

# INTRODUCCIÓN A LOS *MOTIVOS* DE JOSÉ MARÍA RODRÍGUEZ MÉNDEZ EN *FLOR DE OTOÑO*

Jorge HERREROS  
(Universidad de Alcalá)

## Resumen

El presente artículo analiza la obra de José María Rodríguez Méndez, *Flor de Otoño*, desde unos presupuestos metodológicos basados en la *Teoría de motivos y estrategias*. El estudio expone los «motivos» que llevan a un autor, situado tradicionalmente dentro de la generación realista del teatro de los años sesenta, a plantearse en esta obra una «estrategia escénica» más cercana al teatro de ruptura y con un lenguaje escénico distante de los cánones de la estética realista.

## Abstract

This article is an analyses of José María Rodríguez Méndez's work *Autumn Flower*, from a methodological approach based on the *Theory of Motives and Strategies*. The study explains the «motives» why an author who is traditionally considered to belong to the Realist Generation of Playwrights of the 60's, has chosen for this work a «stage strategy» closer to a style of theatre that wanted to break the communication with its Environment and a different stage language from the realist aesthetic outlines.

**Palabras Clave:** Teatro. Motivo. Estrategia.

**Key Words:** Theatre. Motive. Strategy.

## INTRODUCCIÓN

El Centro Dramático Nacional abría las puertas de la temporada 2005-2006 con la puesta en escena de una de las piezas dramáticas más emblemáticas de José María Rodríguez Méndez: *Flor de Otoño*. A propósito de ello, sale a luz este estudio sobre la obra y sobre su autor, de acuerdo con los conceptos metodológicos expuestos recientemente por el Dr. Ángel Berenguer (En Internet, 1).

### 1. EL AUTOR

José María Rodríguez Méndez, «tenaz paladín de la lengua española» como le definió el investigador Michael Thompsom (2004:17-35), nace en 1925 en uno de los barrios más cas-

tizos y populares de Madrid, La Latina, cerca de la plaza de Cascorro. Su familia es de clase media, siendo su padre empleado de juego en el Círculo de Bellas Artes. Con tan sólo tres años ve en directo el incendio que sufre el teatro Novedades y esas llamas que tanto le impresionan, harán brotar en él un incesante amor por el teatro.

La Guerra Civil le lleva junto con su familia a Barcelona, donde convivirá con personas venidas de toda España en busca de refugio y trabajo. Comienza allí los estudios de derecho, pero debido a un enfrentamiento con un profesor debe terminar sus estudios en la universidad de Zaragoza. La carrera jurídica sólo será desempeñada durante su etapa militar para defender consejos de guerra. Pero donde realmente se sentirá a gusto es en el teatro, donde ha desempeñado multitud de trabajos: actor, director, apuntador, crítico, y por encima de todo, autor. Ha sido opositor, militar (llegando a tener un alto rango en Melilla y en las Islas Chafarinas), periodista, corresponsal... y todo para ser fiel a un sentimiento, el teatro, y sentirse un «farandul» como a él mismo le gusta calificarse.

En 1978 decide abandonar Barcelona, ciudad en la que en ese momento existe una gran presión social de los grupos nacionalistas contra los autores que escriben en castellano. Cansado de sentirse extranjero en Cataluña decide, como los autores de la generación del 98, buscar el alma de España en Castilla, y se instala en Ávila donde continúa su labor teatral. En 1983 regresa definitivamente a Madrid, donde goza de un enorme respeto por la **gente** del teatro, pero quizá no tanto de las instituciones y los empresarios teatrales. Los años ochenta y noventa son años donde imparte conferencias y participa en coloquios en universidades españolas, europeas y norteamericanas.

Tiene una extensa producción artística desde que en 1953 escribiese su primera pieza teatral *El milagro del pan y de los peces*. Ha escrito aproximadamente 54 obras dramáticas de las cuales 21 aún están inéditas y 20 no han sido estrenadas. Entre las más representativas se encuentran: *Los inocentes de la Moncloa* (1960), *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga* (1965), *Historia de unos cuantos* (1971), *Flor de Otoño* (1972), *El pájaro solitario* (1975), *Última batalla en el Pardo* (1976), *Teresa de Ávila* (1981), *La marca del fuego* (1986). Ha estrenado en los principales teatros españoles, en Francia y en Ecuador y sus obras han sido traducidas al inglés, francés, alemán e italiano. Además de obras teatrales, ha publicado 4 novelas, 9 ensayos y numerosos artículos en prensa.

Ha obtenido importantes galardones como el Premio Larra por *Los inocentes de la Moncloa* en 1964, el Premio Nacional de Literatura Dramática en 1994 por su obra *El pájaro solitario*, y el Premio de Honor Max 2005 por su trayectoria dramática.

Rodríguez Méndez ha sido y es un hombre inquieto, con sed de conocimiento, que ha viajado mucho y conocido numerosos lugares y personas, mas allí donde ha ido, no ha sido un tímido forastero, sino todo lo contrario: ha estudiado la historia de esos pueblos e intentado comprender sus costumbres, ha salido a la calle, ha escuchado el modo de hablar y entendido la forma de pensar de sus gentes, ha pasado por momentos malos, ha disfrutado con los demás de sus alegrías y se ha implicado en proyectos artísticos (recordemos, entre otros, la encomiable labor que realizó en Barcelona durante los años sesenta, en el seno de un grupo de teatro independiente, «La Pipironda», o la creación de un grupo teatral de evidente carácter popular, «Teatro Barcense de Castilla la Vieja», en su corta, pero fructuosa estancia en la localidad castellano-leonesa de El Barco de Ávila). En definitiva, ha tratado de ser uno más, y se ha prendado de un material fundamental para sus obras, el conocimiento directo de numerosas culturas y formas de vida.

