

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 *Umbralles 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 Luen-go titulado *La escalera*, creo que el grueso del material dramático lo aportá-bamos 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 natu-ralismo, 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 direc-tores 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 auto-res, bajo la tutela de Pepe Franco, que había pertenecido durante la Repú-blica 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 extra-ordinarias. De todas maneras, en ocasiones me viene el recuerdo de algu-nos 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 inter-venían 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 lacri-meante 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 *Intimidación*, 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 Ibsen, *Los días*