

UNIVERSIDAD DE GRANADA

DEPARTAMENTO DE LINGÜÍSTICA GENERAL Y TEORÍA DE LA LITERATURA

JOSÉ MARTÍN RECUERDA EN LA ESCENA ESPAÑOLA

TESIS DOCTORAL PRESENTADA POR
ANTONIO CÉSAR MORÓN ESPINOSA
Y
DIRIGIDA POR
ANTONIO SÁNCHEZ TRIGUEROS



GRANADA

MMVI

ÍNDICE.

CAPÍTULO 1.

A PROPÓSITO DE LA NECESIDAD DE ESTUDIAR LO ESPECTACULAR EN EL TEATRO.

1. EL ENCARCELAMIENTO FILOLÓGICO DEL TEXTO TEATRAL FRENTE A LO PLURAL Y MULTISIGNIFICATIVO DE LA ESCENA	17
1.1. La cárcel filológica	18
1.2. Imposibilidad teórica para la equiparación Literatura-Teatro	21
1.3. El Teatro como hecho radicalmente escénico. El paradigma artaudiano	24
1.4. Análisis del universo teórico pre y postartaudiano en el teatro español	28
1.5. Algunas consideraciones y aporías de la semiótica aplicada al teatro	30
2. HACIA UNA NUEVA DIMENSIÓN DEL ANÁLISIS HERMENÉUTICO. LAS APORÍAS DEL SENTIDO	38
2.1. Teoría teatral del sentido poligenético	38
2.1.1. Dirección Productiva y Dirección Reproductiva	38
2.1.2. Materialización de la coordenada <i>azar</i>	40
2.1.2.1. Materialización neutra del azar	42
2.1.2.2. Materialización acorde del azar	42
2.1.2.3. Materialización desacorde del azar	43
2.1.2.4. Incidencias e Improvisaciones	44
2.1.3. La falacia teórica de la unidireccionalidad del sentido	44
2.1.3.1. La perfección como paradigma	45
2.1.3.2. El cuestionamiento poligenético	47

2.2. Equiparación entre la crítica literaria y la teatral en cuanto a sus <i>a priori</i> hermenéuticos	48
2.2.1. Consideraciones en torno al criterio de Verdad	48
2.2.1.1.El paradigma platónico	50
2.2.1.2.La elasticidad del <i>código simbólico</i> en Barthes	50
2.2.2. Hacia la desarticulación de la Verdad como criterio	51
3. HISTORIA LINEAL FRENTE A HISTORIA EXPANSIVA DEL TEATRO. NOTAS PARA UNA CRÍTICA TEATRAL	53
3.1. La fragilidad como ente caracterizador del hecho escénico	53
3.2. Ejes fundamentales para la construcción de una Historia expansiva del Teatro	56
3.3. Diferencias definitivas entre Historia lineal e Historia expansiva del Teatro	62
3.3.1. La presenticidad y el dinamismo como constantes de la variable <i>azar</i>	62
3.3.2. Valor de <i>muestra</i> / Valor de <i>copia</i>	65
3.3.3. Aprovechamiento de lo vital del Teatro como aspecto metodológico	66
3.3.4. Acto de <i>traición</i> y <i>pacto</i> como principios desencadenantes de la materialización de la ficcionalidad y la mentira en la Historia expansiva	67

CAPÍTULO 2.

METODOLOGÍA, ANTECEDENTES BIBLIOGRÁFICOS Y OBJETIVOS DEL PROYECTO.

1. BASES METODOLÓGICAS A SEGUIR EN NUESTRO ESTUDIO	75
---	----

1.1. Hacia una nueva teoría del análisis textual: la <i>Crítica Cuántica</i> de la literatura y el arte	75
1.2. Criterios de selección del corpus de trabajo	84
2. ANTECEDENTES BIBLIOGRÁFICOS DE NUESTRO ESTUDIO	87
2.1 Ampliación del marco de estudio a partir de criterios procedentes del comparatismo y objetivos	88

CAPÍTULO 3.

LA GENERACIÓN DEL REALISMO O EL INTENTO DE OPOSICIÓN AL TEATRO AMPARADO POR EL RÉGIMEN FRANQUISTA.

1. EL GERMEN DE LA GENERACIÓN REALISTA	95
2. CONSTRUCCIÓN DEL HUMORISMO EN ESPAÑA	98
2.1. El término ‘humor’ y su etimología	98
2.2. Creación y legitimación del concepto de humorismo en España	100
2.2.1. El proyecto orteguiano	100
2.2.2. La teoría estética de Ramón Gómez de la Serna en torno al humorismo	102
2.3. El elemento del absurdo y de lo inverosímil en el humorismo español	105
3. EL HUMOR Y LO CÓMICO A PARTIR DEL 39	109
3.1.El panorama teatral tras la Guerra	109
3.2.Dramaturgos del humorismo español	110
3.2.1. Jardiel Poncela: el fracaso de lo inverosímil	110
3.2.2. Miguel Mihura: del absurdo al escapismo poético	111

3.3.	Alfonso Paso y la Comedia Patriótica	112
3.4.	La revista	113
3.5.	Categoría estética universal del humor / humorismo español	115
3.5.1.	El cine: Rafael Azcona y Luis García Berlanga	115
3.5.2.	La tradición española del humorismo universal	116
3.5.3.	Fernando Arrabal: confluencia de varias estéticas	117
3.6.	La influencia del humorismo español: la potencialidad de Miguel Mihura	118
3.6.1.	Tip y Coll y el diálogo humorístico	118
3.6.2.	Miguel Gila y el monólogo humorístico	119
3.7.	El teatro cómico y de humor más actual	121
4.	EL HUMOR, LO CÓMICO Y LA SOCIEDAD ACTUAL	123
5.	EL FENÓMENO ESPAÑOL DEL TEU	125
5.1	La Universidad como refugio para el teatro	125
5.2	Los TEUs y las aspiraciones renovadoras de la Generación Realista	126
5.3	La conciencia de imposibilidad para un teatro nuevo	131

CAPÍTULO 4.

GRANADA. PRIMERAS TENTATIVAS DEL DIRECTOR Y AUTOR JOSÉ MARTÍN RECUERDA. LA EXPERIENCIA DEL TEU (1952-1959) Y DEL TALLER TEATRO DE LA CASA DE AMÉRICA (1959-1961).

1.	JOSÉ MARTÍN RECUERDA DENTRO DEL TEU DE GRANADA	137
1.1.	Dirección de obras ajenas	137
1.2.	Dirección de sus propias creaciones teatrales	148

A. <i>LA LLANURA</i>	149
A.1. Ediciones y montajes de la obra	149
A.1.1. Ediciones	149
A.1.2. Montajes	149
A.2. Argumento del drama	149
A.3. Análisis de los montajes realizados	155
A.3.1. TEU de Granada. José Martín Recuerda	155
A.3.2. El Diván. Paco Vaquero Sánchez	162
A.3.3. CAT. Helena Pimenta	164
A.3.4. Compañía José Martín Recuerda. Antonio Morell	168
B. <i>LOS ÁTRIDAS</i>	174
B.1. Ediciones y montajes de la obra	174
B.1.1. Ediciones	174
B.1.2. Montajes	174
B.2. Argumento del drama	174
B.3. Análisis de los montajes realizados	180
B.3.1. TEU de Granada. Trino Martínez Trives	180
C. <i>EL PAYASO Y LOS PUEBLOS DEL SUR</i>	188
C.1. Ediciones y montajes de la obra	188
C.1.1. Ediciones	188
C.1.2. Montajes	188
C.2. Argumento del drama	188
C.3. Análisis de los montajes realizados	195
C.3.1. TEU de Granada. José Martín Recuerda	195

2. ÚLTIMA ETAPA EN GRANADA: EL TALLER TEATRO DE LA CASA DE AMÉRICA	200
---	-----

CAPÍTULO 5.

TRASLADO A MADRID. ETAPA DE MADUREZ DE JOSÉ MARTÍN RECUERDA.

1. DEL TEATRO DE AFICIONADOS AL TEATRO PROFESIONAL	211
D. <i>EL TEATRITO DE DON RAMÓN</i>	218
D.1. Ediciones y montajes de la obra	218
D.1.1. Ediciones	218
D.1.2. Montajes	218
D.2. Argumento del drama	218
D.3. Análisis de los montajes realizados	224
D.3.1. José Tamayo	224
D.3.2. Alberto González Vergel. (Emitido por TVE, “Estudio 1”)	230
D.3.3. Corral del Carbón. José Luis Navarro	234
E. <i>LAS SALVAJES EN PUENTE SAN GIL</i>	240
E.1. Ediciones y montajes de la obra	240
E.1.1. Ediciones	240
E.1.2. Montajes	240
E.2. Argumento del drama	240
E.3. Análisis de los montajes realizados	247
E.3.1. Luis Escobar	247
E.3.2. Antonio Ribas. (Versión cinematográfica)	254

E.3.3. Teatro Quart-23. Antonio Díaz Zamora	258
E.3.4. Sergio Schaff. (Emitido por TVE, “La noche del teatro”)	262
E.3.5. Compañía de Aurora Bautista. Ángel Cobo	266
F. <i>COMO LAS SECAS CAÑAS DEL CAMINO</i>	273
F.1. Ediciones y montajes de la obra	273
F.1.1. Ediciones	273
F.1.2. Montajes	273
F.2. Argumento del drama	273
F.3. Análisis de los montajes realizados	280
F.3.1. José Ariza	280
F.3.2. Pilar Miró. (Emitido por TVE, “Estudio 1)	282
G. <i>¿QUIÉN QUIERE UNA COPLA DEL ARCIPRESTE DE HITA?</i>	291
G.1. Ediciones y montajes de la obra	291
G.1.1. Ediciones	291
G.1.2. Montajes	291
G.2. Argumento del drama	291
G.3. Análisis de los montajes realizados	300
G.3.1. Adolfo Marsillach	300
G.3.2. Alumnos de la Cátedra Juan del Enzina de la Universidad de Salamanca. Ángel Cobo	305
H. <i>EL CARAQUEÑO</i>	308
H.1. Ediciones y montajes de la obra	308
H.1.1. Ediciones	308
H.1.2. Montajes	308

H.2. Argumento del drama	308
H.3. Análisis de los montajes realizados	317
H.3.1. Compañía de Carmen de Lirio. José Martín Recuerda	317
H.3.2. Compañía de Ana Mariscal. Ana Mariscal	318
H.3.3. Producciones Teatrales Complutenses, S.L. Guillermo Baeza	319
I. <i>LAS ILUSIONES DE LAS HERMANAS VIAJERAS</i>	322
I.1. Ediciones y montajes de la obra	322
I.1.1. Ediciones	322
I.1.2. Montajes	322
I.2. Argumento del drama	322
I.3. Análisis de los montajes realizados	327
I.3.1. José Luis Tutor	327

CAPÍTULO 6.

TENDENCIAS DEL TEATRO TRAS LA DICTADURA.

1. LA CONVIVENCIA DE DIFERENTES LENGUAJES DRAMÁTICOS	331
1.1. Teatro de texto	332
1.1.1. Continuidad de la Generación Realista	332
1.1.2. El “nuevo teatro español”	335
1.1.3. Reflexiones en torno a la Guerra y la Posguerra	337
1.1.4. La apuesta por el futuro de los dramaturgos de los 80	338
1.1.5. Hacia nuevas formas de lenguaje escénico: la impronta de los Festivales de Teatro	339

1.1.6. La voz de las mujeres escrita por mujeres	340
1.1.7. La influencia de Fernando Arrabal	341
1.1.8. Nuevas perspectivas para la dirección escénica	342
1.2. Teatro sin texto: redescubrimiento de los teóricos europeos	344
1.2.1. La experiencia multimedia	347
1.3. ¿HAY ACTUALMENTE UN LENGUAJE ESCÉNICO ESPAÑOL?	348

CAPÍTULO 7.

JOSÉ MARTÍN RECUERDA FRENTE AL PÚBLICO ACTUAL. DESDE 1977 HASTA NUESTROS DÍAS.

1. LA RESPUESTA TEATRAL AL NUEVO SISTEMA DEMOCRÁTICO	353
J. <i>LAS ARRECOGÍAS DEL BEATERIO DE SANTA MARÍA EGIPCIACA</i>	355
J.1. Ediciones y montajes de la obra	355
J.1.1. Ediciones	355
J.1.2. Montajes	355
J.2. Argumento del drama	355
J.3. Análisis de los montajes realizados	363
J.3.1. Adolfo Marsillach	365
J.3.2. Penn State University Resident Theater Company. Manuel Duque	371
J.3.3. Jacinto Soriano	372
J.3.4. Teatres de la Generalitat Valenciana. Vicente Genovés	373
J.3.5. Corral del Carbón. José Luis Navarro	376

K. <i>EL ENGAÑO</i>	379
K.1. Ediciones y montajes de la obra	379
K.1.1. Ediciones	379
K.1.2. Montajes	379
K.2. Argumento del drama	379
K.3. Análisis de los montajes realizados	385
K.3.1. Jaime Chavarri	386
K.3.2. Corral del Carbón. José Luis Navarro	388
L. <i>LAS CONVERSIONES</i>	392
L.1. Ediciones y montajes de la obra	392
L.1.1. Ediciones	392
L.1.2. Montajes	392
L.2. Argumento del drama	392
L.3. Análisis de los montajes realizados	399
L.3.1. Alberto González Vergel	399
L.3.2. Alumnos de la Cátedra Juan del Enzina de la Universidad de Salamanca. Ángel Cobo	400
M. <i>LA TROTSKI</i>	402
M.1. Ediciones y montajes de la obra	402
M.1.1. Ediciones	402
M.1.2. Montajes	402
M.2. Argumento del drama	402
M.3. Análisis de los montajes realizados	408
M.3.1. César Oliva	408

CAPÍTULO 8.

ANÁLISIS DE UNA DRAMATURGIA DESDE SU BIOGRAFÍA ESCÉNICA. CONCLUSIONES.

1. POTENCIA ESCÉNICA DE LA DRAMATURGIA DE JOSÉ MARTÍN RECUERDA	417
1.1. Aporías de la tensión dramática	418
1.1.1. El <i>distanciamiento</i> brechtiano	419
1.1.2. La dialéctica cotidianidad / distanciamiento y el <i>Cuadro de Rupturas</i>	422
1.1.3. La obra dramática de José Martín Recuerda considerada en relación al cuadro de rupturas	432
1.2. Del lenguaje lógico a la musicalidad en el lenguaje. Aplicación de esta problemática a la dramaturgia de José Martín Recuerda	440
1.3. La <i>Dramaturgia de la violación</i>	447
1.4. El teatro iberista	454
2. SOBRE LA PUESTA EN ESCENA ACTUAL DEL TEATRO DE LA GENERACIÓN REALISTA	458

CAPÍTULO 9.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

**A PROPÓSITO DE LA NECESIDAD DE ESTUDIAR
LO ESPECTACULAR EN EL TEATRO.**

1. EL ENCARCELAMIENTO FILOLÓGICO DEL TEXTO FRENTE A LO PLURAL Y MULTISIGNIFICATIVO DE LA ESCENA.

El acercamiento al Teatro¹ es una tarea ardua y ambigua, pues no es en ningún modo posible apresar este término en sus múltiples facetas y particularizarlo gráficamente en un estudio crítico definitivo, porque ello va en contra, precisamente, de uno de sus rasgos más importantes: su carácter efímero. La creencia en una cultura del recuerdo, la ambición del ser humano civilizado por perpetuarse, por transmitir al universo de los hombres sus propias formas de vida, su cultura, obliga a las distintas sociedades a conservar en forma escrita los textos fundamentales de su tradición, sean filosóficos, históricos, literarios..., e incluso, y aún no habiendo nacido para ello en absoluto, teatrales.

Pero, ¿por qué ese interés del ser humano por perpetuarse?; y ¿son el Teatro, la Filosofía, la Historia, etc., las únicas formas o expresiones de una Cultura para la transmisión de la misma? Podemos decir que no es así, con referir una simple mirada a cualquier manual de Antropología para anotar que son múltiples no ya sólo las formas de transmisión de una Cultura para la posteridad, sino las maniobras de enculturación particular de cada una de ellas, y sí que es cierto que siempre la Literatura ocupa un lugar pre-eminente².

Con la palabra Literatura, me vengo a referir a la cultura del mito que, efectivamente, si bien comparte muchas de las características de la idea sobre la que montamos nuestro concepto de Literatura (como la de contar una historia, por ejemplo), por estar impregnados con un barniz referente a lo religioso, pierden automáticamente todo sentido

¹ A lo largo de la tesis escribiré frecuentemente la palabra Teatro con mayúscula inicial cuando sea para referirme al mismo como espectáculo, diferenciándolo así del texto escrito en donde, según toda la propuesta teórica que se va a lanzar desde este trabajo, no reside el Teatro.

² Aunque habría que matizar esta última afirmación dado que la Literatura, tal y como dice el profesor Juan Carlos Rodríguez, *no ha existido siempre*. Y sigue: *Los discursos a los que hoy aplicamos el nombre de "literarios" constituyen una realidad histórica que sólo ha podido surgir a partir de una serie de condiciones —asimismo históricas— muy estrictas: las condiciones derivadas del nivel ideológico característico de las formaciones sociales "modernas" o "burguesas" en sentido general* (RODRÍGUEZ, 1974, 5). El ensayo completo está dedicado a la demostración de esta afirmación a partir del inicio del período ideológico y cultural conocido con el nombre de civilización burguesa. Nosotros no estábamos más que generalizando en un principio y más tarde particularizando en cierto modo o enfocando —mejor— nuestra atención hacia las civilizaciones primitivas, ágrafas en su mayoría.

literario por mucho que desde nuestra tradición nos empeñemos en analizarlos como tal:

Los mitos suelen incluir el propio relato de un pueblo sobre su creación, sobre el comienzo de su mundo y los hechos extraordinarios que afectaron a sus antepasados. También pueden hablar acerca de las continuas proezas y actividades de deidades o espíritus, bien en un mundo alternativo o cuando entran en contacto ocasional con los mortales. Los mitos, las leyendas y los cuentos tradicionales populares expresan creencias y valores culturales. Ofrecen esperanza, emoción y evasión. También enseñan lecciones que la sociedad quiere enseñar (KOTTAK, 2000, 88).