Rodríguez Méndez, junto con otros autores como Lauro Olmo, José Martín Recuerda, Ricardo Rodríguez Buded y Carlos Muñiz, pertenece a la llamada generación realista, un grupo de autores que inician su andadura teatral en España en los años cincuenta, precedidos y relegados, en buena medida, por los primeros autores del realismo social de posguerra: Buero Vallejo y Alfonso Sastre. Aunque con parecidos motivos de denuncia y crítica ante los acontecimientos socio-políticos que sufre la sociedad española por parte del sistema dictatorial, el nuevo grupo de autores noveles trae consigo otras *estrategias escénicas* diferentes, aunque dentro de una tendencia reformista del teatro: no discuten el franquismo de una manera radical, no atacan en su teatro de forma global la injusticia que se está cometiendo con un sector de la sociedad, los vencidos de la guerra civil, sino que ellos van a buscar temas específicos, candentes, que tienen un valor muy especial en esos momentos. Se van a preocupar de crear historias y personajes que tienen un sentido para la época en la que están escribiendo, plantean los problemas de la época y que afectan al público que vive a su alrededor, aunque para ello, sitúan la acción dramática de sus obras en realidades imaginarias diferentes a la del momento actual de la dictadura franquista, pero que guardan cierta analogía, logrando con ello dar su visión del mundo del presente desde el pasado, es decir, explicar la realidad del presente desde la ficción del pasado, *estrategia brechtiana*. Por citar sólo algunos ejemplos de esta *estrategia escénica*, destacamos: *Tragicomedia del serenísimo príncipe don Carlos*, de Carlos Muñiz, cuya realidad imaginaria está situada en la España de Felipe II; *Las arrecogías del Beaterio de Santa María Egipciaca*, escrita por José Martín Recuerda, trata sobre Mariana Pineda y la sociedad del momento; *Luis Candelas. El ladrón de Madrid* y *Soy madrileño* pertenecen a Lauro Olmo y a José María Rodríguez Méndez, respectivamente y están ambientadas en el Madrid del siglo XIX centrándose en la figura de Luis Candelas. *Flor de Otoño* transcurre en enero de 1930, en los últimos días de la dictadura de Primo de Rivera.

Pero el sistema no podía consentir una producción teatral que manifestase otro modelo socio-político y se encarga de anular las obras de esta generación con fuerza y eficacia a través de la censura, impidiendo el que las obras no sólo se representen sino que no se publiquen. En ese sentido, y con la capacidad de análisis y reflexión que otorga el paso los años, la crítica es unánime al señalar que este grupo de autores ha producido un teatro muy importante en la España posterior a la guerra civil, mucho más importante de lo que ha sido su repercusión, tanto en la historia del teatro, como en la historia de la literatura. Esto probablemente se deba a que hacen un teatro enormemente eficaz a la hora de señalar y de identificar las contracciones internas en las que vivía la sociedad española del momento, mas esa capacidad de identificar y de contrastar, les hace autores incómodos no sólo para Franco, sino también para los dramaturgos coetáneos y el público burgués que acude a los teatros. Sus obras dramáticas, sus declaraciones públicas, su actitud comprometida y la multitud de artículos y ensayos que publican, generan un estado de conciencia nuevo y actualizado que afecta a las relaciones establecidas entre los ciudadanos y el Estado. Por esa razón, su teatro ha tenido una eficacia en la sociedad que ha sido especialmente disminuida por la eficacia de la censura y por la eficacia de la auto-censura tanto del público, la crítica y los empresarios teatrales del momento.

La figura de José María Rodríguez Méndez y su obra *Flor de Otoño* representan para el teatro español una forma especial de contraponer los derechos del individuo con un entorno que de

alguna manera lo está agrediendo sistemáticamente, y su respuesta no es una respuesta general y política, es una respuesta individual y artística. Cada individuo genera su propia forma de plantar cara al sistema y de expresar hasta qué punto está en desacuerdo con la forma en que los derechos de los ciudadanos están siendo conculcados durante la dictadura.

Pero el problema fundamental de esta generación no termina con el final del régimen franquista, sino que continúa en la transición política y en el periodo democrático. El propio Rodríguez Méndez ha señalado en alguna ocasión que «el año 1975 no marca nada en absoluto»<sup>1</sup>. Frente al hecho que numerosos autores ansiaban, de interpretar libremente sobre los escenarios la realidad española de los últimos años, se impone una ley no escrita de silencio y conformismo que trata de evitar enfrentamientos; parece como si sus obras tocasen la mala conciencia del público que de alguna manera ve en ellas reflejados un tiempo y unas circunstancias que prefiere no recordar. «Rápidamente, casi de la noche a la mañana, muchas obras pasaron de prohibidas a anacrónicas, lo cual a fin de cuentas resulta tan injusto como explicable» (Monleón, 1995: 241).

