos tiempos, pero he de significar, si no me traiciona el recuerdo, que las gentes eran más proclives al teatro que al cine. Todavía no era preponderante la cultura de la imagen, aún no existía en los hogares el recurso de la televisión. La palabra era considerada fundamental y un texto y unos actores eran capaces por sí solos de obrar el milagro. El cine es imagen, y la imagen, fotografía al fin y al cabo, puede envejecer, en tanto que el teatro, que es palabra y pensamiento, se mantiene vivo.

—Al montar determinadas obras, ¿no colaborabais con el régimen imperante?

—Hay gentes que sí nos atribuyen cierto colaboracionismo. En aquel tiempo el hecho de respirar –de vivir– era una manera de colaboración. Pese a que los teatros de cámara estábamos en la oposición, tales teatros servían objetivamente, a pesar de su lucha frontal contra aquel estado de cosas, a ese mísero régimen cultural. Por aquel entonces se publicó algún que otro artículo saliendo al paso de objeciones aparecidas en el exterior del país, diciendo que tal drama no sólo no había sido vetado por Censura sino que había sido representado. Claro es que era una verdad a medias, puesto que no se confesaba al tiempo que sólo se había autorizado por una noche a los teatros de cámara y que la omnipotente Censura se negaba a darle carta de naturaleza.

Después del estreno de *La casa de Bernarda Alba* tuvimos que convertir en profesional nuestro teatro de cámara, para evitar las dificultades de todo orden: habíamos hecho unas declaraciones muy comprometidas a la revista *Time*, en las que poníamos en solfa al director general de teatro, Gabriel García Espina.

Amparados en José María Gavilán, que era nuestro empresario (1950) contratamos a Manuel Dicenta, Asunción Sancho, Carmen Vázquez Vigo, Ángel Terrón, etc., y nos metimos por provincias para representar *El cobarde* de Henri René Lenormand, *Casa de muñecas* de Henrik Jbsen, *Los días*

felices de Claude André Pouget y *La máquina de escribir*, de Jean Cocteau. Así, anduvimos dando tumbos por algunas plazas, y, al advertir que tampoco los espectadores estaban por nuestra cultura, empecé a darme cuenta de que para renovar el teatro español había que renovar previamente la vida española, la cual había llegado por aquel entonces a unos extremos de miserabilismo considerables. Pero me esperaba en Madrid el T.A.S. (Teatro de Agitación Social), cuyo Manifiesto se publicó en *La hora* el 1° de Octubre de 1950, firmado por Alfonso Sastre y por mí.

—¿Fue el T.A.S.: (Teatro de Agitación Social) un verdadero grupo escénico?

—Cuando menos lo intentamos, pero creo que no llegó a serlo nunca. Era la primera vez, después de la guerra civil, que se hablaba de la gran proyección social del teatro. Hay gentes que creen que con la creación del T.A.S., Alfonso Sastre y yo sólo queríamos dejar constancia, a través del Manifiesto, de la imposibilidad de hacer un teatro social y comprometido en España. No obstante, he de decir que creíamos aunque dudábamos al mismo tiempo en la posibilidad de crear ese teatro, pese a la precaria situación cultural y política de aquellos momentos. Cuando empezamos a llevar algunos dramas del programa al Departamento de Censura, y fue denegada su representación (eran *La huelga*, de John Galsworthy y *Hinkeman*, de Ernst Toller), el golpe fue demasiado duro para nosotros. Se explica lo anterior si se tiene en cuenta que, al no existir criterios declarados y explícitos por parte de la censura todo «era y no era» posible. El verdadero grupo escénico no lo creamos hasta diez años después.

—¿El Grupo de Teatro Realista. (G.T.R.)?

—En efecto, así fue. El Grupo de Teatro Realista fue formado en el año 1961. En su Declaración, la cual suscribíamos en principio Alfonso Sastre y yo, llamábamos la atención de todos los profesionales del teatro español sobre lo que pretendíamos hacer. En aquel tiempo de desorientación tratábamos de llevar adelante una rigurosa investigación, no sólo retórica sino también práctica, sobre el realismo, y el G.T.R. convocaba a este propósito a autores, directores, intérpretes, críticos, escenotécnicos, etc. Así, esa investigación se producía dentro de criterios abiertos y amplios, toda vez que nuestro entendimiento del «realismo» rebasaba por supuesto el estrecho marco del «naturalismo».

—¿Cómo se financiaba el G.T.R.?

—Aparte de la taquilla –esas fauces devoradoras del teatro como arte, en terminología lorquiana–, nuestro empresario era Alfredo Matas, compañero de Amparo Soler Leal, una pareja desprendida y extraordinaria. El grupo quedó marcado por la generosidad. El 25 de enero de 1961 empezó a funcionar en el Teatro Recoletos con la puesta en escena de *Vestir al desnudo* de Luigi Pirandello. Amparo Soler Leal, primera actriz del grupo, no tuvo inconveniente en asumir después un pequeño y modesto papel en *El tintero*, no obstante el éxito que había obtenido en la función anterior. Tampoco Alfonso Sastre le fue a la zaga. Con el fin de que Carlos Muñiz pudiera estrenar como autor profesional, pospuso la representación de su drama *En la red*. Y en mi caso recuerdo cómo, de haber dirigido *Vestir al desnudo* con mucho acierto, cedí los trastos de la dirección escénica a Julio Diamante y después a Juan Antonio Bardem. Todo aquello era insólito. Además, ni Alfonso ni yo nos habíamos puesto sueldo alguno como directores artísticos del G.T.R.