Podemos deducir de estas palabras que el interés por el que nos preguntábamos más arriba no es más que el de mantener un orden social, un código moral que cada cultura se ha ido forjando a través de una tradición. No es tan trascendental la evidencia como los términos en que se formulaba la pregunta: no es una perpetuación de la especie como tal, del ser humano, sino una manera de convivir en sociedad.

1.1. La cárcel filológica.

El problema de la filología viene después. Ésta se encuentra con unos textos escritos —en la misma lengua, sociedad, e incluso en ocasiones por el mismo autor— que aparentemente son iguales que los otros dos grandes géneros: los poéticos y los narrados; y sin ningún problema decide incluirlo dentro del ámbito la Literatura. Con lo cual, el Teatro va a quedar confundido como uno de los grandes géneros literarios, y como tal será estudiado, es decir, como un texto literario. Es interesante realizar esta somera interpretación de una realidad mucho más compleja a como aquí ha sido expuesta, pero interpretación al fin que me permite establecer un punto de partida *sine qua non* que se ha venido formulando tradicionalmente: el Teatro es Literatura, y sus textos (textos literarios), muestras de la escena teatral, como si de algún modo, hubiese sido encarcelada esa esencia. En este sentido cabe destacar las palabras con las que el profesor Antonio Sánchez Trigueros abre su artículo titulado “Federico García Lorca en escena (una invitación al teatro)” (SÁNCHEZ TRIGUEROS, 1996), dejando muy claros los distintos posicionamientos y los diferentes horizontes de expectativas con los que cualquier estudioso de la obra del dramaturgo granadino se ha venido encontrando hasta ahora:

La obra dramática de Federico García Lorca, como la del resto de los autores de nuestra historia teatral, se ha estudiado sobre todo desde la perspectiva literaria, como fenómeno textual; ha sido un trabajo brillante y cuantioso de filólogos, hermeneutas, críticos e investigadores de su literatura dramática que sin apenas traspasar los límites del texto, se instalan fundamentalmente en el estudio de su narratividad, su poeticidad, sus simbolismos, la caracterización de personajes, sus nudos de realaciones, etc.; repito que ha sido un trabajo brillante pero, eso sí, casi siempre dominado por una clara voluntad de aferrarse al texto dramático como componente definitivo y decisivo de lo que en realidad es ante todo y sobre todo espectáculo. Claro que el problema no es que se estudie de esa manera el teatro de García Lorca (lo que obviamente debe hacerse y no sólo para el mejor conocimiento del texto como tal, sino por los indudables beneficios que de ello se derivan para la propia escenificación del texto), el problema es que esta sea la única o casi la única manera de estudiarlo, porque ello llevaría a un nuevo ejemplo de secuestro de una obra teatral por parte de la historia literaria³ (SÁNCHEZ TRIGUEROS, 1996: 179).

Considero que es muy acertada la remisión del problema a Aristóteles por parte de José Antonio Sánchez, por una sencilla razón: porque fue el primer teórico del Teatro en la historia de la Humanidad. Por lo tanto, del devenir del mismo a partir de sus formulaciones, él será el máximo responsable —por decirlo de algún modo. La labor teórica nunca se habrá de tomar como reflejo sino como interpretación —que es muy distinto— de la realidad. Así José Antonio Sánchez habla de un *engaño* desde Aristóteles, hacia lo que en origen era la tragedia griega; engaño en cuanto a lo que Sánchez considera que consiste el cambio de rumbo generado en el Teatro: *la liberación intelectual de la pasión*, a causa de una alteración drástica del sentido de un concepto fundamental como es el de catarsis. Éste era un concepto procedente del ámbito de la música que se producía cuando *la acción liberadora de la poesía / música derivaba de pasar momentáneamente por ese estado de no-razón* (SÁNCHEZ, 2002, 18). Como consecuencia de una reducción de la experiencia somática — hasta entonces— teatral a una minoritaria comprensión intelectual, y

³ El subrayado es mío.

como consecuencia también de esa asimilación del Teatro a la Literatura⁴, se llega necesariamente a la conclusión de lo innecesario del espectáculo para el desarrollo de la acción teatral, porque esa acción se produciría en la mente del oyente o lector. A partir de aquí la historia del teatro se puede resumir en unas cuantas líneas, como se nos permite apreciar en el siguiente fragmento:

Raramente se ha dado en la historia del teatro una tragedia tal como la dispuesta por Aristóteles. Resulta difícil imaginar una representación del drama literario sin espectáculo capaz de producir catarsis. No siguieron a Aristóteles en ese punto ni los teatros medievales, ni los barrocos, ni siquiera los neoclásicos. Sí, en cambio, se fue aceptando, progresivamente, la dependencia de lo escénico respecto de lo literario. Fue la defensa ilustrada de la razón y su concepción del teatro como púlpito para la educación del pueblo, en primer lugar, y la reelaboración de esta idea, en segundo lugar, por el romanticismo, con su descubrimiento de la figura del artista, con su proclamación de la autonomía del arte, con su encumbramiento de la poesía, lo que propició el desarrollo de un tipo de producciones que cada vez se acercaban más a las aristotélicas y que empezaron a producir al mismo tiempo que el teatro fue siendo capaz de esconder los recursos técnicos de la vista del público y de presentar acciones cada vez más verosímiles, cada vez menos artificiales. En el tránsito del romanticismo al naturalismo, apareció la figura del director de escena, que acabó con las veleidades de actores y escenógrafos, y volcó la balanza hacia la puesta en escena rigurosa y fiel del texto. En cierto modo, el teatro naturalista fue el primero en ofrecer puestas en escena de los textos dramáticos con un respeto absoluto al espíritu de la letra y con una reducción a sus mínimos del elemento espectacular autónomo⁵ (SÁNCHEZ, 2002, 19-20).

Como hemos podido observar, ese encarcelamiento filológico del texto teatral frente a lo plural y multisignificativo de la escena —al que alude el título del capítulo— se produce a partir de la Ilustración, se intensifica a partir del Romanticismo y se consolida con el

⁴ Más arriba hemos expuesto las reticencias que se operan desde un determinado tipo de crítica con este término. Aquí con Literatura nos referimos al relato histórico —de manera oral o escrita— sin necesidad de escenificación.

⁵ El subrayado es mío.

Naturalismo. No es sorprendente dado que es igualmente éste el momento en el que surge la Filología⁶. Lo que sí resulta paradójico es que sea la propia aparición de la figura del director de escena la que propiciará el inicio de los espectáculos con respeto riguroso y fiel al texto; porque será esa misma figura la que en el siglo XX destruya esa concepción del Teatro como la subida al escenario de un texto. ¿Qué ocurriría con aquellos primeros directores de escena? Sencillamente que en vez de ser realmente hombres de Teatro, eran ilustrados, filólogos metidos a la labor de puesta en escena. Posiblemente costeasen ellos sus propios espectáculos⁷ fruto de un conocimiento filológicamente profundo de un determinado texto.

En la película de Fernando Fernán Gómez *El viaje a ninguna parte*, se puede contemplar una escena similar a lo que estamos diciendo, que es aquella en la que el cacique del pueblo le exige a la compañía Iniesta-Galván que no cambien ni un punto y coma de su obra aún cuando estos le reprochan que no se puede llevar a escena tal y como está escrito, porque no tiene ni pies ni cabeza.

Esto sería un ejemplo claro de lo que denominamos encarcelamiento filológico del texto teatral. No es sólo un hecho consumado: es toda una actitud que aún hoy día sigue vigente⁸.

1.2. Imposibilidad teórica para la equiparación Literatura – Teatro.

De la Filología como disciplina, tal y como la conocemos hoy día, debemos destacar —y ya de algún modo se encuentra inserto semánticamente en su etimología— la labor de respeto a la palabra escrita. Así se convierte en una especie de sacrilegio todo lo que sea atentar contra cualquier obra, no por el daño al autor⁹, sino por el daño al texto escrito. Si a esto le añadimos la esencia de la concepción aristotélica del Teatro como algo intelectual, obtenemos como resultado la concepción del Teatro que perdura aún en nuestra sociedad: esa idea de que la lectura de la obra basta para sentir la acción. Como experimentación de esto, podemos observar cómo, cuando preguntamos a alguien si conoce tal o cual obra y responde que sí, lo hace

⁶ Al menos como la ciencia moderna que hoy conocemos.

⁷ Que hasta incluso podrían ser creaciones propias, con lo cual se agravaría el sentimiento egoísta por el texto dramático.

⁸ Buero Vallejo era un ejemplo ilustre de ello, cuando supervisaba en todo momento la marcha del montaje de su obra, y no permitía que se cambiase ninguna frase de su texto escrito.

⁹ Eso será posterior con el mito de la originalidad creado a partir del Romanticismo.

considerando indistintamente el si la conoce a través de la lectura o a través de un espectáculo montado a partir de la misma, porque ambas cosas se piensa que poseen la misma entidad, y que de tal obra solamente surge un montaje posible que es el que el texto propone: si el texto está escrito, el espectáculo también.

La lógica aparentemente es aplastante. El problema surge cuando la propia realidad viene a romper ese mundo armónico, haciendo patente en primer lugar, para la propia compañía, la dificultad de realizar un montaje teatral: las acotaciones no lo dicen todo, pero es que además, los diálogos nunca son perfectos para el momento teatral determinado: unas veces porque la censura no permite decir ciertas partes, otras veces porque el propio actor no es capaz de entonar adecuadamente una frase, un párrafo, etc..., o, más simple y nunca contemplado, porque en el momento de la actuación el actor olvide partes de su papel que subsanará con más o menos profesionalidad*. Pero es que al mismo espectador le acosa esa intratable realidad del hecho teatral: ¿cuántas veces una obra que nos entusiasma al leerla, nos aburre soberanamente en la escena, porque la compañía no ha sido capaz de representarla con dignidad y dinamismo?, o, ¿cuántas veces nos ha ocurrido que lo que al leer considerábamos una postura del autor en la obra, en la escena se nos parece otra muy distinta?

Estas y otras consideraciones parecen ponernos en la pista de un aspecto evidente, físico, real: no basta con el recitado en escena de los diálogos de un texto teatral, para que ese texto cumpla su función elemental, que es, a mi juicio, tanto en lo que podemos considerar escena litúrgica (ya sea tribal, religiosa, etc.), como en la escena burguesa (ya sea teatro comprometido, no comprometido...), y tanto si estamos de acuerdo en que uno sea Teatro y el otro no, como si esto es lo que menos nos importa, me atrevo sin ningún pudor a afirmar que la función elemental del Teatro (con texto o sin él) es la de *cautivar* al espectador, proporcionarle una fascinación inmediata por el espectáculo que está contemplando. ¿Quién podría negar que tanto en el teatro burgués de compra-venta, como en los espectáculos de la liturgia tarahumara que nos describe Artaud (ARTAUD, 1998), existe un carácter cautivador, aunque sea en el uno para mantener viva la tradición a través del rito, y en el otro, para mantener a un público con intereses comerciales? De todas maneras, alguien podría objetarme una diferencia fundamental entre el público del rito y el del teatro burgués, como la de que al rito acude una comunidad de modo habitual y por obligación, de manera que no contamos con un exhibicionismo a posta,

* Ver infra Teoría teatral del sentido poligenético.

y siempre encontraremos los mismos miembros de esa comunidad como público; mientras que en el teatro burgués el público entre un día y otro de representación es diferente. Esta diferencia es cierta y fácilmente constatable. Es más, se me podría llegar a decir que sólo hay público en el teatro burgués, porque el público exige espectáculo, y para un creyente, el ritual de su tradición no es ningún espectáculo. Todo esto es cierto, sin ninguna duda. Pero no es menos cierto que apelando al sentido etimológico de la palabra Teatro (*zeatrón*) (ORTEGA Y GASSET, 1964), podemos resarcirnos de esa complicada aporía. *Zeatrón* significa ‘mirador’,¹⁰ relacionando el Teatro con la mirada —eliminando de todo plano algo tan engorroso como la intencionalidad con la que se mira, o con la que se produce lo observado, el espectáculo. Simplemente Teatro como mirada; mirada hacia algo que nos cautiva. Cautiverio que provoca un deseo de continuidad a partir del cual se crearía la tradición, en el caso del rito; o bien cautiverio que provocaría un placer en el consumo, con lo cual estaríamos también ante un deseo de continuidad, sólo que en una sociedad, la moderna, donde el mercado obliga a consumir diferentes productos teatrales una sola vez, ocasionado por el vértigo ante lo que se repite. Podríamos también, no obstante, considerar la asistencia más o menos regular al Teatro a modo de rito de la cultura.

Una vez expuestas estas consideraciones, nos encontramos ante la difícil, pero a su vez necesaria y evidente condición de considerar al Teatro como un hecho radicalmente escénico. Claro que esto se podría considerar en definitiva una limitación del horizonte de estudio, porque se me podría interpelar con el argumento de “qué hacemos con los textos”, con los textos publicados y con los por publicar, con los clásicos del teatro, ¿dónde los encasillamos para su estudio?

Estoy convencido de que si en el siglo XVII alguien le hubiese comentado al maestro Lope de Vega que algún día sus textos dramáticos, esas historias construidas en veinticuatro horas para entretener al vulgo, iban a ser leídas y estudiadas de la misma manera y en el mismo lugar común (la Literatura, entonces Poesía) en donde él situaba las obras de un Virgilio -por ejemplo-, no hubiera podido menos de reírse; exactamente igual que si hoy día le comentamos a Alejandro Amenábar que dentro de tres siglos, en vez de ir el público a ver sus películas (a salas de cine clásico, ya para eruditos quizás), la gente se va a conformar, y más aún, los grandes estudiosos de la filología, le van a prestar más atención y horas de estudio y análisis a

¹⁰ “El público está en la sala *para ver* y los actores en la escena *para ser vistos*” (ORTEGA Y GASSET, 1964: 455).

sus guiones, que sin duda (desde nuestra perspectiva) han sido escritos para llevarlos a la escena, sin la cual no pueden entenderse¹¹. Estoy igualmente convencido de que un día esto ocurrirá; y ese día, el día en que se publiquen miles y miles de guiones cinematográficos y la gente conozca antes el guión que la película o películas a que este guión ha dado lugar, como ocurre actualmente con el Teatro, —sobre el cual apostaría cualquier cosa ante la consideración de que muchísimos de los lectores y estudiosos de Lope de Vega jamás han asistido a una representación teatral de alguna de las múltiples obras del fénix—, en estos días, digo, y aceptando precisamente la radicalidad escénica del teatro, se nos preguntará “¿qué hacemos con los textos?”. La respuesta para mí es sencilla: estudiarlos. Estudiarlos filológicamente en todos sus aspectos posibles, como se ha venido haciendo hasta ahora, pero abogando porque la filología sea reducida a un segundo plano, como un puro mecanismo o resorte para ayudarnos en el estudio principal que debería ser el hecho escénico. Si publicáramos por ejemplo el guión de *Abre los ojos* de Amenábar, estoy completamente seguro de que actualmente el estudio que haríamos de éste, estaría determinado y en función de lo escénico, que es la película presentada.

Afortunadamente el cine todavía no ha perdido su horizonte, ni tampoco los autores de cine, porque todavía no han sido encarcelados por la filología. Pero el Teatro sí que perdió su horizonte hace tiempo, y se hace difícil proponer un estudio radicalmente escénico del mismo. Consideramos el cine otra cosa distinta de la sacrosanta Literatura. Pues bien, desde aquí decimos que el Teatro está más cercano a esa “otra cosa” que a la Literatura, con todas sus consecuencias, que pueden ser devastadoras, pudiendo llegar incluso a la necesidad de construir una nueva metodología de estudio de éste, que sería establecida a partir de la observación de nuevos paradigmas, nacidos a su vez de vírgenes campos de investigación.

1.3. El teatro como hecho radicalmente escénico. El paradigma artaudiano.

Observar esos vírgenes campos de investigación —a los que acabo de hacer referencia— y sus paradigmas, para establecer una adecuada metodología, no es ni más ni menos que hacerse preguntas sobre la consideración del Teatro como hecho radicalmente escénico.

¹¹ Aunque no sea una práctica actual, el guión de cine, como el texto dramático, tendría múltiples posibilidades y mecanismos de puesta en escena, diferentes unas de otras. ¡Cuántas *Yerma*(s) se han hecho! Pues, ¡cuántos *Los otros* se podrían hacer!

El estudio del Teatro en su dimensión netamente espectacular está por hacer. Una Historia del Teatro en este sentido, aportaría no sólo un acercamiento más fidedigno al hecho teatral en cuanto tal, revelando la relevancia de autores hoy olvidados de la mano de la Filología, o la coexistencia en escena de otros dramaturgos tradicionales junto con contemporáneos, o autores de diferentes ámbitos europeos con españoles. Todo ello supondría una interrelación que deberíamos abordar para su análisis desde el territorio de la Literatura Comparada.

En este sentido, un elemento clave sería comprobar en cada caso el horizonte de expectativas de una sociedad, es decir, cuáles son las premisas ideológicas conscientes o inconscientes que llevan a un grupo teatral a poner en escena tal o cual obra, y cuál ha sido la respuesta social ante ese evento. Si cada director elabora una lectura condicionada ideológicamente del texto, la obra que aparecerá en cada momento en la escena sería a su vez distinta.