Las administraciones públicas, los organismos e instituciones competentes, con el beneplácito del público burgués, invierten una gran cantidad de dinero público en la realización de montajes de prestigiosas compañías extranjeras como la «Royal Shakespere Company», el «Berliner Ensemble», la compañía de Peter Brook, etc., manteniendo en el olvido a autores con planteamientos estéticos continuadores de la tradición teatral hispana. Con ello se pretende dar una imagen de modernidad, de pluralismo y de adaptación de nuestro país a las nuevas corrientes culturales europeas y lavar la imagen de la España cerrada y autárquica de tiempos pasados, culminando de este modo la labor iniciada en los años sesenta, cuando en pleno desarrollismo económico se produce una primera aproximación a Europa.

Todo ello afecta de lleno a los autores de la tendencia reformista de los que venimos hablando, a los cuales se les identifica como autores comprometidos y que pertenecen a una época en la que el compromiso, aún cuando estaba mal visto, era necesario para combatir las estructuras de poder; pero con el nuevo sistema, sólo puede traer problemas y enfrentamiento. Por ello, la esperanza que tuvieron Rodríguez Méndez, Carlos Muñiz, Lauro Olmo, Martín Recuerda, etc. de ver que las obras que antaño fueron prohibidas o denostadas «muchas de ellas sin ningún tipo de referencia ni alusión a la Guerra Civil o a la dictadura franquista» serían ahora publicadas y estrenadas con libertad y sin miedo a la censura, se torna en unos pocos años en desilusión y tristeza al ver que sus obras van a ser soslayadas y olvidadas por editores y empresarios. Se crea en ellos una conciencia de *decepción* que se verá reflejada en su producción posterior.

...contra todo lo esperado, la nueva libertad acabó con la mayor parte de los grupos independientes, desasistidos de público, al tiempo que los escenarios se cerraron, tras una primera acogida, por lo general en los teatros públicos –*El engaño, El serenísimo príncipe don Carlos, Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga, De san Pascual a san Gil*, respectivamente–, a autores como Martín Recuerda, Carlos Muñiz, Rodríguez Méndez, Domingo Miras, y tantos otros, que si antes alternaron la prohibición de algunas de sus obras con el estreno, a veces celebrado, de otras, ahora simplemente no encuentran quien los estrene o publique. (Monleón, 1995: 243).

<sup>1</sup> Con esta respuesta nos sorprendía Rodríguez Méndez cuando le preguntábamos, en uno de nuestros encuentros (26-02-2003) qué significó para él dicho año.

## 2. LA OBRA

José María Rodríguez Méndez escribe *Flor de Otoño* en 1972, su publicación no será autorizada por la censura hasta 1974 y su estreno se producirá en el Teatro Principal de Valencia en 1982. Anteriormente, en 1978, aparece una versión cinematográfica titulada *Un hombre llamado «Flor de Otoño»* dirigida por Pedro Olea.

El siguiente cuadro sinóptico resume los datos acerca de las producciones y las ediciones de la obra:

TÍTULO	AÑO CREACIÓN	PRODUCCIONES	EDICIONES
<i>Flor de Otoño: una historia del barrio chino</i> -	1972	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Teatro Principal. Valencia. Compañía de Teatro de la Diputación de Valencia. Dir. Antonio Díaz Zamora. ESTRENO 7-10-1982</li> <li>- Teatro Español. Madrid. Compañía de Teatro de la Diputación de Valencia. Dir. Antonio Díaz Zamora. ESTRENO EN MADRID 10-12-1982 (10 semanas en cartel)</li> <li>- Universidad de Toulouse-Le Mirail. Les Anachroniques. ESTRENO INTERNACIONAL 25-1-1992</li> <li>- Teatro Artenbrut. Barcelona. Artenbrut y Teatre Kaddish Dir. Josep Costa. 27-11-2003 (5 semanas en cartel)</li> <li>- Teatro María Guerrero. Madrid. CDN. Dir. Ignacio García. 22-9-2005 (6 semanas en cartel)</li> <li>- Lectura dramatizada dentro de <i>Tres autores españoles en Roma</i>. Teatro Argot. Roma. Academia Nacional de Ate Dramático Silvio D'Amico. 13-12-2005</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Primer Acto</i>, nº 173, 1974, 22-47</li> <li>- Madrid, MK, 1978</li> <li>- Madrid, Cátedra, 1979</li> <li>- Madrid, Preyson, 1983</li> <li>- En César Oliva (ed.), <i>Teatro español contemporáneo: antología</i>, Madrid: Centro de Documentación Teatral/Fondo de Cultura Económica, 1992 385-477</li> <li>- Caos Editorial, 2001</li> <li>- Edición en inglés, «<i>Autumn flower</i>», en <i>Estreno</i>, New Jersey: 2001.</li> <li>- <i>Teatro escogido</i>, II, Madrid: AAT, 2005, 105-171</li> </ul>

Todo ello demuestra, tratándose de un autor que no ha tenido demasiada fortuna con la edición y representación de sus obras, el gran valor histórico, artístico y literario que posee esta pieza, fundamental en la trayectoria del autor, no exenta de la polémica que rodea a las grandes obras y que supuso que la obra no fuera estrenada en Barcelona hasta el año 2003 en la sala de teatro alternativo Artenbrut. «Estamos ante más de treinta años de desidia

culpable que el director y dramaturgo Josep Costa compara con el más doloroso exilio «del silencio, la ignorancia, la indiferencia y el olvido» del que hablaba Cernuda» (Benach, 2003). Paradójicamente, este montaje que contaba con medios limitados para su producción y ciertas reticencias por parte de la administración –lo que propició en un primer momento las dudas de Rodríguez Méndez<sup>2</sup>– ha sido reconocido por el autor como el mejor de todos cuantos se han hecho.

