

*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 1º 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 apercebido 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.