Soy consciente de que en estas últimas palabras se puede intuir una perspectiva claramente semiótica del hecho escénico, y no es sólo eso lo que proponemos desde aquí, porque esta rama teórica en el fondo parte de una esencia naturalista del Teatro, es decir, que para ellos el espectáculo teatral es la puesta en escena de un texto determinado (de no ser así se quedarían sin su material de trabajo); en otras palabras, que el texto lleva en sí implícita la puesta en escena. Representación como: actuación de una potencialidad inscrita en el texto dramático (CORVIN), ilustración de un drama (BOVES NAVES), realización literal de un texto dramático (texto horadado) (UBERSFELD), encuentro entre dos referentes mediante la traducción (FISCHER LICHT), etc. Todas estas consideraciones son muy útiles para el análisis de espectáculos, pero en todas se olvida que el teatro no tiene porqué ser una labor intelectual referente de algo; y, por supuesto, no tiene porqué estar apoyado en un texto dramático¹².

El primer y más trascendental teórico de la escena que nos descubrió esto precisamente fue Antonin Artaud. Artaud estaba movido por una idea del Teatro pre-aristotélica. Por ello, contra lo que arremete este teórico sobre todo en su ensayo *El teatro y su doble* es principalmente contra dos cosas: contra los autores dramáticos y, por desplazamiento metonímico, contra la palabra. Pero iniciemos un somero recorrido a través de esta obra para comprender mejor estas afirmaciones.

¹² Este es el punto de partida de análisis como el de TRAPERO LLOVERA, Patricia, o el todavía inédito de ÁVILA CABEZAS, Miguel.

[...] un teatro que subordina al texto la puesta en escena y la realización –es decir, todo lo que hay específicamente teatral– es un teatro de idiotas, de locos, de invertidos, de gramáticos, de tenderos, de antipoetas, y de positivistas, es decir, occidental (ARTAUD, 1976, 41).

En vez de insistir en textos que se consideran definitivos y sagrados, importa ante todo romper la sujeción del teatro al texto, y recobrar la noción de una especie de lenguaje único a medio camino entre el gesto y el pensamiento.

Ese lenguaje no puede definirse sino como posible expresión dinámica y en el espacio. Y el teatro puede utilizar aún de este lenguaje sus posibilidades de expansión (más allá de las palabras), de desarrollo en el espacio, de acción disociadora y vibratoria sobre la sensibilidad. Aquí interviene en las entonaciones, la pronunciación particular de una palabra. Aquí interviene (además del lenguaje auditivo de los sonidos) el lenguaje visual de los objetos (ARTAUD, 1976, 91).

La imagen es considerada como una fuerza suprema, capaz de hipnotizar. Para ello es necesario que esté cargada de una plasticidad descomunal, sugerente y atractiva a la vez.

Propongo un teatro donde violentas imágenes físicas quebranten e hipnoticen la sensibilidad del espectador, arrastrado por el teatro como un torbellino de fuerzas superiores (ARTAUD, 1976, 85).

Artaud por lo que apuesta en definitiva es por la experimentación somática del espectáculo, por una instancia contemplativa pre-racional. Para eso tiene que suprimir el aspecto semántico de la palabra, arrastrando así igualmente toda implicación moral o sentimental en la contemplación del Teatro, para que ésta se realice de manera pura, es decir, como experiencia corporal. Este ideal necesita para su consecución una cesión por parte del lenguaje: la cesión de su carácter comunicacional, que el lenguaje deje de funcionar como una propiedad privada del intelecto, con el fin de paralizar la posibilidad implicativa de la moral y del sentimiento.

No se trata de suprimir la palabra hablada, sino de dar aproximadamente a las palabras la importancia que tienen en los sueños (ARTAUD, 1976, 96).

Las palabras en los sueños pierden su aspecto lógico, no significan, sino que, al contrario, son sentidas, porque en el estado onírico se pierde la conciencia de la producción lógico-lingüística.

Hacer metafísica con el lenguaje hablado es hacer que el lenguaje exprese lo que no expresa comúnmente; es emplearlo de un modo nuevo, excepcional y desacostumbrado, es devolverle la capacidad de producir un estremecimiento físico (...) el lenguaje como forma de encantamiento (ARTAUD, 1976, 42).

Este encantamiento, este cautiverio —como lo hemos denominado más arriba— del espectador lo analiza Artaud de una forma *quasi* científica:

Repeticiones rítmicas de sílabas y particulares modulaciones de la voz, vistiendo el sentido preciso de las palabras, precipitan mayor número de imágenes en el cerebro, produciendo un estado aproximadamente alucinatorio, e imponen a la sensibilidad y al espíritu una especie de alteración orgánica que contribuye a quitar a la poesía escrita la gratuidad que comúnmente la caracteriza (ARTAUD, 1976, 123).

Las palabras han de cobrar un valor sonoro único, que solamente se hallará desde la escena misma. Cada representación utilizará unas palabras determinadas con un valor sonoro determinado para cada una de ellas. ¿A qué nos lleva esto? De nuevo a la destrucción de los textos prefijados, de los textos tradicionales, en pro del espectáculo. Este lenguaje del que habla, lo observa en el Teatro Balines. Siguiendo con la premisa anterior, si ha de dejar de considerarse el carácter sagrado del texto, ¿qué sentido tendría entonces el autor tradicional? ¿debemos destruir su figura? En opinión de Artaud, no habría que destruir al autor, sino transformarlo.

El autor habrá de descubrir y asumir lo que pertenece a la puesta en escena, tanto como lo que pertenece al autor, pero transformándose a la vez en director, de manera que cese esa absurda dualidad actual de director y autor (ARTAUD, 1976, 114).

1.4. Análisis del universo teórico pre y postartaudiano. El caso del teatro español.

Es evidente que las teorías del genio francés hicieron mella en la Historia del Teatro, y su influencia se ha podido reconocer en una ingente cantidad de grupos teatrales entre los cuales —centrándonos en el ámbito español— podríamos destacar dos completamente diferentes, pero muy atravesados ambos por la teoría artaudiana: La Fura dels Baus, que ha sido reconocida internacionalmente como máximo exponente de lo que desarrolla Artaud como Teatro de la Crueldad¹³ —sobre el que aquí no nos hemos detenido—, enfocado hacia la producción de una sensación de *peligro* en el espectador; y por otro lado —mucho más relacionado con el aspecto que aquí hemos desarrollado y destacado— la compañía La Zaranda, claro exponente de toda la teoría artaudiana sobre el lenguaje.

Pero podríamos rastrear en la España del primer tercio de siglo no influencias —dado que aún este no había dado a conocer su obra—, sino realidades teatrales pre-artaudianas y muy cercanas a la teoría posterior. No sería extraño, ya que formaría parte de un mismo *humus* ideológico. Es muy interesante para percatarnos de que si en la España de principio de siglo no se estaba en la vanguardia teatral en cuanto a teoría se refiere, sí que se proponían desde el punto de vista práctico planteamientos muy avanzados. ¿A quiénes nos estamos refiriendo? A Valle Inclán, que catalizaría en su obra no sólo la teoría posterior artaudiana, sino muchas otras como el expresionismo, algunos planteamientos del absurdo e incluso del teatro político brechtiano. En lo referente a Artaud, sería un claro exponente del Teatro de la Crueldad. Por otro lado nos encontraríamos con García Lorca; más concretamente el Lorca de *El público*, en el sentido del lenguaje —no olvidemos que Artaud procedía también del Surrealismo— y del director-autor. Se podría establecer por tanto desde la teoría de la Historia Expansiva del Teatro —a la cual dedicamos el apartado siguiente de este capítulo— una identificación entre estos cuatro exponentes con un mismo vértice de referencia¹⁴.

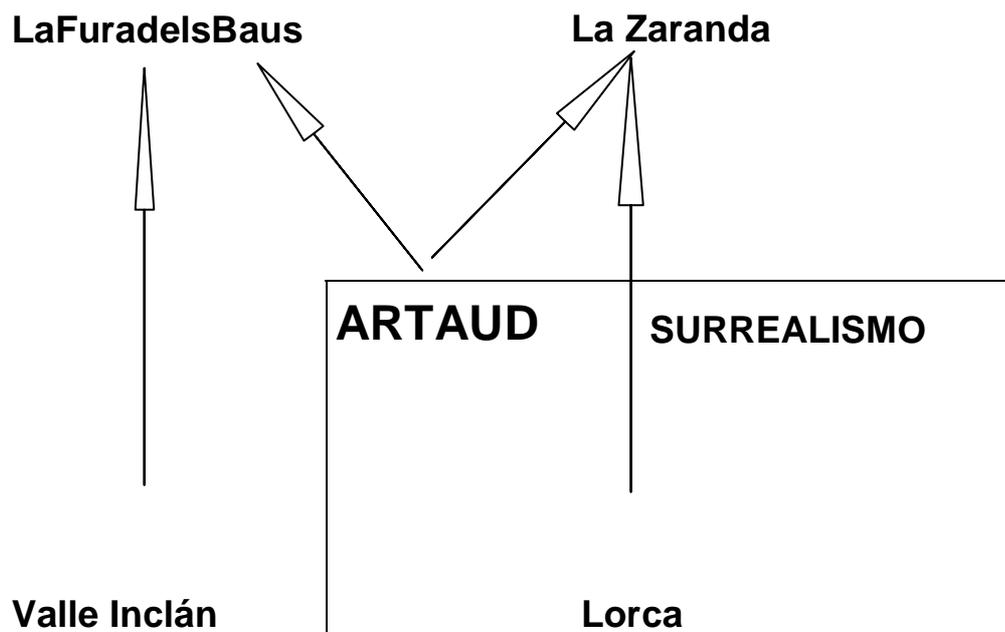
El sentido de las flechas determinará las influencias. El establecimiento cuadrangular de una escuela como el Surrealismo delimita a los autores a los que afecta ideológica y culturalmente (Artaud, Lorca), y por tanto sus líneas de influencia tienen que

¹³ Sobre todo en sus primeras producciones: *Accions, Tier-mon, Suz-o-suz...*, época en que lanzan el *Manifiesto Canalla*, donde definen cómo comprenden ellos su propia nueva estética teatral.

¹⁴ Ver cuadro en página siguiente.

contagiar el sentido de las flechas. En los espectáculos de La Fura y sobre todo en La Zaranda se pueden delimitar esas influencias primordialmente en el aspecto del onirismo. Pero es que además, siguiendo los parámetros que tendremos ocasión de ver más adelante en el capítulo dedicado a la *Historia expansiva del teatro*, esas flechas sufrirían un contagio de ida y vuelta, dado que, y esto se habrá podido observar al hablar de Artaud, en el proceso de interpretar un espectáculo o a un autor, el contagio que se produce es atemporal, de manera que se nos permite ver, por ejemplo, eso que hemos denominado teorías pre-artaudianas en Valle Inclán o en Lorca, o aspectos de la crueldad de la Fura en Valle, sin plantearnos el problema filológico de las influencias combinadas a través del tiempo en progresión, desde atrás hacia delante¹⁵.

Podemos percatarnos además por el esquema de que la influencia artaudiana se determina sobre todo por el espíritu de agrupación, que en definitiva significa trabajo en equipo sobre el espectáculo, el no seguir ningún texto determinado de un autor. Los textos serían ahora utilizados como meros guiones.



¹⁵ Ver infra capítulo 2, punto 1.1.

Aunque no es sólo influencia de Artaud esto último. Es toda una postura de comprensión y ejercicio del Teatro que se inicia en el siglo XX.

Hasta este momento con las consideraciones de los primeros críticos directores de escena como Gordon Craig o Adolph Appia, y desde estos a los planteamientos radicales y rupturistas del ya citado Antonin Artaud, y, a partir de aquí, al Happening, etc... (OLIVA Y TORRES MONREAL, 2000; SÁNCHEZ, 2002), no había existido el problema de los directores de escena no como co-autores, sino como autores tan creativos, originales, geniales, etc., como el autor del texto. Hasta este momento el Teatro había sido igualmente un hecho radicalmente escénico, pero con una ligera matización que lo diferencia con el Teatro construido a partir de este momento: la investigación escénica. Hasta este momento, los montajes se venían sucediendo unos a otros, de manera más o menos similar. Pero con la teoría crítica y la investigación de estos primeros grandes maestros, la escena se nos convierte en una especie de mina donde hay que explotar hasta el agotamiento la multiplicidad de significados que ésta está dispuesta a producir, conjugando el máximo número de elementos posibles: luz, gestualidad, cuerpo del actor, arquitectura, pintura, texto... Esta conjunción máxima de elementos es consciente o inconscientemente la que le otorga el verdadero significado a la escena. ¿Cómo podemos pensar entonces que basta con leer un texto dramático para acotar su o sus significados?

1.5. Algunas consideraciones y aporías de la Semiótica aplicada al teatro.

De acuerdo con Roland Barthes en su teoría de que en el Teatro no se puede dejar de significar, me atrevería a suponer que el significado de la escena nunca es en ningún caso acotable, por su potencia de pluralidad. Detengámonos un momento en las palabras de Barthes:

¿Qué es el teatro? Una especie de máquina cibernética. Cuando descansa, esta máquina está oculta detrás de un telón. Pero a partir del momento en que se la descubre, empieza a enviarnos un cierto número de mensajes. Estos mensajes tienen una característica peculiar: que son simultáneos, y, sin embargo, de ritmo diferente [...]. Estamos pues ante una verdadera polifonía informacional, y esto es la teatralidad: un espesor de signos[...] (BARTHES, 1973: 309-310).

Es obvio que adentrándonos en esta teoría llegaremos a la difícil, pero legítima tesitura de pensar si todos los significados que se lanzan desde la escena: ¿están producidos conscientemente por la compañía e ideados previamente por el director?, ¿o es el espectador el que recoge según su competencia socio-cultural los significados que él puede (o cree) ver, estén o no lanzados desde la escena? Es harto comprobable como en muchas ocasiones un crítico teatral observa en un espectáculo elementos y significados de los que la compañía determinada no se había percatado. Los teóricos de la Semiótica de la Producción, se van a defender del puro arbitrio de las teorías desconstuccionistas, abogando por una especie de sustrato significativo dentro del significante, con lo cual, si el significado sigue siendo múltiple y plural, queda al menos parcialmente acotado, es decir, que la crítica podrá decir muchas cosas acerca de una representación, pero sin salirse de ese acotamiento parcial del significado.

Podemos apreciar todo esto que vengo diciendo en uno de los artículos conjuntos de Talens y Company (TALENS Y COMPANY, 1979)¹⁶. Lo primero de lo que nos informan es de que no debemos limitar la noción de *texto* a los lenguajes verbales, considerando como lenguaje a todo sistema de signos organizados capaces de transmitir información (frente a “comunicación” en Lotman, que quedaría delimitada y definida como la actualización concreta de la comunicabilidad prevista por el código). Distinguen también entre *significado* (que todo lenguaje conlleva) y *sentido* (del que el lenguaje carece, pero cuya producción se actualiza en textos).

Sobre las diferentes nociones de *texto* se pueden establecer dos paradigmas: 1) el que considera el texto como una clausura / fijación: punto de vista estructural (Lotman y Todorov); 2) el que enfrenta el texto en el ámbito de la producción significante: punto de vista funcional (Sigfried J. Schmidt y J. Kristeva). En ambas posiciones actúa el contexto: en el primer caso, los signos de demarcación vienen señalados por el lector-receptor con la ayuda de indicios de carácter contextual; en el segundo caso, el apoyo proviene del contexto pragmático.

Retomando la tesis del principio —no limitar la noción de texto a los lenguajes verbales—, ambos autores distinguen entre: *espacio textual*, que se corresponde tanto con lo comunicado como con lo significado; y *texto*, que correspondería al sentido. De este modo, el *espacio textual*: 1) puede estar organizado entre un principio y un fin:

¹⁶ Todas las ideas que se exponen acerca del artículo pertenecen al mismo; no entrecorrimo las citas continuas del mismo para no sobrecargar y hacer pesada la narración.

E.T. (obra literaria, un cuadro, una película...); 2) puede ser una simple propuesta, susceptible de diferentes modos de organización /fijación: E.T.' (pieza teatral, partitura musical...); 3) puede no implicar ningún tipo de fijación y carecer de límites que lo fijen: E.T.'" (la naturaleza, una conversación...). Dicho esto, definen *texto* como el resultado de un trabajo de lectura / transformación operado sobre el *espacio textual*; un trabajo que tiene como objeto hacerle no ya sólo significar sino poseer sentido.

Sobre el E.T.' —que es donde se enmarca nuestro horizonte de estudio— dicen:

El segundo caso (E.T.') sería el de los espacios textuales pieza teatral (el llamado "texto dramático" no es sino una propuesta susceptible de diversas organizaciones y fijaciones espacio-temporales según los sucesivos y concretos montajes, en los que se actualiza su potencial capacidad de representación¹⁷, variable no sólo de montaje a montaje sino de función a función), pieza musical (tanto en este caso como en el anterior la no fijación de la propuesta ni siquiera como tal propuesta — happening, partitura aleatoria, jazz— marca sólo una diferencia de grado, como en el caso de los "textos" literarios aleatorios, esto es, lo que Eco denominó obra abierta (Eco, 1962)" (TALENS Y COMPANY, 1979: 44).

El punto de vista más significativo y novedoso de ambos autores —y que a nosotros más nos interesa, pues por esto hemos escogido el artículo como guía de la propuesta expresada anteriormente bajo el sintagma de "acotación parcial del significado"— lo encontraríamos en la diferenciación que establecen entre la constitución y funcionamiento del E.T. y E.T.' por un lado, frente al E.T.', por otro.