Pese a todo, no podía faltar la opinión contraria de ciertos críticos, que cuestionan la calidad artística de la obra:

Una obra que parece tener pretensiones épicas, con mucho cambio de escenario, mucho estrato social y mucha peripecia, pero de la que apenas alcanzamos a entrever el esqueleto, tanto textual como argumental [...] *Flor de Otoño* chirría cuando intentan convertirla en un gran espectáculo o en un melodrama histórico-operístico [...] Poco pueden hacer los actores, desde luego, con esos personajes extraplanos (Ordóñez, 2005).

### 3. SU GÉNESIS. LA DECEPCIÓN

El propio autor se refiere en estos términos para explicarnos el proceso de creación y su personal valoración:

*Flor de Otoño*, una obra que para mí significa mucho, ahí recojo todo el tiempo que estuve en Barcelona, esa ciudad que en la época del anarquismo la llamaban «la rosa de fuego», una ciudad verdaderamente conflictiva con episodios como la Semana Trágica. Ahí encontré un personaje, porque yo todo lo saco de la calle, no saco nada de los libros, incluso el lenguaje que muchos me lo elogian, no es mío es lo que he oído yo a la gente, yo no soy más que un transcriptor y nada más, aunque no es fácil porque hay que saber adecuar todo. *Flor de Otoño* lo encontré en la página de sucesos: un cabaretero del cabaret «La Criolla» que yo puse en el «Bataclán», y además era anarquista comprometido y yo hice que perteneciera a una familia burguesa, de la gran industria barcelonesa y de ahí ha salido esa cosa que resultó tan explosiva al principio que la censura me la prohibió entera, no quisieron ni siquiera hablar de estrenarla o de publicarla, totalmente prohibida, pude estrenar alguna otra cosa, pero esa obra no, tuvo que morirle Franco y todavía siguió prohibida, y hay cosas que no se han podido sacar en el montaje del Centro Dramático Nacional, por ejemplo, el lenguaje catalán porque hay unas escenas en catalán que no les ha parecido procedente que salieran<sup>3</sup>.

Entre 1965 y 1978, Rodríguez Méndez escribe buena parte de sus mejores obras. Crea una *estrategia escénica* que responde a una agresión de un ENTORNO que le es especialmente hostil. O dicho de otro modo, este desequilibrio propiciado por las diversas agresio-

<sup>2</sup> «El otro día me llamaron de un teatro alternativo de Barcelona para pedirme un permiso con el fin de montar *Flor de Otoño*, yo se lo doy, para que vean que por mi parte no hay ningún problema, aunque no me hace mucha gracia, que una obra estrenada en el Español de Madrid se monte ahora en un teatro alternativo barcelonés, el teatro Artenbrut, pero sé que no se lo van a dar, porque es una obra que no se ha estrenado en Cataluña y los de la Generalitat no les van a dar subvenciones, son anti-españoles y anti-todo». Extraído de una entrevista concedida al presente investigador el 15 de abril de 2003, siete meses antes de su estreno definitivo en Barcelona (27-11-2003).

<sup>3</sup> Entrevista pública concedida por el autor al presente investigador, Madrid, Tufts University and Skidmore College, 30-11-2005.

nes que le infringe el ENTORNO creará en el YO una *tensión* ante la que se verá obligado a reaccionar a través de su propia *estrategia de ruptura*:

Convencido de las dificultades que me rodeaban por todas partes y resignado ya a dedicar mi vida a las letras, me impuse la dura tarea de seguir escribiendo contra viento y marea y frente a todas las prohibiciones y dificultades. Escribí en mis particulares catacumbas varias obras de teatro y las escribí con total libertad. Decidí, primero, no preocuparme en absoluto de la censura. Dos, desentenderme totalmente de la cuestión empresarial. Tres, no hacer ni el más mínimo caso de tendencias, modas... Cuatro, desengañarme por entero de la idea descabellada de que el teatro iba a solucionar mi problema económico. En ese estado de ánimo creo que escribí las mejores obras de teatro que ha producido mi humilde pluma, y que son: *Bodas que fueron famosas de Pingajo y la Fandangá, Flor de Otoño, Historia de unos cuentos, La mano negra...* (Jiménez Sánchez, 1998: 38).

El autor decide el *exilio interior* como búsqueda de su autenticidad ante la decepción que le produce el Entorno que le rodea. Para entender los *motivos* que llevan al autor reaccionar de tal manera, debemos conocer las influencias y estímulos exteriores que han determinado su visión del mundo y su labor creadora en un periodo determinado, o lo que Ángel Berenguer (1994-1995: 8) denomina *mediación*:

Una *mediación* constituye el conjunto de hechos, ideas y experiencias que afectan al individuo y que generan su inserción en un determinado grupo humano de modo permanente, o temporal, en el caso de personas cuya orientación ideológica cambia radicalmente en los distintos periodos de su vida [...] tres mediaciones que son el resultado de una necesidad metodológica para la exposición de datos, claramente interrelacionados, que incluyen el proceso histórico (*mediación histórica*), la respuesta consensuada de los diferentes grupos o sectores sociales a este proceso, y su valoración del desarrollo individual, enmarcado en el entorno variable y complejo de la contemporaneidad (*mediación psicosocial*), así como el origen de los conceptos y las técnicas aplicadas a la formulación artística por los creadores (*mediación estética*).