Los lunes rebajábamos al 50% el precio de las localidades con el fin de que las gentes con menos posibilidades pudieran asistir a las funciones. Habíamos llegado a acuerdos con una central de obreros al margen del sindicalismo oficial y nos desvivíamos en hacer encuestas con ese público. Los coloquios se celebraban los lunes después del estreno de un texto dramático. Se alzaba el telón nada más acabada la función, y todos cuantos habíamos intervenido en ella –escenógrafos, actores, directores, autores, etc.– nos sometíamos a la crítica y a las preguntas de los espectadores. El teatro estaba lleno, a rebosar, los coloquios se celebraban en «olor de multitud».

—¿Había libertad en los coloquios?

—Por supuesto que no. Recuerdo, por ejemplo, cómo en el de *En la red*, que lo moderaba yo, se sentó a mi lado, en el escenario, un policía de la Brigada Político-Social. Con anterioridad se nos había apercibido que si se producía cualquier alboroto los directores tendríamos que acompañarles a la Dirección General de Seguridad. Tanto Alfonso Sastre, Juan Antonio Bardem y yo esperábamos que apareciera de un momento a otro entre el público un provocador puesto allí por la misma policía. En efecto: la pregunta que hizo cierto sujeto era toda una provocación, pues preguntaba si el G.T.R. pretendía, no sólo en el teatro sino en la vida nacional, un cambio revolucionario. El policía, que estaba sentado a mi lado, me tiró de la

manga. Los espectadores guardaban silencio. Pero, acogiéndome a que nos habíamos pasado de la hora que nos concedía la Dirección General de Seguridad, dije que no podía contestar a esa pregunta, posiblemente la más interesante de la velada, pues ya no quedaba tiempo para la respuesta. El policía me dijo luego que «había estado muy hábil».

—¿Qué investigación hizo el G.T.R.?

—Se empezó con *Vestir al desnudo*, de Luigi Pirandello, con Amparo Soler Leal, Vicente Ros, Antonio Casas, Antonio Queipo, Agustín González, etc. el decorado era de Paredes Jardiel y la dirección escénica me correspondía a mí. Con independencia de que con esta representación nos uníamos a la conmemoración del veinticinco aniversario de la muerte de Pirandello, estudiábamos un drama en el que las formas aparentemente naturalistas se habían transformado mediante una profundización en la realidad a través del «verismo».

Le siguió *El tintero* de Carlos Muñiz, con Agustín González, Pedro del Río, Antonio Medina, Pablo Isasi y Antonio Queipo. Tanto Amparo Soler Leal como Antonio Casas también actuaban pero relegados a papeles secundarios. Los decorados eran de Paredes Jardiel y la dirección, de Julio Diamante. En *El tintero* nos las teníamos que ver con un texto «neoexpresionista», que rescataba para el teatro español lo mejor de aquel movimiento de entreguerras.

El último drama estrenado fue *En la red*, de Alfonso Sastre, con intérpretes como Amparo Soler Leal, Antonio Casas, Agustín González, Antonio Queipo, etc. El decorado era de Javier Clavo y la dirección escénica corría a cargo de Juan Antonio Bardem. La investigación llevaba a cabo con todos los montajes culminó con *En la red*. Se trataba en este caso de un texto político y ético sobre la tortura, que profundizaba en la realidad para hacerla más honda y verdadera.

—¿Por qué desapareció el Grupo de Teatro Realista?

—En la temporada siguiente nadie se hacía cargo de él. Aunque se había producido una concentración de auténticos profesionales, nadie se hizo cargo de nuestro grupo. Creo que el horno no estaba para cocer bollos, y habíamos recibido numerosas denuncias. No obstante, todavía redactamos un documento dirigido a todos los profesionales del teatro español. Era una verdadera declaración de política teatral, que apenas despertó algún eco.

—¿Por qué te retiraste del teatro?

—Pese al cansancio y el hastío que sentía al ver que la situación política se eternizaba, sin que se produjera ningún cambio, todavía tuve fuerza para dirigir tres funciones: *Acreedores* (1962), de August Strindberg, con Mary Carrillo, Rafael Arcos y Tomás Blanco: *Mulato* (1963) de Langston Hughes, con René Muñoz, etc.; y *Oficio de tinieblas* (1967), de Alfonso Sastre, con Julita Martínez, Manuel Galiana, Javier Loyola, Andrés Mejuto, etc. Previamente había dirigido *La mordaza* (1954), de Alfonso Sastre, que era el primer estreno profesional de ese autor; *Mirando hacia atrás con ira* (1959), de John Osborne y *Un hombre duerme* (1960), de Ricardo Rodríguez Buded. Estaba cansado, muy cansado. Y al fin dejé la dirección escénica. No sabía yo por aquellas fechas que con mi dedicación había estado contribuyendo a hacer la pequeña historia del teatro.