En los primeros: 1) hablaremos de *sistema* para definir su específica forma de organización en torno a un principio ordenador. 2) Ese sistema impone los límites de la dirección de producción de sentido mediante una *restricción semántica*. 3) La restricción semántica impide la multiplicación / manipulación arbitraria y gratuita de sentidos, estableciendo límites de pertinencia. 4) La transformación de los espacios textuales en diferentes textos se realiza mediante la reorganización (re-sistematización) de los elementos que constituyen el sistema en torno a un eje; así, este nuevo eje-centro pertenece al sujeto

¹⁷ El subrayado es mío. Una vez más podemos observar el punto de partida de la perspectiva semiótica que localizamos anteriormente.

que transforma su mirada en visión y al hacerlo implica en el sentido no sólo el significado propio del espacio teatral, sino todo aquello que, atravesándolo, lo constituye como sujeto. Ésta la denominan *estructura*, y es una apropiación de un espacio textual.

Frente a estos, en E.T.'': 1) no puede hablarse propiamente de sistema (en cuanto que carece de ordenación / fijación). 2) Por lo tanto, la transformación operaría sobre la implantación / proyección sobre sus elementos de un cierto sistema / modelo tomado de algún E.T. o E.T.', con el que el E.T.'' en cuestión guarde algún tipo de relación posible (por ejemplo: sobre un fragmento de naturaleza física se proyecta el sistema *tela pictórica* con lo que se hace factible producir un paisaje, y con ello, sentido estético, un *texto* en definitiva).

Ésta idea de que ante la carencia de límites que en principio supondría la existencia del ET'', por su naturaleza misma, se proyecte a la hora de su transformación, es decir, de su conversión en texto, un sistema (y por tanto unos límites), procedente de los respectivos ET y ET', es una buena solución puente entre una y otra posturas iniciales. Y desde este momento la vamos a proponer como eje vertebrador para futuras críticas, ya en capítulos posteriores. Con una salvedad: ¿está, en efecto, el espacio significativo de la escena acotado de manera parcial por causa de ese sustrato significativo del significante? Sin duda, lo que más nos interesa es el significado y funcionamiento de las nociones de *sistema* y *restricción semántica*, por la siguiente cuestión: ¿existe realmente esa restricción semántica de la que hablan Talens y Company? Porque si por un lado esta restricción viene establecida por el sistema del que forma parte en tanto que principio ordenador, podríamos argüir: ¿quién o qué establece las leyes de ese sistema y, en definitiva, el sistema mismo? Tendríamos que acabar concluyendo que en la representación teatral hay una multitud infinita de sistemas variantes que podrían establecerse en torno a dos variables básicas: el Sistema del Actuante y el Sistema del Espectador. Ambos sistemas variables estarían definidos por todo menos por un principio ordenador, porque, si como dicen Talens y Company refiriéndose al E.T.', es una simple propuesta que puede ser diferente en su realización textual no ya sólo de montaje a montaje sino incluso de función a función, ¿cómo podemos pensar que hay un principio ordenador que estructura el sistema? Como mucho podríamos llegar a decir que se crean una serie de pautas de actuación como respuesta en el establecimiento de sentido del E.T.'; pero esas pautas nunca tendrán el rigor y la matemática de un sistema ordenado, porque no sólo son infinitas las variantes a las que se somete, sino que funcionaría también como infinito el establecimiento de variables de actuación. Así por ejemplo: un actor, en un momento

determinado tiene que acercarse a una mesa y coger un plato con la mano derecha (porque, pongamos por caso, el contexto de la obra establece que ha sufrido una parálisis en la izquierda y no puede moverla para nada); si el actor, por olvido o despiste, en la función primera de esa tarde coge el plato con la izquierda, y luego lo intenta subsanar volviendo a retomararlo con la derecha, o lo coge con las dos y luego se lo queda sólo en una, etc., eso son variantes de la variable ‘coger el plato’. Pero si el despiste es máximo y no coge el plato, entra ya en juego no una variante, sino la variable ‘no coger el plato’. Las repercusiones de casos como este en la acción teatral pueden ser desde intrascendentes porque no incurren en la acción principal, hasta desastrosas porque destruyen en un momento la ilusión de la trama, y esto suele por lo general provocar risa o asombro en el espectador.

El intento de establecer un sistema teatral por parte de Stanislavski, no habría sido más que eso, combatir el estilo de interpretación naturalista de los grandes divos que unos días resultaban sublimes y otros patéticos, según su grado de inspiración. Sin embargo, contra lo que no pudo luchar Stanislavski, es contra el puro azar (como intentaremos demostrar más tarde*), y por muy ensayada que esté una obra, el sistema de variables y variantes del que hemos hablado hace un momento, está vigente. De manera que no podemos aceptar la idea de una acotación parcial del sustrato significativo del significante, o una restricción semántica de la que hablan los teóricos aducidos anteriormente; y vamos a intentar explicarlo por otra vía más abstraccionista, conjugando dos teorías tan distintas en su concepción como distantes en su producción: la teoría de la segmentación teatral de Tadeusz Kowzan (KOWZAN, 1969), junto con una de las cuatro paradojas del movimiento enunciadas por Zenón de Elea, en concreto la aporía de la flecha voladora.

Antes de nada, repasemos someramente el contenido de ambas.

Comencemos por la más temprana, la de Zenón de Elea. Lo que en definitiva viene a decir esta teoría es que nuestros sentidos nos engañan, y nos hacen ver lo que realmente no ocurre. De este modo, *si bien una flecha podía dar la impresión de que se alejaba volando, estará realmente inmóvil, porque todo lo que ocupa un espacio igual a sí mismo tiene que estar en reposo en ese espacio, y, en cualquier instante dado de su vuelo (literalmente, en cada “ahora”), una flecha sólo puede ocupar un espacio igual a sí mismo; consecuentemente, estará inmóvil en cada instante de su vuelo* (GUTHRIE, 1986: 105).

* Vid. Teoría teatral del sentido poligenético: apartado 2.1. del presente capítulo.

Pasemos ahora a la teoría de Kowzan. Éste establece una tabla vertebrada principalmente en torno a dos ejes significativos: signos auditivos y signos visuales. A partir de ahí, trata de establecer la teoría de la unidad mínima teatral, partiendo de que el Teatro es una unidad espacio-temporal donde se corresponden significante y significado, con lo que la mínima unidad teatral correspondería a una unión transversal de los diferentes sistemas de signos en su duración mínima simultánea¹⁸.

¿Qué tienen una teoría y otra en común, pues, para que intentemos relacionarlas? Dos ideas: la de segmentación y la de tiempo. Es decir, que si contrastamos estas dos ideas con la idea del significado parcialmente acotado de los semióticos de la producción, nos daremos cuenta de que, aún sin abrirnos al puro arbitrio dentro del significado, las posibilidades de significación son, no sólo plurales, sino infinitas, si aceptamos que la unidad mínima teatral que busca Kowzan es infinitamente segmentable en el tiempo, como se deja entrever de la teoría de Zenón de Elea.

Expliquémoslo con un ejemplo. Vamos a suponer y sugerir una unidad mínima de las que propone Kowzan siguiendo los parámetros de la tabla, para aplicarle después la teoría de Zenón.

Unidad mínima¹⁹:

1. **Palabra:** ‘amor’, en el que sugerimos se emite el sonido vocálico velar sordo[a]. **Texto pronunciado:** [a].
2. **Tono:** ascendente, por el contexto de la acción.
3. **Mímica:** ‘brazos abiertos’. **Expresión corporal:** instante primero en que se empiezan a abrir, pero todavía no se llega a percibir la acción.

¹⁸ En la siguiente página reproducimos la tabla de Kowzan.

¹⁹ Se nos hace prácticamente imposible describir una unidad mínima. Como mucho podemos sugerirla, porque es una abstracción, y ese ejercicio sólo lo puede realizar el lector a partir de nuestra sugerencia.

**TABLA DE LA UNIDAD MÍNIMA TEATRAL
DE TADEUSZ KOWZAN.**

D I R E C I O N	AUTOR, puede influir en otros campos	1. palabra 2. tono	texto pronunciado	Actor	signos auditivos	tiempo	signos auditivos (autor)
	ACTOR parcialmente	3. mímica 4. gesto 5. movimiento	expresión corporal		espacio y tiempo	signos visuales	signos visuales (actor)
	OTROS TECNICOS	6. maquillaje 7. peinado 8. vestuario	aparición exterior del actor	Fuera del actor	espacio		signos visuales (fuera actor)
		9. accesorios 10. decorado 11. iluminación	aspecto del espacio escénico		espacio y tiempo	s. visuales (fuera actor)	
	MUSICO	12. música 13. sonido	efectos sonoros no articulados	signos auditivos	tiempo	s. auditivos (fuera actor)	

4. **Gesto:** ‘satisfacción’. **Expresión corporal:** ojos entornados y faz relajada.

5. **Movimiento:** desplazamiento hacia delante. **Expresión Corporal:** está iniciando el paso con el pie derecho. Etc.

De esta manera podríamos llegar a establecer una fotografía mental completa del instante. Pero con estos datos nos basta para realizar el ejercicio de aplicación teórica del que habíamos hablado. Así: el instante de emisión del sonido [a] se puede segmentar al momento en que vibran las cuerdas vocales; ese momento de vibración, al momento de menos vibración; ese, al momento de inspiración y concentración del aire para emitir el sonido; ese, a la intención mental del sonido; y en definitiva, todo esto se podría volver a fragmentar hasta el infinito de forma incontrolable, de manera que siempre

llegaríamos a instancias pre-rationales pero somáticas en apariencia, aunque imposibles de segmentar paso por paso por la única razón de ser infinitas. Con el resto de elementos —tono, mímica...— se podría proceder exactamente de igual modo, siempre estableciendo un conjunto segmentado de esa unidad mínima, de manera que a lo único que llegaríamos sería a un absurdo experimental pero no teórico, dado que esta hipercorrección lo que nos viene a demostrar es que la emulsión de signos desde la escena es infinita. Ya en cierto modo lo dijo Barthes; lo que no hizo fue decir por qué, como aquí se ha expuesto.

Desde el Sistema del Espectador, el número de emulsiones sónicas que le llegan a éste, es igualmente infinito porque depende de un mismo número infinito de variables y variantes que el Sistema del Actuante, influyendo en él desde la localidad en la que se encuentra sentado, hasta su estado anímico, de salud y, por supuesto, su condición cultural y social que también dependen de otro número infinito de variables. En el punto siguiente partiremos de las últimas argumentaciones que hemos estado viendo, para teorizar en torno a las consideraciones epistemológicas acerca de la contemplación y análisis del hecho escénico, para acabar apostando —en el último punto de este capítulo— por el establecimiento de una nueva perspectiva de historización en el Teatro.

2. HACIA UNA NUEVA DIMENSIÓN DEL ANÁLISIS HERMENÉUTICO. LAS APORÍAS DEL SENTIDO.

2.1. Teoría teatral del sentido poligenético.

Podríamos representarnos el espectáculo teatral como una extensa red eléctrica donde los sentidos son interdependientes y articulados a su vez por una carga de atracción simpática que existe de manera potencial, con lo cual la atracción de esa carga está sometida a diferentes coordenadas no sólo de espacio y tiempo –que constituirían en definitiva el aspecto circunstancial de la producción-, sino también a una coordenada inabarcable científicamente como es el azar. Someter la fuerza del azar a la categoría de coordenada, significa no sólo el *a priori* de la materialización y cuantificación de su influencia, sino también la posibilidad de localización de su presencia. Ahora bien, si como hemos dicho, el azar es material y cuantificable, hemos de especificar que lo es sólo de manera imprecisa, es decir, que sólo se podría conocer y comprender a través de adverbios de cantidad del tipo *mucho, poco, algo*, etc.

2.1.1. Dirección Productiva y Dirección Reproductiva.

La potencialidad lúdica del azar funciona en dos direcciones divergentes que aparecerán unas veces totalmente opuestas, mientras que otras, cruzarán su líneas, o correrán paralelas, o se intercambiarán... Lo importante ahora es la afirmación de su pre-existencia. Me estoy refiriendo a la *dirección productiva* y a la *dirección reproductiva*. La primera se sitúa en el espacio semiótico que podríamos denominar ESPECTÁCULO; la segunda en el que podríamos calificar de RECEPCIÓN. En el primero se situarían los ACTORES, y en el segundo los ESPECTADORES; en el primero la labor CREATIVA, y en el segundo la labor CRÍTICA.

Lo que nos permite esta nominalización de las dos *direcciones* semióticas que acabamos de ver, es no fijar como existencia lo que es pre-existencia, es decir, no situar de forma sólida e inmutable a los actantes en uno u otro lado, porque eso sería una falacia teórica que si bien se podría comprobar en algunos acontecimientos teatrales, en otros no.

Habíamos dicho que la potencialidad lúdica del azar funcionaba en estas dos *direcciones*, y en efecto, la sensibilidad tanto del espacio de la escena como del espacio de la sala –por utilizar una terminología tradicional-, condicionan el espectáculo tanto que jamás la conciencia

crítica de dos individuos habrá presenciado el mismo espectáculo; y tampoco un espectáculo será el mismo que el anterior, por mucho que se intente codificar su repetición.

Tanto el espacio de la *dirección productiva* como el de la *reproductiva* estarían formados por un número impreciso de signos que generan multiplicidad de sentidos. Estos signos poseen un primer nivel que podríamos denominar *real*, frente a un segundo nivel que podríamos denominar *teórico*, el cual está proyectado hacia lo icónico y lo simbólico (si bien lo icónico se acerca muchas veces al nivel *real* mientras que lo simbólico es el puro nivel de la abstracción teórica). Una silla puede ser ese objeto mismo, pero también un arma, simular una guitarra, una plataforma de baile... Esto serían signos producidos conscientemente por el director. Pero si la coordenada azar influye y, cuando un personaje poderoso (por ejemplo un rey) se sienta en la silla, ésta se rompe de repente, esto puede significar la destrucción de ese poder.

Existirían dos clases de signos tanto en una como en otra *dirección*: 1) signos productivos y reproductivos²⁰; 2) signos productivos. No existiría jamás un signo solamente reproductivo ya que, siguiendo parámetros de corte barthesiano, nunca nada ni nadie puede dejar de significar, por lo tanto en todo momento se es, al menos, un signo productivo.

El signo productivo y reproductivo estaría comprendido por el ámbito de lo humano: que el actor es un signo productor de sentido así como el espectador lo es reproductivo, resulta casi evidente, y por tanto, no necesita el más mínimo conato de argumentación. Pero no resulta tan evidente el carácter reproductivo del actor y el productivo del espectador, cuando en efecto, también ocurre: así por ejemplo, el actor percibe e interpreta el sentido de cualquier mueca, sonrisa, etc. que produce el espectador. Ahora bien, está claro que la predominancia de la escena es la de lo productivo; en tanto que de la sala es lo reproductivo.

Por otro lado, el signo sólo productivo estaría comprendido por el ámbito de lo objetual: que los objetos de la escena son un signo semiótico cargado de sentido, resulta del todo evidente; pero también cobran su sentido los objetos de la sala: la forma y calidad de las butacas le hablan al actor de la calidad del teatro y del tipo de sala en la que se encuentra; los bolsos y joyas que portan –o no– las damas, o los

²⁰ Reproductivo significa interpretativo, dado que hace referencia a la re-producción de lo producido en la mente del espectador que ha contemplado el hecho escénico. Comparte a la vez matices psicológicos y hermenéuticos.

paraguas de los caballeros, etc., caracteriza a un tipo de público frente a otro.

Lo importante es comprender que ambas *direcciones* estarán sometidas al azar como coordenada semiótica.

Habíamos hablado en las primeras líneas de este apartado de los sentidos interdependientes que se originan en el espectáculo teatral; pues bien, ahora podemos afirmar que en esa interdependencia que acaba originando un punto de intersección entre el azar que envuelve la *dirección productiva* y el que envuelve a la *dirección reproductiva*, se encuentra la producción de sentido en el espectáculo teatral. Es en este punto donde nace y se convierte en potencialidad²¹.

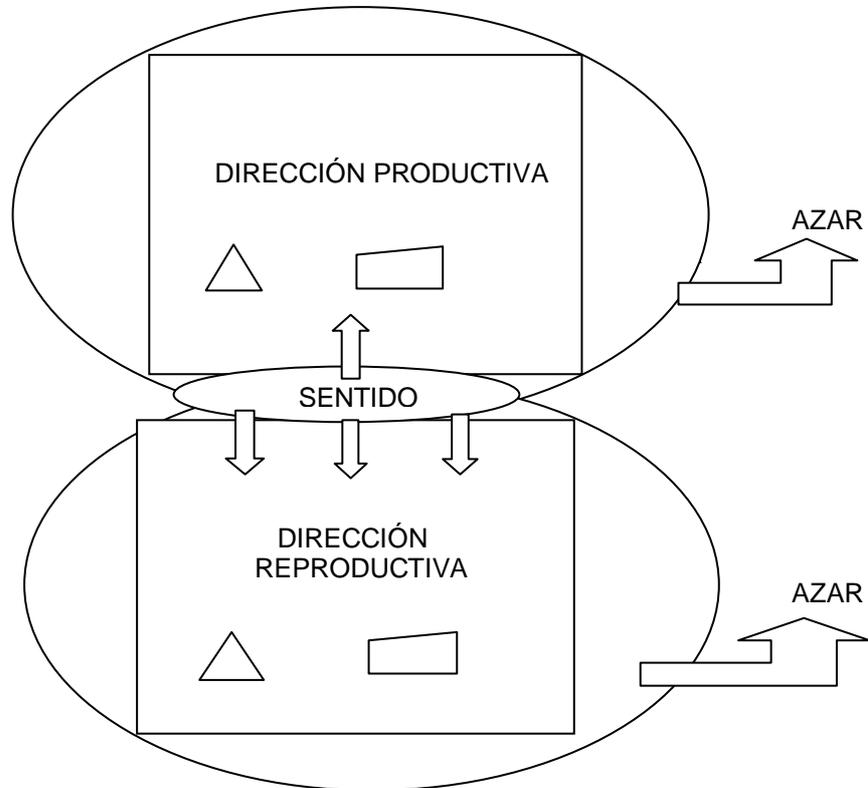
2.1.2. Materialización de la coordenada *azar*.