### 3.1. La mediación histórica

Dos realidades convergen en *Flor de Otoño* para hacer de esta obra el símbolo de una España que explora los caminos de la libertad:

La *realidad hipotética* en la que el autor vive, crea y reacciona se situaría en la ciudad de Barcelona en los últimos años de la dictadura franquista y cuando ya se comenzaba a orquestar el paso hacia una transición democrática, tan deseada por unos sectores sociales, como denostada por otros. Continuas huelgas de obreros y estudiantes minaban las rígidas estructuras de un sistema que tenía que hacer frente además al naciente terrorismo nacionalista de ETA. Ante esto, el Estado ejerce una fuerte represión (ejecuciones, torturas, persecuciones, etc.) Por otro lado, la crisis económica mundial iniciada en 1971 con la devaluación del dólar, se agravó notablemente en los últimos meses de 1973 debido al encarecimiento del precio del petróleo (*crisis del petróleo*). Nos encontramos, por tanto, en un periodo de debilitamiento del sistema económico internacional. El 20 de noviembre de 1975 fallece el jefe del Estado, Francisco Franco, y se abre un nuevo periodo histórico conocido con el nombre de Transición Política.

La *realidad imaginaria* en la que transcurre la acción dramática: la Barcelona de enero de 1930, días antes del derrocamiento del dictador Primo de Rivera en los que España vive una situación convulsa y de agitación ante el inminente cambio de régimen. Los militares conspiran entre sí para derrocar al dictador, que pierde la confianza del rey Alfonso XIII. En Cataluña, las luchas obreras y anarquistas se cobran numerosas vidas en los años veinte. A la causa «rebelde» se suman estudiantes, intelectuales, nacionalistas y burgueses que lucharán contra el poder establecido en pos de la libertad. El «crack» del 29 desencadenaría una crisis económica a escala mundial que debilitó el papel de los estados. El 14 de abril de 1931 se proclama la II República, que supondría el final de un sistema dictatorial y el inicio de periodo democrático.

La clara relación entre ambos momentos históricos (final de un régimen dictatorial, confrontación social, lucha de clases, derramamiento de sangre, crisis económica, inminente cambio de Régimen hacia un sistema democrático) posibilita que el autor utilice el escenario de la Barcelona del final de la dictadura de Primo de Rivera, para mostrar los *motivos* que en él y en el sector social que él representa, ha generado la situación tan crispada que vivía la sociedad española en el año 1972. El YO, por tanto, aparece enfrentado a un ENTORNO convulso y cambiante. La *estrategia* utilizada por el autor parece clara, utilizar la realidad imaginaria del momento histórico de 1930 para tejer una trama dramática que explique al espectador el entorno histórico-social de 1972 y la relación del INDIVIDUO con el ENTORNO.

### 3.2. La mediación psicosocial

En el ámbito mundial, los años treinta y la primera parte de los cuarenta se caracterizan por irrupción de regímenes totalitarios que promocionan la supremacía en todos los ámbitos de la vida social de unos grupos sobre otros. Esto da lugar a la aparición de unas complejas relaciones entre el individuo y la sociedad; el individuo se ve aislado y se siente infravalorado frente a la fuerte maquinaria de sistemas que coartan cualquier manifestación de pensamiento autónomo o contrario al propio sistema.

Esta situación se puede ver claramente en la España de la dictadura franquista donde existe un poder totalizado y totalizante que representa los intereses de un sector determinado: el de la nobleza y la alta burguesía industrial y comerciante, al cual «se enfrentan» los demás sectores sociales no privilegiados como el proletariado y los campesinos. Por su parte, la pequeña burguesía se escinde en dos sectores dependiendo del resultado final de la guerra: por un lado los vencedores y por otro, los vencidos.

Por lo tanto, en el marco de esta mediación la relación del individuo con el sistema cambia en los años treinta y le obliga a subordinarse al régimen totalitario del periodo franquista. Ante esta situación, se generan en los individuos, y por supuesto también en los dramaturgos, tres tipos de conciencias con respecto al sistema dominante en el estado franquista: identificarse con él, oponerse, o romper toda relación con un sistema al que se niega toda legitimidad. De ahí que establezcamos las siguientes visiones del mundo que afectarán a las conciencias individuales que en ellas se desarrollan y que inspiran la producción artística:

*Identificación:* En ella se sitúan aquellos que muestran una visión del mundo que se identifica con los postulados del sistema franquista, si bien la necesidad de mantener la



identificación con el régimen se va difuminando según transcurren los años. Las fórmulas artísticas empleadas son válidas para el franquismo.

*Oposición:* Visión del mundo que plantea una confrontación y un cambio respecto al sistema franquista, el cual es aceptado. En el plano literario, se adopta una actitud reformista tanto en los presupuestos ideológicos, como en las fórmulas estilísticas.

*Ruptura:* Sector social que se escinde radicalmente del sistema y se sitúa al margen. Se manifiesta en los autores una conciencia de exilio (ya sea exterior o interior) o de ruptura con el entorno que quedará patente en sus obras mediante la elección de lenguajes vanguardistas o de lenguas no reconocidas por la dictadura.

En *Flor de Otoño*, su autor se sitúa en una posición de ruptura ideológica con el sistema y con un entorno social que le es claramente hostil y que le obligará a abandonar Barcelona en 1978:

Harto y dolido estaba hasta las raíces de mis huesos de soportar una constante, implacable y demoleadora ofensiva desde todos los estamentos, contra mi lengua y mi literatura, ofensiva que parecía amamantada desde la orgullosa Corte (Rodríguez Méndez, 1989: 18-19).

Del mismo modo, esta actitud de ruptura se manifiesta paradójicamente en la utilización del catalán en gran parte de la obra, lo que supuso la no aceptación de la obra por el sistema.

En definitiva, esta postura de *ruptura* determinará que la obra no sea aceptada por el sistema franquista ni por el sistema democrático del periodo transitorio y su estreno no se producirá hasta 1982, al tiempo que tanto el autor como la obra se verán excluidos también del pujante entorno nacionalista catalán y prueba de ello es que *Flor de Otoño* se estrenará en Barcelona en el lejano año 2003.

### 3.3. La mediación estética

Una de las premisas más importantes del teatro de Rodríguez Méndez es que sea comprendido por el público, que se establezca un diálogo eficaz. Para ello, escogerá el paradigma estético más acorde para la expresión de su propuesta ideológica.

Considero que será en el *paradigma naturalista* donde están presentes los elementos estructurales que le permiten generar su propia estrategia y conectar con el propósito popular expreso en *Flor de Otoño* y en la práctica totalidad de la producción mendeciana como él mismo manifiesta:

el camino de un teatro en el que se apoye la cultura y la sociedad de nuestro tiempo está más cerca del drama realista de Chejov que de los juegos arriesgados de Brecht, cuyos espectáculos han sido hasta ahora en Occidente patrimonio de *snob*. Del teatro de Chejov, pasando por el de los jóvenes airados de Gran Bretaña y con las aportaciones de un Pirandello y los instrumentos auxiliares de Dürrenmatt, por ejemplo, pudieran tal vez partirse para crear un teatro de nuestro tiempo que fuera expresión viva y consciente de una sociedad—que no quiere ser masiva— y de una cultura que no quiere ser meramente económica. (Rodríguez Méndez, 1968: 91-92).

La influencia *naturalista* se hace patente en esta obra en los siguientes aspectos:  
– Espacio escénico claramente situado con acotaciones muy evidentes al respecto

El saloncito de la SEÑORA CAÑELLAS, iluminado por los reflejos de la luna, al filo de la madrugada de una fría noche de enero [...] Clase burguesa entre las burguesas anunciada por aquella chimenea de mármol blanco, en la que brilla el rescoldo del último fuego: sobre la repisa no faltan los relojes de sonería, la porcelana china y algún recuerdo de las campañas tagadas de los compañeros de su difunto.

- La conducta de los personajes estará determinada por el espacio donde desarrollen sus escenas. Estas transcurren en espacios muy distintos entre sí: casa de una familia burguesa, despacho del Gobierno Civil, interior del cabaret «Bataclán», cuartel militar de Atarazanas, Cooperativa Obrera del «Poble Nou» y calabozos del castillo de Montjuich. Es el «collage» de la vida que rodea al autor y a los propios personajes y que les hace comportarse de manera diferente dependiendo el lugar en el que aparezcan.
- Vemos a los personajes evolucionar a lo largo de la obra tanto por sus actitudes, como por sus emociones. Al final, el sistema margina a los individuos diferentes como también le ocurre al propio autor que es olvidado y silenciado por el entorno que le rodea.
- Los personajes son individuos completos, con vida propia, de los que conocemos sus características físicas, su forma de hablar, su tendencia sexual, su vida anterior... Es una obra que escribí con verdadero deleite asombrándome yo mismo de que saliera con tanta suavidad –es el parto menos doloroso que tuve jamás– y con tanta alegría. Parecía como si el personaje, el Lluïset, se me fuera imponiendo, apartándome a mí para decir lo suyo (Rodríguez Méndez, 1974: 15)
- El registro lingüístico siguiendo los postulados de la *estética naturalista* reproduce fielmente los diferentes usos de la lengua, los dialectos y las formas de hablar propias de cada clase social. La adecuación entre el personaje y su forma de hablar es un aspecto muy valorado por la crítica en las obras de Rodríguez Méndez. En *Flor de Otoño*, catalán y español se entremezclan y reflejan una realidad social de la época como era el uso de la lengua catalana entre la burguesía. Ahora bien, no debemos buscar un uso normativo de ninguna de las dos lenguas: el catalán es una transcripción del habla «barcelonesa» que el autor ha escuchado en sus más de treinta años de estancia en dicha ciudad. El español tiene diversas realizaciones: por un lado aparece un uso excesivamente retórico y formalizado que utilizan los representantes de las clases sociales altas, y por otro lado, un español variopinto que refleja el habla de los inmigrantes que llegan a Barcelona en los años cincuenta y sesenta procedentes de Andalucía (*Sanitario*), Murcia (*Policía 1º*), Galicia (*Camàlic gallego*), etc.

Una obra tan compleja como *Flor de Otoño* no es fácil situarla dentro de un único paradigma estético, si bien el principal es, como ya he señalado, el *naturalismo*. Ahora bien, Rodríguez Méndez que comenzó su andadura teatral fiel a este posicionamiento estético –recordemos algunas de sus primeras obras como *Vagones de madera* (1958), *Los inocentes de la Moncloa* (1960) o *La vendimia de Francia* (1961)– evoluciona hacia nuevas propuestas que muestran la influencia del mundo sainetesco de Ramón de la Cruz y el género chico, y el universo esperpéntico de Valle-Inclán.