Cada punto de la red que se alterase tendría la capacidad de alterar igualmente el sentido general que brota para el espectador de la conjunción, de la unión, de la síntesis de esos múltiples sentidos interdependientes para su comprensión, ya que la categoría del entendimiento necesita para sostenerse la capacidad de síntesis de los elementos varios de sentido. Esto no quiere decir que el espectador solamente esté capacitado para extraer un sentido único del texto teatral, sino que en esa multiplicidad hasta el infinito de sentidos posibles que por lógica teórica veíamos que existía, para cada uno de los sentidos de esa multiplicidad, el espectador debería de atender a una línea de comprensión unificadora del brote múltiple de sentidos en la escena que sólo existe en un porcentaje mínimo y por supuesto desde lo estático, como puede ser lo previsto conscientemente por el director.

Decimos desde lo estático porque el espacio se puede prever, pero el tiempo y el azar no. De ahí que en ningún momento podremos hablar de una previsión de lo dinámico y mucho menos de un sentido controlado. Pero también hemos de advertir que lo estático está sometido igualmente a la categoría temporal del libre albedrío, totalmente incontrolable y que en cualquier momento puede hacer su aparición. La coordenada azar en su pre-existencia no tiene carácter, es decir, no es positivo ni negativo, beneficioso ni molesto, agradable o desagradable. Pero cuando se materializa en un tiempo y en un espacio determinado, sí que podríamos medir ese carácter de aparición con respecto a lo que sería la concepción de sentido previo y consciente que el director de escena quería otorgar a la obra y en concreto al espacio-

²¹ En la página siguiente se puede apreciar un esquema a partir del cual se podrá visualizar, para una mejor comprensión, todo lo que hemos venido diciendo hasta ahora.

tiempo determinados en que el azar aparece. Así podríamos decir que el azar se materializa de tres formas diferentes: neutra con respecto al plan del director; acorde y afirma el plan del director; desacorde y contraría el plan del director.



SIGNO PRODUCTIVO



SIGNO PRODUCTIVO Y REPRODUCTIVO

2.1.2.1. Materialización neutra del azar.

Con respecto a la primera materialización, la forma neutra, hay que decir que es muy difícil de apreciar porque casi no incide en la multiplicación del sentido. Así por ejemplo, si un actor se tiene que peinar un poco el pelo en la escena antes del cortejo de una dama, si normalmente lo hace con un peine que lleva encima y ese día por lo que sea (a causa del azar) no tiene su peine en el bolsillo y salva la situación aderezándose un poco el cabello con sus manos, la influencia del azar es neutra, porque la acción y el sentido de la acción que el espectador contempla, siguen siendo básicamente lo mismo que existía en la concepción del director, es decir, la galantería de arreglarse el pelo antes de cortejar a la dama. De todas maneras, y para continuar con la misma línea de argumentación que ya expusimos anteriormente, es cierto que nunca dos espectadores van a contemplar lo mismo, y lo que para uno no implica nada, para el otro es síntoma de, por ejemplo, la miseria del personaje que no tiene ni para comprarse un peine (aquí entonces cabría entrar a analizar por parte de ese espectador qué tipo de personaje es, si es rico o de clase media, es decir, que sí tendría para comprar un peine con lo cual al no tenerlo se podría interpretar como dejadez personal, o como presunción más acendrada en el acto de peinarse con la mano en vez de con el peine, etc.; o ver si en efecto el personaje es muy pobre). La multiplicidad de sentidos hace su rápida aparición aunque es cierto que desde la escena no varían sustancialmente la línea de acción y el sentido consciente ideados por el director; por eso hemos denominado a esta forma neutra.

2.1.2.2. Materialización acorde del azar.

Con respecto a la segunda, la forma acorde de manifestación del azar que afirma el plan del director, expondré un ejemplo de una puesta en escena que presencié a cargo del grupo catalán Teatre Lliure del *Julio César* de Shakespeare. Para entrar en situación, debemos decir que idearon un montaje en el que se respetaba completamente el texto original, pero la ambientación poseía un carácter aséptico, con predominancia de los colores blanco y negro en unos espacios y unos vestidos sin la más mínima alusión al mundo y a la cultura latina. El único indicador de situación en el espacio era completamente simbólico y a la vez muy sencillo: unas grandes letras de color negro que sobre un muro blanco decían ROMA. No vamos a entrar en las diferentes significaciones que se pudieran extraer acerca de todas estas consideraciones de la puesta en escena, ya que lo único que me

interesaba conseguir con esta breve descripción era fijar la atención sobre esa palabra para continuar mi argumentación. La obra de Shakespeare cuenta el nudo de intrigas políticas y personales que llevan al asesinato de Julio César; pero también habla de la decadencia moral y la traición que lleva a unos hombres a conjurarse para asesinar a otro; y también habla de la decadencia del imperio que se inicia tras el asesinato de César. Pues bien, la materialización del azar acorde y afirmando algo que nunca habría podido concebirse en el plan de un director escénico, estuvo en que en el momento de asesinar al personaje, la letra M del letrero se despegó y cayó al suelo; es decir, que si esa muerte simbolizaba la caída de un imperio, el azar materializó esa caída destrozando la legibilidad del letrero que simbolizaba la situación espacio-temporal y en definitiva, al imperio mismo.

2.1.2.3. Materialización desacorde del azar.

Con respecto a la tercera forma, la desacorde y contraria al plan del director de manifestación del azar, expondré un ejemplo presenciado durante el transcurso de una representación de *La dama duende* de Calderón de la Barca, que fue llevada a cabo por un grupo universitario granadino. La obra es una comedia de enredo en donde una muchacha de clase alta, para verse con su amado a solas (saltándose así todas las convenciones sociales de la época), se escapa de su cuarto a través de una pequeña compuerta que está oculta detrás de un espejo que ella puede retirar en cualquier momento. Lo importante es que el espejo simboliza la transformación de la dama a partir de la satisfacción de sus impulsos instintivos, que en el mundo ordinario suyo de estrictas convenciones sociales debe reprimir. Simboliza en efecto el paso de un encarcelamiento a un mundo casi mágico –de ahí la palabra *duende* que nos aparece en el título- y desconocido que no es más que su propio deseo²². Pues bien, en un momento determinado de la representación, cuando se retiraba el espejo, se manifestó el azar de forma desacorde y contrariando el plan del director, haciendo que el espejo se cayese al suelo y se rompiera en mil pedazos, con lo que esto significaba: destrucción del mundo mágico, imposibilidad de escapar de las convenciones sociales, de los prejuicios, imposibilidad para cumplir sus deseos, para amar, etc. que

²² Por otro lado el espejo también jugaba un papel de localización a partir de su presencia (cuarto de la dama) o ausencia (mundo mágico).

en ningún momento estaba en el plan del director ni tampoco en la línea argumental de la obra²³.

2.1.2.4. Incidencias e Improvisaciones.

Las incidencias ocasionadas por el azar sólo se solucionarán mediante improvisaciones. Hay un tipo de improvisaciones que suelen ser las más complicadas para el actor, dado que se rompe su esquema espacial: esa ruptura atiende a diferentes grados, por supuesto, que harán más o menos dificultosa la improvisación, pudiendo llegar en muchos casos a ser insalvable. Nos estamos refiriendo por supuesto a las improvisaciones necesarias tras una incidencia del último tipo. Esto no quiere decir que en las otras dos manifestaciones del azar no sean necesarias; claro que lo son en muchas ocasiones, pero suelen tener una solución más fácil; en otras ocasiones, ni siquiera son necesarias. Ya hemos visto la solución para la situación del peine: peinarse con los dedos. La solución de la letra caída puede ser ignorarla directamente, seguir como si no hubiera pasado nada, porque además este tipo de incidencias tienen la apariencia de estar hechas a conciencia. La solución al tipo de incidencia del espejo, como decíamos, es mucho más complicada y a veces no tiene solución. La que adoptó esta agrupación fue la de detener la obra un momento, limpiar el mueble que albergaba el espejo de los restos de cristales rotos, limpiar asimismo el piso escénico, y volver a colocar el mueble sin espejo para continuar, con lo cual, todo ese carácter misterioso del reflejo en el espejo, que puede simbolizar la contemplación del propio interior, del instinto para acceder a él, se perdió por completo, multiplicándose el sentido en otros parámetros que no eran tan interesantes desde el punto de vista de la recepción crítica.

2.1.3. La falacia teórica de la unidireccionalidad del sentido.

Como acabamos de ver, la escena es una red milimétrica atravesada en cualquiera de sus puntos por la potencialidad del azar como coordenada. A los diferentes sentidos que surgen en cada rincón del escenario, y que son a su vez potenciales modificadores de la red de interdependencia de la que hablábamos más arriba es a lo que denominamos sentido poligenético, cuya principal característica es la de ser

²³ Aparte de toda la gama de influencias psicológicas negativas que provocaba en el espectador, incomodándolo desde el punto de vista de la superstición popular: ruptura del espejo=mala suerte. Todo esto transmite signos al público e influyen en el juicio del montaje presenciado de manera casi imperceptible.

dinámico, es decir, que cada representación depende de cada uno de los sentidos que se crean en los diferentes rincones de la escena en cada momento.

Con lo cual podríamos llegar a una conclusión evidente: lo que denominamos sentido general, único de la obra es una entelequia, no existe materialmente, sino que es una expectativa potencial y hueca que cada espectador habrá de rellenar, imbuido en un primer momento por la poligénesis. Ésta sí que tiene forma material, pero no es una instancia que podamos controlar desde la dirección ni desde la escena. Así consideramos que toda puesta en escena no constituye ni más ni menos que un *happening* de sentidos. La diferencia de lo que aquí denominamos *happening* con lo que en dramaturgia se ha venido considerando tradicionalmente como tal, es sólo de voluntad inicial a que los sentidos se multipliquen: por eso en el *happening* tradicional esta poligénesis será mucho más evidente ya que el libre albedrío se convierte en el principio constitutivo del montaje, mientras que en la puesta en escena del teatro *alla italiana*, por ejemplo, la voluntad es la de sujetar ese libre albedrío, el azar, en todo lo posible. Éste sería el horizonte de teorías como la *Supermarioneta* de Craig o del sistema de Stanislavski.

2.1.3.1. La perfección como paradigma.

Para Craig, la moderna puesta en escena no es un arte, dado que el *material* con el que trabaja, el cuerpo del actor, el cuerpo humano, se halla a merced de las emociones no respetando la voluntad del pensamiento, de la inteligencia puesta al servicio de las leyes del arte. La emoción significa en definitiva la imperfección. De ahí que Craig en un momento determinado exija la muerte del actor para dar paso a una figura que denomina *Supermarioneta*, que se movería dentro del terreno de la imaginación y no en el de la copia fotográfica (teatro naturalista) del mundo real. Lo que desea es la creación de un mundo paralelo para el teatro en el que las leyes del arte funcionen de manera precisa, impidiendo la actuación en ningún momento de la variable azar.

Para Stanislavski el sistema se convierte en “toda una forma de vida en la que hay que criarse y educarse durante años” (STANISLAVSKI, 2003: 332), es decir, que necesita de un rigor y un trabajo muy férreo, en el que el actor tomará conciencia de la dimensión física que supone su cuerpo como material escénico, al que habrá de cuidar y ejercitar con el mismo virtuosismo con el que un músico trata a su instrumento (STANISLAVSKI, 2003: 336).

Es muy importante señalar esta idea del trabajo frente a la idea de inspiración, dado que según Stanislavski no se puede depender de ésta última, porque cuando falla por algún motivo, la interpretación sale mal. “El estado creador, el subconsciente, la intuición, son cosas que no están automáticamente a nuestra disposición” (STANISLAVSKI, 2003: 335), sino que hay que trabajarlas día a día. Para Stanislavski lo accidental no es arte, y nada se puede construir sobre el escenario al azar. Toda la teorización de Stanislavski acerca del método responde a una cuestión capital: ¿cómo crear por uno mismo en el momento requerido la emoción requerida por el papel? Esta pregunta serviría de punto iniciático para la exposición de toda la reflexión conceptual stanislavskiana. Stanislavski está en contra de todo tipo de improvisación sobre el escenario; esa improvisación tiene que estar totalmente paliada por el trabajo previo del actor. Lo interesante es que el actor debe de trabajar esa emoción para poder sacarla de sí en cualquier momento. Así, no importaría el estado anímico del actor en la noche de representación, porque las emociones del personaje sobre la escena estarían guardadas en un almacén de la memoria que nada tendría que ver con las emociones anímicas del actor en el momento actual de la representación. Es como que las unas anularían o impedirían la salida de las otras. Es sintomático que en el capítulo titulado *Unidades y tareas*, se propone un estudio exhaustivo del personaje dividiendo la acción que éste realiza en fragmentos que se considerarán más aptos para desarrollar esa exhaustividad, para una vez interiorizados en su estudio, volver a enlazarlos dentro de una continuidad. Se trata en definitiva de que el actor domine no sólo al personaje sino todos los rincones de la escena, cualquier movimiento, cualquier gesto, cualquier contratiempo, tiene que estar previsto para eliminar del todo el azar.

No es de extrañar que ambos teóricos trabajasen juntos en un momento de sus vidas (en torno a una puesta en escena de *Hamlet*), aunque a simple vista sus teorías parezcan tan distintas, ya que Stanislavski supone la superación del Naturalismo escénico a partir del propio Naturalismo escénico, que tanto aborrecía el teórico inglés. Y es cierto que estéticamente pueden ser divergentes sus teorías, pero acerca de los presupuestos básicos que aquí hemos estado exponiendo sobre el anhelo de perfección y control sobre la escena, son muy similares. Pero es que podríamos calificar toda la problemática inicial de la teoría teatral del siglo XX como una apología para el nacimiento de una nueva figura dentro del teatro que será la del director de escena que, entre otros cometidos, será el garante del funcionamiento programado de la representación teatral. La concepción social acerca del teatro y

nuestra forma de asistir a una representación escénica será muy distinta a partir de estos teóricos, considerando que el producto escénico se puede envasar y que será siempre el mismo, cuando como hemos estado viendo, esto será una falacia teórica, como también lo será el pretender extraer un solo y único sentido a partir de la representación.

2.1.3.2. El cuestionamiento poligenético.

A pesar de lo que acabamos de decir acerca de estos teóricos, para nosotros el texto escénico está pues, dado su dinamismo, dotado de vida propia, que se articularía en relación competitiva con el espectador, por un lado, y por otro, la historia teatral expansiva tanto a nivel individual como social. Esto quiere decir que por un lado (el plano individual) el espectador está condicionado en la interpretación por sus múltiples experiencias vitales, pero también sus experiencias teatrales, es decir, que está condicionado por la (su) historia del teatro. Pero es que con la puesta en escena y con el director ocurre lo mismo.

Unas puestas en escena inciden, en el plano del sentido, en otras con las que en principio no tienen nada que ver, y así se amplía la red de interrelaciones. La poligénesis depende del azar en todo momento. Y si esto es así, ¿por qué nos empeñamos en seguir construyendo una imagen de la crítica como algo unidireccional y exclusionista? ¿Por qué seguir imponiendo el criterio positivista de estructuración, de orden, de que el mundo sólo funciona de una manera cuando la cultura nos demuestra lo contrario a cada momento? ¿Por qué se prima lo objetivo sobre lo subjetivo, cuando éste último es lo que realmente existe, mientras que lo objetivo no es más que una creación metateórica producida desde la propia subjetividad? ¿Por qué el control y no el azar? ¿Por qué se considera el azar como algo fortuito cuando lo fortuito es que no se manifieste? En definitiva podemos concluir diciendo que desde la irrupción del ámbito científico en el mundo y su conversión en una nueva creencia religiosa, en una nueva fe, en un nuevo dogma, se educa al ser humano a caminar y a discurrir en una sola dirección que es a la que se denomina existencia, realidad, lo objetivo, los hechos, lo empírico... Así el espectador de teatro desecha conscientemente cualquier misterio, cualquier subjetividad; pero inconscientemente están ahí, y esto es lo que queríamos demostrar con este punto.

Quizás sea Artaud el teórico más inteligente que ha dado el teatro (no en vano es considerado como un visionario) porque captó a la perfección esta idea. Algunos estudiosos opinan que interpretó mal el Teatro Balinés, que no lo conocía y que se dejó llevar hablando de sus

propios intereses. A este tipo de prejuicios es a lo que me refiero cuando hablo de irrupción del positivismo en el mundo. ¿Qué sería interpretar bien el Teatro Balinés? ¿Qué es lo correcto en crítica? ¿Quién no es subjetivo? ¿Quién no deja entrever sus propios intereses teóricos? Desde aquí decimos que sólo existe interpretación, que es un rasgo antropológico, que siempre es subjetiva, y que la pretendida corroboración científicista de la teoría no es más que la ilusión de permanecer en una falacia teórica.

2.2. Equiparación entre la Crítica Literaria y la Teatral en cuanto a sus *a priori* hermenéuticos.

Como vemos, nos encontramos ante una especie de *mise en abyme* que de ninguna manera podemos llegar a controlar y mucho menos a establecer como sistema.

Dicho todo esto, podemos concluir que el autor del texto dramático no es dueño, ni siquiera responsable del hecho teatral, dado que: 1) el texto es un elemento más de entre una conjunción escénica de elementos; y 2) el texto puesto en manos de una compañía y de un director, es responsabilidad última de ese director, que podría considerarse también autor, en cuanto que creador de la pluralidad y multisignificación de la conjunción de elementos de la escena. Así, podemos decir que la construcción de una Historia del Teatro bajo una perspectiva radicalmente escénica, hará más hincapié en los directores de escena que en los autores dramáticos, porque, atendiendo a las razones anteriormente expuestas, ni siquiera el director tendría la última palabra sobre el hecho teatral. Ni tampoco, por supuesto, la tendría el crítico. La radicalidad escénica nos lleva a asumir una difícil y casi inaceptable paradoja epistemológica: no habría una última palabra, porque en ningún momento habría una Verdad escénica a modo de esencia o de idea; no habría ningún Todo que explicar.

2.2.1. Consideraciones en torno al criterio de Verdad.

En este sentido nos resulta interesantísima la analogía que desde tesis y presupuestos procedentes de la Hermenéutica podemos establecer entre la crítica del Texto Teatral y Texto Literario. Antes de proseguir con la argumentación debemos matizar que con el lexema Texto, nos estamos refiriendo, siguiendo los parámetros de la Semiótica de la Producción expuesta anteriormente, a un producto de lenguaje,

tanto verbal como no verbal²⁴, el cual va a ser actualizado mediante la producción de *sentido* (algo de lo que el lenguaje carece). Así, también se hace legítimo equiparar texto escrito a texto escénico en la reflexión que vamos a realizar a continuación, para la que hemos utilizado dos citas alejadísimas en el tiempo y también en cuanto a sus planteamientos, y que hemos querido confrontar precisamente para que sus divergencias nos sirvan de ayuda en nuestra argumentación. Pero pasemos ya sin más dilación a las citas:

Lo terrible, en cierto modo de la escritura, Fedro, es el verdadero parecido que tiene con la pintura: en efecto, las producciones de ésta se presentan como seres vivos, pero si les preguntas algo mantienen el más solemne silencio. Y lo mismo ocurre con los escritos: podrías pensar que hablan como si pensarán, pero si los interrogas sobre algo de lo que dicen con la intención de aprender, dan a entender una sola cosa y siempre la misma. Por otra parte, una vez que han sido escritos, los discursos circulan por todas partes, e igualmente entre los entendidos que entre aquellos a quienes nada interesan, y no saben a quiénes deben dirigirse y a quiénes no. Y cuando los maltratan o los insultan injustamente tienen siempre necesidad del auxilio de su padre, porque ellos solos no son capaces de defenderse ni de asistirse a sí mismos (PLATÓN, 1948: 188).

Cada época puede creer, en efecto, que detenta el sentido canónico de la obra, pero basta ampliar un poco la historia para transformar ese sentido singular en un sentido plural y la obra cerrada en obra abierta. La definición misma de la obra cambia: ya no es un hecho histórico; pasa a ser un hecho antropológico puesto que ninguna historia lo agota. La variedad de los sentidos no proviene pues de un punto de vista relativista de las costumbres humanas; designa, no una inclinación de la sociedad al error, sino una disposición de la obra a la apertura; la obra detenta al mismo tiempo muchos sentidos, por estructura, no por la invalidez de aquellos que la leen. Por ello es pues simbólica: el símbolo no es la imagen sino la pluralidad de los sentidos [...] El símbolo es constante.

²⁴ Ya vimos cómo Talens y Company consideraban el lenguaje como un sistema de signos organizados capaces de transmitir información.

Sólo pueden variar la conciencia que la sociedad tiene de él y los derechos que le concede [...] una obra es “eterna”, no porque imponga un sentido único a hombres diferentes, sino porque sugiere sentidos diferentes a un hombre único, que habla siempre la misma lengua simbólica a través de tiempos múltiples: la obra propone, el hombre dispone [...] si las palabras no tuvieran más que un sentido, el del diccionario, si una segunda lengua no viniera a turbar y a liberar “las certidumbres del lenguaje”, no habría literatura [...] La obra no puede protestar contra el sentido que le presto, desde el momento en que yo mismo me someto a las sujeciones del código simbólico que la funda, es decir desde el momento en que acepto inscribir mi lectura en el espacio de los símbolos; pero tampoco puede autenticar ese sentido, porque el código segundo de la obra es limitativo, no prescriptivo: traza volúmenes de sentido, no de las líneas; funda ambigüedades, no un sentido (BARTHES, 1978: 52-57).

2.2.1.1. El paradigma platónico.

¿Qué nos está diciendo Platón en su texto? Pues precisamente que los textos²⁵ corren el riesgo de ser mal interpretados ya que al circular por muchas manos habrá una gente, la entendida, que hará una interpretación correcta del texto, frete a otros, los no entendidos, que harán una interpretación incorrecta. Ahora bien, lo que verdaderamente nos interesa a nosotros es que para Platón exista esa doble posibilidad, dado que esto se debe a que, aunque él piensa que el texto (porque no es dialéctico) está incapacitado para descubrir la VERDAD, sin embargo, sí considera, quizá como extensión del problema fundamental de su Filosofía (la búsqueda de la VERDAD), que hay una verdad dentro del texto, que dentro del texto existe algo que es verdad, que el texto dice, frente a otras muchas cosas que no es verdad que el texto diga. Con lo cual, se establece en este autor una dialéctica verdad / no verdad que es lo que vamos a cuestionar acerca de la labor del crítico.

2.2.1.2. La elasticidad del código simbólico en Barthes.

Pasemos ahora al texto de Barthes. Lo primero que nos dice es que basta ampliar la perspectiva histórica para desterrar acerca de una

²⁵ Él emplea la palabra *escritura*, pero a efectos de lo que estamos comentando, equiparamos esta noción a la de Texto, tal y como aquí ha sido explicado.

obra su sentido canónico, dado que en esta amplitud nos daremos cuenta de la variedad de sentidos de la que goza la obra, sin embargo esta variedad de sentidos no depende de la sociedad históricamente determinada en que esa obra se lee, sino que depende de la obra misma, es decir, que la pluralidad de sentidos es una disposición de la obra en cuanto a su estructura, y esto significa el ser *simbólico* de la obra: *el símbolo no es la imagen sino la pluralidad de los sentidos*. Nos dice además que la eternidad de una obra precisamente reside en esa *lengua simbólica* que comparten el crítico y la obra, y en este sentido la obra *ni puede protestar contra el sentido que yo le presto*, porque tanto ella como yo estamos sometidos y sujetos al código simbólico, ni *tampoco puede autenticar ese sentido*, porque el funcionamiento de ese código simbólico de la obra es el de fundar *ambigüedades* y no un solo sentido. De modo que, interrelacionando esta cita con la anterior, podemos concluir que no se puede decir que una interpretación sea verdad ni no verdad, porque se ha destrozado esa dicotomía con la existencia misma del *código simbólico*.

2.2.2. Hacia la desarticulación de la Verdad como criterio.

Lo que nos interesaba más que nada con estas dos citas era destruir la imagen del crítico (tanto del teatral como del literario) como buscando una esencia, un Todo, una verdad, en definitiva.

Pero tampoco desde aquí estamos totalmente de acuerdo con los presupuestos barthesianos de esta cita, dado que según éste *el código segundo de la obra es limitativo*, es decir, que el sentido que yo puedo extraer de la obra sería plural pero no infinito; de manera que podríamos finalmente llegar a la paradoja de que en último término Barthes se acerca a los planteamientos de Platón, porque aunque destruye esa dialéctica verdad / no verdad platónica, construye otra similar entre posibles (plurales) verdades / no verdades, y desde aquí nosotros nos posicionamos por principios teóricos contra estos límites, en lo que se refiere a la escena teatral como texto (ya vimos cómo mediante la segmentación hasta el infinito de la unidad mínima de Kowzan a través de la aplicación de la teoría de Zenón). Si funciona esta idea con la escena teatral como texto, analógicamente tendría que funcionar con cualquier tipo de texto ya sea literario, pictórico... Sin entrar en mayores profundidades podríamos establecer como principio que la transversalidad que aplica Kowzan a partir de diferentes elementos escenográficos se podría aplicar a cualquier otro texto, claro está, para cada tipo de texto habría que cambiar, establecer unos elementos sígnicos diferentes a los que aplicar la teoría de Zenón, si no

en cuanto al tiempo —dado que unos textos son temporales y otros no— sí en cuanto a la segmentación.

De todas maneras queremos volver a repetir que lo que aquí nos ocupa es la consideración del Teatro como hecho radicalmente escénico y el estudio del mismo en cuanto tal. La utilización de productos textuales pictóricos, literarios, etc. la hacemos en muchas ocasiones para justificar argumentaciones mediante la analogía. Pero, insistimos, ésta es una propuesta de teorización y análisis de lo radicalmente escénico del Teatro.

Y quizás una de las respuestas más interesantes que surgen de la consideración del Teatro como hecho radicalmente escénico, sea la creación de lo que yo aquí he dado en llamar una Historia expansiva del Teatro, a la explicación de la cual vamos a dedicar el siguiente punto.

3. HISTORIA LINEAL FRENTE A HISTORIA EXPANSIVA DEL TEATRO. NOTAS PARA UNA CRÍTICA TEATRAL.

Cada sociedad al igual que leería e interpretaría el texto bajo sus propias concepciones ideológicas —al fin y al cabo la crítica literaria es tan hija de la ideología dominante como las obras de creación—, también pondría los textos en escena bajo esas concepciones. Así podríamos por ejemplo afirmar que entre las puestas en escena de *El perro del hortelano* que se realizaron en tiempos de Lope de Vega y la que realiza para el cine Pilar Miró el año 1995 median muchísimas más diferencias que similitudes, aunque ésta respetase fielmente el texto y los tipos de escenarios. Porque esas diferencias no van a venir establecidas ya sólo por la interpretación que se le dé al texto por parte del director, ni por la manera de interpretar de los actores..., es decir, no son solamente diferencias propias de la escena, sino que lo hace radicalmente distinto la ideología de una sociedad y de la otra. Es tan sencillo como que *El perro del hortelano* puesto en escena significa una cosa en el siglo XVII y otra muy distinta en el XX. Y así funciona con cualquier obra.

Es archiconocido el caso que supone la interpretación del Quijote por parte de Ganivet y Unamuno en *El porvenir de España* y la intercesión más tarde de Ortega con las *Meditaciones del Quijote*. Efectivamente ese no es el significado del Quijote en el siglo XVII, no tampoco el que posee en el siglo XXI. Lo cual ya habíamos visto en el punto anterior que nos llevaría a concluir que no existe realmente un significado, una VERDAD del texto. Esto funciona con todas las producciones del Arte en general, pero en concreto y de forma muy especial en el Teatro, porque entre el hecho escénico y el resto de las Artes existe una diferencia fundamental: la fragilidad.

3.1. La fragilidad como ente caracterizador del hecho escénico.

Esta fragilidad al Teatro le viene por su carácter efímero y por lo que se denominaría una intencionalidad difusa. Expliquemos antes de proseguir con la exposición del argumento a qué me refiero con este término. Es evidente que en las lecturas de textos que hemos propuesto anteriormente —*El porvenir de España* y *Meditaciones del Quijote*— existe una clara intención por parte de los tres —Unamuno, Ganivet y Ortega— en su lectura-utilización del Quijote; esa intención viene de un replanteamiento de qué es lo que se considera España y qué debe de

ser. Así la intención de cada uno estaría en organizar y encaminar el rumbo socio-político del país hacia un lugar determinado. Pues bien, en la puesta en escena de un texto teatral —o en la recuperación de un espectáculo— la intencionalidad es difusa porque por encima de cualquier tarea pedagógica o de transmisión de una ideología política, existe el intento de lo que en el apartado anterior habíamos denominado *cautiverio* del espectador. Con lo cual, cualquier intento pedagógico — si es que lo hay— por parte del director y de la compañía, tiene que pasar primero por ese filtro del cautiverio y éste, siempre arrastra algo de lo que pudiera haber sido la intención inicial²⁶.

Hablábamos de la fragilidad como definitoria del Teatro frente al resto de las Artes, y de cómo la misma provocaba una especie de multiplicación hasta el infinito de significados dependiendo de la ideología que atraviesa a una sociedad, que si bien se producía en todas las Artes, en el Teatro lo haría de manera —como digo— especial. ¿Por qué? Porque impide el análisis del texto. En primer lugar por el carácter efímero del hecho escénico. La asistencia a una función teatral provoca una debilidad para el ejercicio de la crítica dado que tiene que funcionar de manera sobresaliente la memoria, y ésta, por muy efectiva que sea, nunca podrá acaparar más que un porcentaje muy pequeño del *espesor de signos* —retomando al ya citado Barthes— que se producen y se lanzan desde la escena²⁷. La primera de ellas no resulta suficiente para acaparar la totalidad del espectáculo, pero es muy efectiva como reactivo neuronal. El porcentaje del espectáculo que la memoria puede reproducir a partir de la fotografía crece desproporcionadamente. El otro elemento, el vídeo supone un reactivo para la memoria de hasta casi la totalidad del porcentaje —pongamos por caso un 90 %—, porque en éste se encuentra casi atrapado el espectáculo. Solamente crea un problema que es el de la focalización obligada. Cualquiera que haya asistido a una representación teatral y más tarde la haya visto en vídeo, se habrá percatado de que no resulta lo mismo, aparte de por el alejamiento del autor, porque el centro de atención sobre la escena es casi obligado. Estas consideraciones y en cierto modo reparos que le estamos presentando al vídeo, donde son realmente pertinentes es cuando se ha dado el paso hacia el análisis espectacular desde la teoría semiótica. Aunque de lo que aquí estábamos hablando era del paso previo a ese análisis, del análisis de ejes básicos, como argumento, vestuario o distribución escénica, a grandes rasgos, sólo para observar y

²⁶ Estoy hablando en todo momento de espectáculo. En el texto dramático escrito, en definitiva, literario, no nos detenemos.

²⁷ Como posible salida a esta inconsistencia de la memoria, se opta por soluciones como la fotografía o el vídeo.

analizar la ideología que subyace a ese espectáculo en concreto, y para ello, con el vídeo es más que suficiente.

Efectivamente el vídeo de un espectáculo acabaría con esa fragilidad del espectáculo teatral de la que veníamos hablando; por la sencilla razón de que con el vídeo ya no estamos asistiendo al Teatro, es decir, eso no es Teatro porque el vídeo le ha robado una de sus características fundamentales como es la del carácter efímero. En este caso, lo que llamamos Teatro se acercaría —y casi se podría asemejar— al producto cinematográfico, al que, como al resto de las Artes, no le afecta la fragilidad. Con lo que se convertiría en un producto que si en un momento fue expresión de una ideología social, en el momento del visionado se crean dos alternativas de interés: 1) analizar el producto con respecto a la ideología y constitución social de su tiempo, utilizando los parámetros culturales de ese tiempo para realizar la lectura pertinente del mismo, tal y como podríamos hacer con cualquier texto cinematográfico, dramático literario, escultórico, pictórico... 2) O bien, podríamos realizar una lectura del producto con respecto a la sociedad actual que lo lee, planteándole los interrogantes y respuestas con respecto a los parámetros culturales presentes: ya hemos aludido a cómo lo hacen Unamuno, Ganivet y Ortega, del mismo modo que lo podríamos hacer con cualquier producción artística.

En lo que ambas opciones coinciden, es en una premisa básica: que el análisis del espectáculo se realiza sobre un producto que ya ha sucedido. Da igual que sean cinco minutos, que cinco días, que cinco años, que cinco siglos —para lo que venimos a decir en esencia teórica²⁸. Todos sabemos que una noticia puede en cinco minutos cambiar el rumbo de la Historia y por lo tanto la concepción ideológica de la gente, con lo que en cinco minutos un mismo producto podría generar preguntas y respuestas muy diferentes²⁹.

Pero el Teatro no. El Teatro es siempre expresión ideológica de un presente porque es efímero, es decir, se amolda al presente, pasa con él como subido en su grupa. Es también esta la razón por la cual la intencionalidad en el Teatro es tan difusa: porque el presente no

²⁸ Por supuesto que el cambio de mentalidad que existe en un intervalo de cinco siglos, es mucho mayor que el que pueda existir en el intervalo de cinco minutos.

²⁹ Es por supuesto un caso extremo, pero no imposible. Pensemos por ejemplo lo que supuso el ataque terrorista a las Torres Gemelas de Nueva York. Recuerdo que por esos días tenía escrita una crítica sobre un espectáculo teatral al que había asistido hacía unos meses, y cuando fui a publicarla unos días después del atentado, me di cuenta cómo inconscientemente y conscientemente a la vez yo mismo elaboraba cambios en lo que se refería a la concepción del espectáculo que allí se desarrollaba, dado que mi punto de vista sobre ciertos matices de aquella obra, había cambiado en pro de otro tipo de lectura.

permite distancia —ni siquiera de cinco minutos— para la reflexión teórica acerca del inconsciente social que acompaña a la producción. Esto es: no es un producto; es un produciendo.

3.2. Ejes fundamentales para la construcción de una Historia expansiva del Teatro.

Podríamos afirmar que el significado escénico de un texto dramático, aparte de ser infinito, es constructivo, es decir, funciona bajo una óptica de acumulación, pero en ninguna medida acumulación ordenada, como en compartimentos estancos de entre los cuales podríamos extrapolar unos u otros en conexión significacional directa con diferentes sociedades, ideologías, compañías... Muy al contrario, la acumulación del sentido de los diferentes hechos escénicos, se realizaría a modo de espacio digital, bajo una especie de densidad elástica. Frente a la Historia lineal, encontraríamos en definitiva una Historia expansiva del Teatro, con unas consecuencias inmediatas.

En primer lugar, las fronteras del tiempo quedarían totalmente abolidas con lo cual asistiríamos a un eterno presente, dentro del cual se anularía por completo la posibilidad de proyección hacia el futuro o retroacción hacia el pasado. Sé que en el ámbito de la filología, tan acostumbrado a la búsqueda de las fuentes, esto puede considerarse una aberración suprema, porque: cómo estudiar, por ejemplo, a Valle Inclán sin el Arcipreste, Quevedo, Jarry y toda la tradición carnavalesca, y sin estos a Buñuel, al expresionismo alemán, al neorrealismo italiano, o al Teatro del Absurdo, al existencialista, etc. La búsqueda de fuentes, la proyección de éstas, y la comparación entre el material, son técnicas filológicas que vienen a suponer una metodología casi innata. Pero al análisis escénico del espectáculo no le resultan gratas; es más, muchas veces se presentan como engorrosas dado que tienen la habilidad de derivar el centro de atención de lo que en ese momento está ocurriendo en la escena a reminiscencias pasadas que nada vienen a explicarnos desde el punto de vista significativo real.