El sainete y la zarzuela son géneros puramente españoles y claros ejemplos del *paradigma naturalista*. Su influencia se deja ver en *Flor de Otoño* en la aparición de personajes arquetípicos: la manolera barcelonesa de la época, policías, petimetres, taberneros con-

vertidos en camareros, buscavidas, etc. y en las escenas que suceden en los suburbios de la ciudad (si bien, pasamos de la típica taberna del madrileño barrio del Avapiés a un cabaret del Barrio Chino de la Ciudad Condal).

Mayor huella dejará en esta obra la *estructura expresionista* que Valle-Inclán denominó *esperpentos*<sup>4</sup>. Como apunta el profesor Ángel Berenguer (2005: 10) a propósito de *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga*, obra en la que el autor elabora una opción estratégica semejante a la pieza aquí analizada:

En ellos [en los esperpentos] encontramos el mismo desgarrado tono tanto en la anécdota como en el lenguaje. Los personajes son estereotipos de una sociedad marginal y marginalizada por el proyecto social del *entorno restauracionista*. Están en el infierno, pero todavía son capaces de manifestar valores celestiales. Son tremendamente humanos y, al mismo tiempo, feroces alimañas que tratan de sobrevivir en un entorno hostil que les niega las más mínimas expectativas. Le interesa sobre todo, el tono dramático de esta estrategia, no su estructura, a la que prefiere el lenguaje escénico *naturalista*.

Otros elementos del lenguaje valleinclanesco que aparecen en la obra:

– La estructura interna de la obra divide en numerosas escenas con constantes cambios de escenario donde vemos avanzar a los personajes deambulando por diversos lugares de Barcelona hasta que al final el protagonista encuentra la muerte y el público vuelve a situarse ante su convulsa realidad social. Un recorrido vital con claras reminiscencias de *Luces de Bohemia*.

– En las acotaciones, Rodríguez Méndez hace alarde de sus virtudes poéticas sin tener en cuenta la practicidad de las acotaciones ante un posible montaje escénico de la obra. Oscuridad tenebrosa iluminada por los reflejos del fuego de la chimenea y el farol que sostiene aquel niño híbrido entre cupido y Mercurio. Tiasas figuras sentadas sobre butacones. Caballeros pálidos y judaicos. Una DAMA RUBIA y frágil que destaca entre la negrura del resto de los asistentes. Otra DAMA REGORDETA y de aspecto ordinario abraza sus manos en un manguito. Preside la reunión DOÑA NURIA, aún vestida con su traje sastre estilo Pola Negri.

– Como señalé anteriormente, el autor reacciona ante un entorno que lo acosa y silencia y decide generar una estrategia propia sin pensar en condicionamientos externos como la censura o el estreno, de acuerdo con una visión del mundo *rupturista*. José Monleón sostiene que esa idea de prohibición e imposibilidad de ver la obra estrena acompaña a la estética *esperpéntica*:

El *esperpento* tiene esa oscura ley: ha de nacer a contramano, fuera del *teatro que se estrena*, porque si el autor pudiese llegar al público, sería señal de que vive integrado en los procesos e ideales de su sociedad, y, en ese caso ya no escribiría *esperpentos*. El *esperpento* es, pues, como una bomba lanzada contra un edificio que ocupa el lugar de nuestra casa. Es un teatro demoledor y no reformista. El grito de quien ni puede ni quiere sostener un determinado diálogo. (Monleón, 1968: 52-53)

Por otro lado, el autor también recurre al *paradigma simbólico* en cuanto a:

<sup>4</sup> El primer crítico que advirtió la estética esperpéntica en esta obra fue Fernando Lázaro Carreter (1973) cuando *Flor de Otoño* era todavía prisionera de la censura.

- El conflicto interior del protagonista, que se encuentra fuera de las normas sociales que le impone su condición de burgués. Eso le lleva convertirse en un doctor Jekyll que desdobra su personalidad: durante el día, Lluïset, un señorito que ejerce de abogado, se transforma por la noche en un homosexual que actúa en un cabaret con el pseudónimo de *Flor de Otoño*, coquetea con la droga y lleva a cabo actividades ácratas.
- Relación del teatro con otras artes y agrupación de diferentes lenguajes escénicos en pos de un «espectáculo total». La adopción de diversas estéticas teatrales ya ha quedado demostrada, en cuanto a la inclusión de otras artes, debemos destacar que en la obra los recursos audiovisuales juegan un papel importante ya que en la propuesta escénica del autor, éste imagina los cambios de escena con la proyección de fragmentos de periódicos de la época, proyecciones que en el montaje del Centro Dramático Nacional iban acompañadas de música en directo. Del mismo modo, la canción que canta *Flor de Otoño* también es acompañada por la melodía en directo de un piano e instrumentos de percusión. En este montaje, varios cambios de escena se desarrollan «a telón cerrado» con la actuación en el proscenio de una cupletista.