De modo que el estudio del Teatro partiendo de su radicalidad escénica, no tendría porqué ser así en absoluto, porque lo que importa no es tal o cual tradición a la que pertenece la obra, o a qué tradición va a dar lugar, sino la obra misma puesta en escena, si funciona o no y las condiciones ideológico-históricas para que algo de ello ocurra. Partiendo de esto, se abolirían las fronteras entre clásico, tradicional, vanguardista..., porque todas las obras representadas en un mismo presente, pertenecerían a ese universo presente, a los gustos de su público, o a la imposición de un gobierno, o a actuación de una

censura... Lope de Vega, Lorca y La Fura dels Baus, desde la escena, serían expresiones ideológicas de una sociedad y de una cultura. Tan actuales resultan unos como otros, porque la misma actualidad comparten los verdaderos artífices del hecho teatral que son en definitiva los directores de escena y los actores. Así podemos considerar el hecho teatral como algo ineludiblemente vivo, en el sentido más natural de la palabra, porque los directores de escena y las compañías de Teatro están formadas por personas vivas. Incluso en la realización de un *remake* en recuerdo de una puesta en escena pasada, estamos contando con gente viva. La sempiterna actualidad es una de las características de la radicalidad escénica.

Pero es que si hemos abolido el tiempo, ¿cómo no abolir las fronteras geográficas? La Fura dels Baus, Lope de Vega, Darío Fo, Lorca, Molière, Shakespeare..., están actualmente compartiendo un mismo presente escénico. Con lo cual, lo que habría que plantearse es cuáles son los elementos desencadenantes que instan en la sociedad actual —del año actual— a que estos autores compartan la escena. Este es el momento y el lugar en el que intervendría en el análisis la problemática y la metodología procedentes del comparatismo. Por un lado ese grupo de espectáculos puede estar compartiendo un presente en un mismo país, con lo que una vez superado el reparo inicial de las diferencias temporales en pro del estudio de un mismo presente, no supondría mayor problema.

Por otro lado ese grupo de espectáculos puede estar distribuido alrededor de países muy diferentes con lo que se estimaría necesaria la elaboración de un estudio *supranacional*³⁰ —en palabras de Claudio Guillén— en el que pueden ocurrir dos cosas: bien que los países elegidos compartan un mismo sistema ideológico, o por lo menos lo compartan en sus puntos más básicos; bien que entre los países elegidos existan diferencias culturales de tipo radical, como podría darse el caso entre, por ejemplo, China y España hace cincuenta años. En ese caso habría que elaborar todavía con más atención si cabe un estudio ideológico de cada uno de los países, para contrastar los elementos diferenciales y similares que en cada una de las culturas han permitido que ese espectáculo llegue a la escena, y qué respuestas y preguntas se le plantean a partir de ese momento.

Las teorías del comparatismo proceden especialmente del ámbito de la Literatura, dado que nacen de un problema crucial: la babélica tragedia de la lengua. El resto de las Artes, cuando realizan

³⁰ *Y digo supranacional, mejor que internacional, para subrayar que el punto de arranque no lo constituyen las literaturas nacionales, ni las interrelaciones que hubo entre ellas* (GUILLÉN, 1985: 14).

comparatismo, no se plantean este problema; es más, lo anormal es realizar estudios ceñidos exclusivamente a una región o nación determinadas: porque en estos productos no se encuentra el problema del lenguaje verbal. Siendo esto así, el Teatro permanece entre una y otra opciones de comparatismo dado que cuenta con múltiples modos de lenguaje no verbal y puede contar —no tiene por qué— con ese elemento. En el caso de ser un espectáculo donde entre lo audiovisual no se interpone el lenguaje verbal, la consideración del comparatismo se establecería sin duda del mismo modo en que se produce en pintura, escultura...³¹

Pero es que aún poseyendo lenguaje verbal, el recitado no funciona igual que la lectura del mismo, porque en el lenguaje recitado no sólo importa lo que se dice, sino que entran en juego otros muchos parámetros extraverbales de comprensión como entonación, cadencia, etc., que permiten al espectador seguir el espectáculo o al menos qué se desea transmitir con el mismo. De esta manera, pueden llegar a ocurrir paradojas como la que a continuación nos cuenta Peter Brook:

En su gira por Europa con El rey Lear, la interpretación de la Royal Shakespeare Company fue mejorando constantemente, alcanzando su punto más alto entre Budapest y Moscú. Resultaba fascinante comprobar hasta qué extremo influía en los actores un público formado en su mayoría por personas con escaso conocimiento de inglés. Estos públicos aportaron tres cosas: amor hacia la obra, vehemente deseo de ponerse en contacto con extranjeros y, sobre todo, la experiencia de una vida en la Europa de los últimos años que los capacitaba para adentrarse en los dolorosos temas de la pieza. Este público expresaba la calidad de su atención en silencio, concentrado, creando en la sala un ambiente que afectaba a los actores, como si se hubiera encendido una luz brillante sobre su trabajo. El resultado fue que quedaron iluminados los pasajes más oscuros; la interpretación adquirió tal complejidad de significado y espléndido empleo del idioma inglés que pocos podían seguirlo literalmente y, sin embargo, todos eran capaces de sentirlo. Los actores, emocionados y excitados, partieron hacia los Estados Unidos, dispuestos a mostrar a un público de lengua inglesa todo lo que esta experiencia les había enseñado.

³¹ Es cierto que la pintura, escultura, etc... y también el espectáculo teatral, pueden contar con alguna que otra frase, que generalmente se deba traducir; pero esto no supone un problema para la contemplación de esas artes, porque el foco de atención principal reside en la pintura, escultura, etc., mismas.

Hube de regresar a Inglaterra y tardé unas semanas en reunirme con la compañía en Filadelfia, donde tuve la desagradable sorpresa de comprobar que gran parte de la calidad interpretativa había desaparecido. No cabía culpar a los actores, ya que se esforzaban en trabajar lo mejor posible. Lo que había cambiado era la relación con el público. El de Filadelfia, que entendía inglés perfectamente, estaba compuesto en su mayoría por personas no interesadas en la obra, que habían acudido por razones de tipo convencional: porque era un acontecimiento social, porque las esposas habían insistido, etc. (BROOK, 1997: 23-24).

En la cita podemos descubrir toda la teoría en torno a la presentividad del Teatro y al comparatismo, enunciada hasta ahora³². Así podemos percatarnos de cómo una obra como *El rey Lear*, que está alejada en el tiempo en un período de cuatro siglos, se nos hace presente a partir de una puesta en escena por parte de la Royal Shakespeare Company, de modo que, ineludiblemente va a multiplicar sus significados dependiendo de la ideología, la cultura y la historia — más y menos reciente— de cada sociedad; así vemos como los conflictos de los Balcanes además de la situación de hambre y malestar social, producto del fracaso de un sistema político determinado como es el comunismo en Rusia, y los problemas de separatismo, con lo que conllevan de terrorismo, etc., han forjado un inconsciente social especialmente sensibilizado hacia una obra como ésta. Y como podemos apreciar, el idioma que *a priori* debería de haber supuesto un grave impedimento, se convierte en un obstáculo menor, y el público comprende perfectamente el mensaje del espectáculo, o mejor dicho, crea el mensaje que necesita a partir de la propuesta escénica.

Sin embargo, paradójicamente la obra aburre a un público que en principio no tendría ningún problema para seguir el espectáculo, como es el de Filadelfia. ¿A qué podemos achacar esta contradicción? Peter Brook encuentra la respuesta en parte en el modo de propuesta escénica, en que la *austeridad* con la que se realiza no es del todo del agrado de los norteamericanos. Pero, en parte también, la respuesta se encuentra en mayor medida en la razón de que el pequeño burgués

³² En la cita aparece expuesta una idea que podemos analizar a partir de un apartado teórico que hemos visto anteriormente como es el intercambio de sentido que se produce entre las direcciones productiva y reproductiva del espectáculo teatral, dado que la relación del actor con el público, la lectura que éste hace del mismo actor, afecta a la obra —en este caso a la calidad—, y por supuesto a la lectura que el público hace de la obra.

norteamericano que sale de su oficina después de haber trabajado sus ocho horas correspondientes más dos extras sin remuneración, para conseguir el ascenso de dentro de un año, que llega a casa y entre el aburrimiento y el hastío le plantea a su mujer la idea de ir al Teatro esa tarde, se arreglan, cogen el coche, llegan al recinto y cuando se disponen a entrar ocurre el único dato que saca a la pareja de la monotonía conyugal de años, y es que, ella, se rompe un tacón en el recibidor en el momento en que ve aparecer a sus compañeros de trabajo, y siente una vergüenza inaudita por si la ven, y le pide al marido que vaya a entretenerlos mientras ella va a la tienda de la esquina a comprar otros zapatos, con lo cual acaba llegando tarde y casi no la dejan ni entrar; a este tipo de público —digo—, una obra de conflictos psicológicos provocados por el poder, la ambición, etc., quizás no les diga nada, porque si se embarcasen en la reflexión acerca del espectáculo, lo único que podría provocarles sería un malestar y rencor con su jefe que es mejor dejar de lado y olvidar. Todo depende del presente histórico, cultural e ideológico de cada sociedad. Ahí residen todas las preguntas y respuestas que el espectáculo teatral no hace más que activar potencialmente.

Hemos dicho que no nos interesan para el hecho escénico los precedentes literarios, ni las proyecciones futuras, en pro del presente. Pues bien, tampoco nos interesará para nada el resto de la obra del autor si esa obra no está siendo puesta en la escena en el momento del presente. Porque si un autor de, por ejemplo, hace tres siglos está siendo puesto en escena con una obra determinada, quien le está hablando al público no es el autor a través de su obra, sino una compañía y un director determinados a partir de una obra. Con esto lo que venimos a decir es que la posible intencionalidad del autor no nos interesa; ni al público tampoco. Por eso el análisis del resto de la obra del autor o de sus motivos recurrentes, es algo superfluo. Sería algo así como un “vamos a utilizar esta obra de Shakespeare para hablar de nosotros”. ¿Qué importancia pueden tener ahí el resto de las obras de Shakespeare, ni sus motivos recurrentes, ni la sociedad que lo envolvía? Con ello no quiero decir que no se haga y deba de hacer una labor de documentación histórica de trajes, costumbres, ideologías, etc., de la sociedad en cuestión que envolvía al autor; porque no importa de qué se disfracen los actores, y para la creación estética es muy efectivo y bello el contemplar una recreación de tiempos pretéritos en la escena. Lo que verdaderamente importa para el espectador es el diálogo continuo que establece inconscientemente él con el espectáculo, y para ello da igual que contemple una adaptación fiel, tanto como una versión ambientada en otra época, a no ser que en cierto tipo de espectadores se

creen reparos al contemplar un Romeo con una chupa de cuero y botas de tacón.

Ni tampoco nos interesará la trayectoria del director. Por las mismas razones por las que hemos expuesto que no nos interesa la trayectoria del autor. Es decir, que en el momento de la puesta en escena, nosotros vamos a confundir al autor con el director, porque es éste último a través de una compañía, quienes verdaderamente están hablando al público. Aunque no debemos quitarle completamente los “méritos” al autor de la obra para entregárselos al director. Podríamos decir que funciona de la siguiente manera: el autor propone desde cualquiera que sea su tiempo y su espacio una idea —que es el texto dramático junto con las acotaciones del mismo— que constituye un núcleo que se puede desarrollar en la escena; él posee una concepción determinada del espectáculo que quiere realizar: pero eso no importa al director y la compañía pertinentes. Éstos, lo que van a hacer es recoger ese núcleo primitivo y darle una forma determinada en la escena, seguramente con una intencionalidad concreta también, que se puede acercar más o menos a la de la propuesta nuclear, dependiendo de la distancia no temporal o espacial, sino ideológica que los separa. Aún así, la intencionalidad de éstos nada importa tampoco, o tanto como la del autor, porque los efectos que pueden provocar en el público son múltiples.

Ya veíamos en cierto modo adelantada esta idea en el apartado dedicado a la *teoría teatral del sentido poligenético*. Aunque a primera vista pueda existir una ligera contradicción en la afirmación que entonces hacíamos (y que volveremos a hacer en puntos sucesivos) de que tanto desde el ámbito de la recepción como desde el de la producción se está condicionado por la propia experiencia que engendra la particular historia teatral de cada uno. Bien, habría que aclarar que entonces hablábamos de condicionamiento de los precedentes y de las posibles proyecciones desde lo somático; mientras que aquí aludimos a la innecesaria utilización de los precedentes y las proyecciones precisamente —y volvemos a repetir— en pro del presente, es decir, para la experiencia somática como actitud epistemológica. La diferencia estribaría entre el valor de lo consciente, que sería el tradicional método de la crítica de matiz positivista y científicista; frente al valor de lo inconsciente, que supondría la interpretación de la poligénesis de sentido que se genera en el espectáculo teatral.

3.3. Diferencias definitivas entre Historia lineal e Historia expansiva del Teatro.

Soy consciente de que la propuesta de la Historia expansiva del Teatro a modo de espacio digital, constituiría en definitiva, no una dificultad, sino una imposibilidad epistemológica. Considero necesario, ya que estamos imbuidos bajo una cultura del recuerdo, que acotemos determinados momentos del presente, para poder realizar la Historia — que Historia es al fin y al cabo, acumulación y recuerdo—, aún sabiendo el riesgo de similitud con el método filológico.

3.3.1. La presenticidad y el dinamismo como constantes de la variable *azar*.

¿Cuál sería entonces la diferencia fundamental entre un tipo y otro de Historia, aparte del punto de partida? Estribaría en que mientras en la Historia lineal el presente que se nos destaca se nos ofrece de forma estática, como si de una fotografía se tratase, a la vez que existe una conciencia de enlace de unos presentes con otros, de unas fotografías con otras, en definitiva, en la Historia expansiva: en primer lugar, destacaríamos su dinamismo, como si de imágenes en movimiento se tratase, pero no sucesivas de modo lineal, que al fin y al cabo no supondría más que la idea de otorgarle dinamismo a la otra forma de enfrentarse con la Historia; sino que podemos imaginar que ese movimiento de cada momento determinado, estaría superpuesto con los demás momentos presentes como imantados, y siendo eternamente las imágenes móviles devoradas por un flujo de memoria que no conduciría a ninguna parte. Bien, ese flujo será el espacio donde se encontraría en general el Teatro³³. Ese espacio sería una especie de memoria colectiva, que en todas partes permanece pero no se encuentra en realidad en ninguna. Es imposible plantearse el origen y los mecanismos de funcionamiento de ésta, porque a la vez surge a causa del todo, de la realidad, de lo que existe, y se desarrolla por causa de nada. Es superior a la vida humana, al intelecto y a la razón con lo que el funcionamiento de la misma está totalmente fuera de nuestras posibilidades. Una Historia de la Literatura —aunque sea una entelequia lo que vamos a exponer a continuación— podría llegar a acaparar la realidad completa, la totalidad de producciones literarias escritas que conservamos —nunca las que por alguna razón hayan sido

³³ Recordemos lo que se expuso acerca del cuadro de interinfluencias que giraba en torno a Artaud.

destruidas, aunque publicadas y leídas en algún momento—. La conservación de la Literatura es algo material, si interponemos ciertas premisas al concepto Literatura, para empezar, que sea escrita.

Sé que resulta difícil de entender porque nos asusta de la palabra misma su sabor a eternidad; pero acerquemos el concepto y el ejemplo (que voy a exponer a continuación) a la realidad más inmediata, y se entenderá perfectamente: vamos a suponer que queramos establecer un índice completo —sin que falte absolutamente ningún libro— de publicaciones en España en el año 2003; cuando digo completo, es que hasta las ediciones no venales, así como las pagadas por el autor mismo sin ningún sello de edición, las octavillas que alguien difunda a través de kioscos, y demás productos literarios difundidos en prensa, etc., se encuentre inserto en ese índice de publicaciones. La tarea podría ser ardua hasta la desesperación; pero no imposible en absoluto. Pues bien, un índice semejante de Teatro sería teóricamente imposible, por una sencilla razón: porque la constancia que queda del mismo es la memoria. En el caso de que se pudiese almacenar cada memoria individual en un depósito especial y más tarde se interconectasen neuronalmente, se crearía ese flujo —del que hemos hablado anteriormente— que no conduciría a ninguna parte. Imaginemos que ese flujo generase una especie de masa, densa y viscosa a la cual pudiésemos pellizcar. Cada pellizco pondría de relieve un momento del eterno presente; pero ese momento sería como la masa: denso, maleable, y expansivo por la viscosidad. Esto quiere decir que las imágenes de esa masa se desarrollarían disformemente, mezclándose unas con otras. Pero además, por lo maleable, entendemos que lo desplegaría de una forma diferente cada vez que fuese llevado a la “mesa de trabajo” para ser investigado, no sólo ya por la expansión de la masa, sino por nuestra forma de contemplarla en cada ocasión. Uno de esos pellizcos de masa nunca será contemplado de la misma forma dos veces seguidas, ni tampoco por dos personas a la vez. Porque aunque fueran dos críticos los que pellizcasen en el mismo momento y conjuntamente el flujo al que aludíamos, las condiciones socioculturales —que podrían ser muy similares pero nunca iguales— de cada uno de ellos, los haría contemplarla de modo diferente. Ni tampoco una misma persona es igual de un momento a otro, porque no puede controlar ni el funcionamiento de su pensamiento, ni el de su memoria, ni el de la realidad en definitiva. Pongamos un ejemplo: el crítico está pensando acerca del espectáculo teatral que visionó hace unos días; mientras está concentrado y escribiendo le van llegando recuerdos e imágenes que él va analizando; pero en ese momento, un elemento exterior desvía su atención y se percata de que un niño

pequeño está chillando porque está siendo maltratado por sus padres, que son sus vecinos; pues bien, si ese crítico tuviese la sangre fría de seguir escribiendo en vez de hacer algo por ese niño, es seguro que el tipo de imágenes que le llegaban y destacaba ahora del espectáculo sería otras muy distintas de las que hubiera rescatado de seguir en su estado anterior. Porque —recordemos— las variables y variantes, y las combinaciones que podemos establecer del *espesor de signos* son matemáticamente infinitas. Pero he querido poner un caso extremo que ataque directamente a la sensibilidad del lector para desviar su atención e introducir sutilmente mi argumentación. Ahora digo que, no ya un caso extremo como el anteriormente descrito, sino cualquier desviación de la atención por lo que sea: cansancio, el levantarse, llaman por teléfono..., hace que el crítico teatral nunca contemple y rescate de su memoria o del vídeo una misma disposición, en pro de esas infinitas combinaciones a las que hemos vuelto a aludir hace un momento.