Las acotaciones nos muestran también la relación con otras artes:

Alguna copla de borrachos que cantan cosas como ésta: «Pistolers i rebassaires-pistolers i rebassaires, tururú, tururú... -Pistolers i rebassaires- et van a donar pel cul...» Coplas de murcianos catalanizados, o al revés, que tanto abundan en estos tiempos en que sabe Dios dónde vamos a parar. La fotografía de Su Majestad Don Alfonso XIII (dedicada con su elegante rúbrica.

Y toda la escena se queda quieta formando la estampa claroscuro de una ilustración de novela con algo de la tierna sordidez colorista de un «Ramón Casas», por ejemplo.

Otros titulares: «Hoy en la Exposición Internacional se celebra el día de Ecuador[...] Otro anuncio: Cinema-Palace, «La Madona de los coches camas», gran éxito. [...] Una gacetilla: Reposición de «El ocaso de los dioses» en el Gran Teatro del Liceo.

El autor, por tanto, incorpora materiales tomados directamente de la realidad, lo que determina en muchos de los aspectos anteriormente citados, la influencia del *Teatro Documento* de Peter Weiss.

\* \* \*

He tratado de explicar en este breve estudio los *motivos* que llevan José María Rodríguez Méndez a escribir *Flor de Otoño* y las *estrategias* fundamentales que utiliza para plasmar en la obra su visión del mundo en el año 1972. Un autor y una obra que fueron injustamente condenados al silencio y a la postergación, pero fundamentales para comprender la Historia del Teatro Español del siglo XX.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENACH, J. A. (2003), «Inmarchitable flor otoñal», *La Vanguardia*, [1 de diciembre].  
 BERENGUER, Á. (1994-1995), «Teatro, producción artística y contemporaneidad», *Teatro, Revista de Estudios Teatrales* 6-7, Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 7-23.

- (1998-2001), «El teatro y su historia (reflexiones metodológicas para el estudio de la creación teatral española durante el siglo XX)», *Teatro, Revista de Estudios Teatrales*, 13-14, Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 9-27.
- (2005), «Introducción» a *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga*, en José María Rodríguez Méndez, *Teatro Escogido* Vol. II, Madrid: Asociación de Autores de Teatro, 9-29.
- ENRIQUE, D. (1975), «*Flor de Otoño*. Condenada al invernadero», en *Reseña de literatura, arte y espectáculos* 88, 16-17.
- JIMÉNEZ SÁNCHEZ, G. (1998), *El problema de España: Rodríguez Méndez: una revisión dramática de los postulados de 98*, Salamanca: Departamento de Publicaciones Universidad Pontificia de Salamanca.
- LÁZARO CARRETER, F. (1973), «Sobre *Flor de Otoño*» en *Gaceta Ilustrada* [23 de septiembre]. [Reproducido en *Primer Acto*, nº173, 1974, 16-18].
- MARTÍN RECUERDA, J. (1979), «Introducción» en José María Rodríguez Méndez, *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga; Flor de Otoño*, Madrid: Cátedra.
- (1979), *La tragedia de España en la obra dramática de José María Rodríguez Méndez (desde la restauración hasta la dictadura de Franco)*, Salamanca: Cátedra Juan del Encina.
- MONLEÓN, J. (1968), «Teatro popular: l respuesta de Rodríguez Méndez» en José María Rodríguez Méndez, *Teatro: La tabernera y las tinajas. Los inocentes de la Moncloa*, Madrid: Taurus, 21-55.
- (1995), «El teatro del consenso» en AA.VV., *Del franquismo a la posmodernidad. Cultura española 1975-1990*, Madrid: Akal.
- ORDÓÑEZ, M. (2005) «*Flor de Otoño*: hay más fuera que dentro», en «Babelia» suplemento cultural de *El País*, [15 de octubre].
- RODRÍGUEZ MÉNDEZ, J. M<sup>a</sup>. (1968), «El teatro como expresión social y cultural» en José María Rodríguez Méndez, *La tabernera y las tinajas. Los inocentes de la Moncloa*, Madrid: Taurus, 1968, 85-100. [Ponencia leída en las Conversaciones Nacionales de Córdoba, 1965 y publicada también en *Primer Acto* 71, 1966, 4-10].
- (1974), «Conmigo mismo», *Primer Acto* nº 173, pp. 14-16. [Aparecido también en «Introducción» a *Flor de Otoño*, (1978), Madrid: MK, 7-11.]
- (1989), «Prólogo» a *Literatura española*, Murcia: Universidad de Murcia, 17-20.
- (2004), «Estudios preliminares» en *El pájaro solitario*, Madrid: SGAE.
- (2005), *Teatro escogido*, Vol. I / Vol. II, Asociación de Autores de Teatro, Madrid.
- SIRERA, J. L. (2005), «Historia e historicismo» Introducción a *Flor de Otoño* en José María Rodríguez Méndez, *Teatro Escogido* Vol. II, Madrid: Asociación de Autores de Teatro, 97-103.
- THOMPSON, M. (2004), «José María Rodríguez Méndez, tenaz paladín de la lengua española», en José María Rodríguez Méndez, *El pájaro solitario*, Madrid: SGAE, 17-35.

## En Internet

- BERENGUER, Ángel, «Motivos y Estrategias: introducción a una teoría de los lenguajes escénicos contemporáneos» [en línea], *Teatr@ Revista Digital de Investigación*. [http://www.doctoradoteatro.es/pdf/teatra/B\\_MotivosEstrategias.pdf](http://www.doctoradoteatro.es/pdf/teatra/B_MotivosEstrategias.pdf)