Este tipo de creación del crítico teatral, sólo sería equiparable a la creación del artista plástico y literario, porque éste también tendría infinitas posibilidades no sólo de combinación de palabras sino de historias que contar —con pinceles, sus manos o su pluma— a partir de la lectura de los signos de la realidad. De modo que podríamos decir que el material con el que trabajan los artistas y críticos teatrales en definitiva es el mismo: un espesor de signos; sólo que, el espesor de signos con el que trabaja el artista es totalmente arbitrario y el artista lo ordena, lo atrapa y le da una forma determinada; mientras que el espesor de signos con el que trabaja el crítico teatral intenta partir de un orden, y aunque no se pueda abolir nunca el azar —según ya habíamos visto—, es cierto que su índice es mucho menor que el de la realidad en cuanto a su propuesta, y es el crítico —tanto como el público normal— el que lo convierte en azaroso en su contemplación; aunque más tarde, en su traslación al papel acabe presentando un orden —uno de los infinitos posibles— determinado.

El público normal, permanece en el estadio anterior, el del desorden. El crítico desordena en su lectura para luego volver a ordenar en su escritura. El artista solamente ordena, en su lectura y en su escritura de la realidad.

Se me podría decir: ¿pero no hacen en realidad los críticos de todas las artes el mismo acto que el crítico teatral, es decir, una lectura desordenada del material con el que trabajan para luego volverlo a ordenar intentando dar una explicación acerca del mismo? La respuesta a la pregunta es que sí. Pero a la siguiente pregunta: ¿funcionan el azar y el espesor de signos —en el sentido de las variables y variantes que comentamos en el primer punto— en el material con el que trabaja el

resto de la crítica?, la respuesta es que no. Si esos elementos funcionan, como mucho podríamos aceptar que lo hacen en la cabeza del crítico; nunca en el material que utilizan. A este respecto no podemos menos que atender de nuevo a la cita de Barthes, en este caso a su primera afirmación, para encontrar la diferencia definitiva entre un material — el Teatro— y el otro —el Arte— que nos sirva para completar nuestra argumentación:

¿Qué es el Teatro? Una especie de máquina cibernética³⁴ [...]

Si el Teatro funciona como una *máquina* es porque existe una activación³⁵, una puesta en funcionamiento para que ésta lance ese *espesor de signos* al que nos venimos refiriendo. En el resto de las artes, ese espesor de signos no se lanza desde el material mismo, de modo que si el crítico o el público recogen un espesor de signos semejante no es porque esté funcionando en el Arte, sino en su imaginación.

3.3.2. Valor de muestra / Valor de copia.

Pero sigamos hablando del flujo de memoria al que nos referíamos anteriormente. Este acto de moldeamiento sería lo que nosotros, los críticos, intentaríamos realizar a modo de nostalgia del acotamiento preciso de los límites de una realidad concreta, como nos propone la Historia lineal. Así el establecimiento de esquemas previos o de pautas metodológicas, responden a ese acto consciente de modelado. Pero las formas que tendría de desplegarse el pellizco de masa, serían infinitas, dependiendo no sólo del modelado previo que hubiésemos hecho, sino de otro número indescriptible por infinito de factores. La descripción y análisis de la mezcla de imágenes que el crítico pudiese elaborar, tendría tan sólo el valor de *muestra* (por ser infinito), de lo que puede ser en realidad. Este valor de *muestra* de la consideración de la Historia expansiva del Teatro se opone radicalmente a lo que desde aquí consideramos como valor de *copia* de la Historia lineal. Ésta, metodológicamente, aspira sin duda a que la exposición de datos mantenga una correspondencia directa con los hechos acaecidos en la realidad teatral. De ahí su carácter marcadamente filológico, que se hace notar sobre todo en la búsqueda del dato corroborador de la información. A este respecto cabría decir

³⁴ El subrayado es mío.

³⁵ Que podría ser, por ejemplo, la subida del telón, como se sugiere posteriormente en la misma cita; aunque el qué lo activa es lo de menos en este momento.

que la Historia expansiva no funcionaría con datos, sino con suposiciones. De ahí el elevado grado de estima en que permanece para el crítico su capacidad hermenéutica de lectura, frente a la lectura racionalista y objetiva de la Historia lineal. Pero es que además este valor de *muestra* posee un carácter de unicidad y de aislamiento —dado que no se trabaja con datos al modo filológico— de una suposición con respecto a otra, sin interesarnos para nada la eterna masa viscosa, que contiene ni qué podríamos decir de ella. Si por ejemplo en nuestro pellizco nos aparece una representación de Lope de Vega, no nos interesará ni qué escribió, ni quién fue, para la radicalidad escénica. Esto proporciona un valor de desconocimiento continuo de todas las imágenes, que no nos permitiría el lujo de las ideas pre-concebidas, sino que nos expone continuamente al terrible acto de dar nombre a las cosas. Cuantas más veces fuéramos capaces de nombrarlas de forma diferente, cuanta más capacidad de sorpresa tuviésemos, sin dejarnos llevar por las apariencias de la repetición, más conoceríamos ese pellizco de realidad. Sería en definitiva como abrazar voluntariamente y convertir en ideal la tragedia de Funes que nos expone Borges en su cuento:

[Funes] era casi incapaz de ideas generales, platónicas. No sólo le costaba comprender que el símbolo genérico perro abarcara tantos individuos dispares de diversos tamaños y diversa forma; le molestaba que el perro de las tres y catorce (visto de perfil) tuviera el mismo nombre que el perro de la tres y cuarto (visto de frente) (BORGES, 1999: 134).

El continuo acto de dar nombre a las cosas de una realidad mucho más rica por su insistente capacidad de sorpresa entraña un decidido y marcado carácter vitalista por parte del crítico de la Historia expansiva. Frente a lo absurdo ultraterreno y el hecho, se apuesta por lo mudable y la potencia del río de la vida.

3.3.3. Aprovechamiento de lo vital del Teatro como aspecto metodológico.

La característica de lo vital del Teatro frente al resto de la Literatura, devendría en aspecto fundamental para la actividad crítica. Así, deberíamos aprovecharnos no sólo del cuerpo humano vivo de la escena, sino también del cuerpo humano espectador, y por supuesto del cuerpo humano director. A partir del contraste de entrevistas entre compañía, director y público, con una elaboración de estadísticas

sociológicas, considero que debería elaborarse el análisis y crítica teatrales. Esos testimonios, ahí, reflejados, quedarán para siempre como testimonios vivos de tal o cual obra. Por eso jugarán un papel muy relevante las publicaciones periodísticas que se enfrentan con toda su sorpresa y de forma inaprensible —por completamente desconocida— con la realidad del momento. Este es parte del material básico con el que debemos de trabajar en la Historia expansiva. Pero hay por otro lado un código semiótico, que, si por una parte sería ideal trabajar con el mismo partiendo de lo vivo en la escena, tal y como lo hace la investigadora Patricia Trapero Llobera (TRAPERO LLOBERA, 1995), acompañando a una agrupación desde los mismos ensayos hasta múltiples representaciones, estudiando de forma muy fidedigna el complejo entramado escénico en cuanto a vestuario, decorado, proxémica, kinésica... que el montaje establece, por otro lado, debemos ser conscientes de que va a resultar casi imposible, con lo cual, nuestra imaginación deberá poner el resto a partir de los restos (fotografías, material audiovisual, planos...) que de estas obras nos hayan llegado, conjugados con los testimonios vivos.

Esto sería para reconstruir la Historia de la escena teatral, porque la Historia expansiva, a lo que aspiraría, sería a que de cada obra quedase, desde la propia experiencia, un testimonio sociológico y semiótico, a partir de la escena en vida. Y la interpretación de esos materiales sería otra cosa, vendría después, establecida en un segundo plano. Desde la propia experiencia, quiere decir que lo ideal sería que cada investigador (y espectador), se construyese su propia idea e Historia teatral, que es en definitiva lo que cada uno de nosotros —críticos o espectadores— hacemos, aunque no le prestemos atención a ello. La Historia expansiva da igual que sea escrita —desde este punto de vista— o no. Cada uno de nosotros, practica inconscientemente estos ideales de la Historia expansiva del Teatro. Esa mezcla de imágenes imantadas está en la mente de cada uno de nosotros. Y el inconsciente colectivo de cualquier comunidad mantiene viva una Historia expansiva del Teatro.

3.3.4. Acto de *traición* y *pacto* como principios desencadenantes de la materialización de la ficcionalidad y la mentira en la Historia expansiva.

El problema surge cuando intentamos materializar ese inconsciente individual o colectivo. Hay que partir de la base de que va a suponer en cualquier caso un acto de *traición*, a la propia radicalidad escénica —que por su carácter efímero no debería intentarse salvar—, y

a nuestra propia mente en tanto que albergue de la Historia expansiva, cuyo intento de desalojamiento no supondría más que un falseamiento de esa realidad.

Pero ya la propia mente, y con ella la noción misma de Historia expansiva, intentan zafarse de esta *traición* y responden con una mentira, en la cual nuestra voluntad quiere creer. La pregunta que surgiría entonces es la de: ¿por qué preferimos vivir con una mentira, antes que aceptar la imposibilidad de limitación de la Historia expansiva? La respuesta es sencilla: por necesidad; la necesidad que nos provoca nuestra propia cultura del recuerdo —como vimos en el primer punto—. Además, la llegada a la conclusión de que nos encontramos ante una mentira, es un camino arduo, sólo traspasado por el crítico valiente. Otros críticos y el público lector en general, permanecen en la cómoda idea de que lo que están contemplando, lo que se les presenta como Historia del Teatro, ocurrió realmente como se cuenta, cuando basta con hojear dos ensayos de críticos diferentes acerca de un mismo tema para darse cuenta de cuántas posibles caras puede tener la realidad a la que se refieren.

Es el camino arduo que nos explica Platón en el Mito de la Caverna, salvo por una diferencia. La acción de este mito está dominada por un sentimiento básico: la esperanza; la esperanza de que hay algo más, de que hay una VERDAD que unos encuentran y otros no, porque el camino hacia ella es tortuoso y difícil. Según esto, aquellos a los que podríamos denominar “críticos de la caverna”, es gente que se encierra en innumerables bibliotecas almacenando en su mente una bibliografía millonaria sobre algún tema en especial, y con la esperanza de conocer algún día esa VERDAD, se afana la vida entera en esta empresa. Las únicas soluciones que la realidad le brinda a este tipo de crítico son dos posibles: la virtualidad o la desesperanza.

La primera es la más placentera para el crítico, porque lo llena de ilusión, lo sigue moviendo hasta su muerte en pro de una incansable búsqueda; esta virtualidad contagiará el resto de su vida, en especial de sus sentimientos: felicidad, amistad, amor... Es como dormir sobre el frío mármol de una tumba: la realidad acecha, pero él la obvia y descansa.

La segunda solución, la de la desesperanza, no es en modo alguno más agradable que la anterior. Es el crítico que creyendo que existe una VERDAD, ha caído derrotado y desestima la idea de atraparla. Las consecuencias de este estado pueden ser nefastas para la salud mental y física, y su síntoma primero y más evidente es el de la depresión. Lo que ocurre es que el período de tiempo que dura ese estado de desesperanza es muy variable y depende además de muchos

factores, con lo cual, se puede salir del mismo en un período más largo o más breve; o no salir jamás. El estado de virtualidad también podría en un momento dado trocarse en el de desesperanza; pero es más difícil que esto ocurra, porque sería pasar del placer y la comodidad a justamente lo contrario.

Lo importante de toda esta reflexión es la idea de que ambos estados son la cara y la cruz de una misma moneda que es la creencia en una VERDAD. Para mayor o mejor fortuna, el “crítico de la caverna” cae en una terrible desgracia: es la desgracia de lo ilusorio, la confusión de la ficción, de su ficción, con la realidad, su realidad.

Hay sin embargo una alternativa posible a esta desgracia; y la tenemos en el crítico que voluntariamente se atreve a establecerse en la conclusión de que nos encontramos con la Historia expansiva del Teatro ante una mentira, además de ante una ficción. No puede ser de otra manera, dada la presenticidad del hecho escénico. Podríamos elaborar paso por paso el transcurso de una puesta en escena que hubiésemos presenciado, y nos daríamos cuenta de cómo por una parte funciona la mentira, ya que estamos destacando como elementos existentes y activos da igual cuántos, porque nunca abarcaríamos la realidad infinita; y por otro lado funciona la ficción, ya que no estamos en definitiva más que contando una historia acerca de una realidad que en un tiempo fue presente, como fuera la puesta en escena que tuvimos la oportunidad de ver. La objetividad por tanto en la crítica teatral es imposible, dado lo anteriormente expuesto. Sólo es pues posible la narración y la interpretación. Ambas se presentan siempre indisolublemente unidas, porque se necesitan la una de la otra. Pero son distintas. La narración potenciaría el elemento ficticio de la crítica; la interpretación potencia la mentira. Lo importante es que el crítico no pierda el norte y llegue a considerar real su propia narración y verdadera su propia interpretación. Este es un grave error que podemos apreciar muy a menudo cometido sobre todo, paradójicamente, por los grandes especialistas en crítica teatral.

Si nos situamos en el territorio de la ficción y la mentira como base de la crítica, ¿quiere decir esto que lo único que ésta provoca es conocimiento de la ficción y de la mentira? En cierto modo sí, porque la crítica no aporta conocimiento sino cultura, y conocimiento de la cultura. Nunca conocimiento de la realidad; pero es que esto no sería el objetivo de la crítica; ni siquiera el de la ciencia física, porque su objetivo real más que el conocimiento de la realidad, es el conocimiento del funcionamiento del mundo natural, y de las cosas en ese mundo natural, concepto que no debemos confundir nunca con el de realidad. La realidad es incognoscible por inaprensible, a causa de su

presenticidad misma. Y el Teatro funciona de la misma manera en ese sentido. Ahora bien, la cultura y el conocimiento de ésta, capacita al crítico para emitir juicios acerca de la misma, a los cuáles sí podemos calificar con la etiqueta de verdaderos o falsos, además de más o menos novedosos.

Estaríamos hablando entonces de una realidad cultural cuyo punto de partida es la mentira y la ficción de realidad, pero en la cual los referentes existen o no existen. Así: si hablamos sobre algo que no existe estamos imaginando; si decimos que existe algo que no existe, estamos mintiendo; si mostramos algo que antes no se conocía, estamos descubriendo; etc. Eso sí, hay que tener presente que el material con el que se trabaja en la realidad cultural es exclusivamente intelectual. Pongamos un sencillo ejemplo: una puesta en escena no pertenece a la “realidad cultural”, pertenece a la realidad; la crítica que yo pueda hacer sobre esta puesta en escena pertenece a la “realidad cultural”; mi crítica publicada no pertenece a la “realidad cultural”, pertenece a la realidad; la lectura y disertación que yo o alguien pueda dar acerca de ésta, pertenece a la “realidad cultural”.

Ahora bien, es evidente que resultaría cuando menos engorrosa la distinción continua de ambas realidades y de qué elementos forman parte de la una o de la otra. Tan engorroso que entorpecería continuamente por cansancio el trabajo de investigación cultural. Con lo cual se haría necesaria la idea de establecer un *pacto*, entre las dos realidades para la concesión de un elemento fundamental por parte de la una hacia la otra: el elemento de la *materialidad*, que no haría sino confundirlos entre sí, a la vez que confundir a cualquiera que a ellas se acerca. Este pacto exigiría entonces la aceptación de que existe material fotográfico y audiovisual que es parte de esa Historia expansiva, es decir, que existen las puestas en escena grabadas de tal o cual representación que tuvo lugar en algún momento determinado. Así podremos decir: “yo tengo la representación de X en una cinta de vídeo”. Y además, el pacto nos obliga a aceptar que esos materiales salvados de la Historia expansiva, van a inscribirse desde la pura objetividad, es decir, que los elementos que se aportan para el estudio, ni forman parte de la mentira, ni de la interpretación, además de considerarse también que se puede ofrecer una lista completa de todos esos elementos y signos escénicos. Todos los críticos tendríamos que aceptar esos materiales como objetivos —aún sabiendo que no lo son—, para que sirvieran de cimientos, que más tarde decoráramos de infinitas formas diferentes con el que ya sí conviniésemos que es nuestro ejercicio de interpretación subjetivo.

Todo esto es en definitiva a lo que nos lleva el ejercicio de *traición* al que aludíamos más arriba. Sin ésta no sería posible la existencia de la “realidad cultural” de la cual el ser humano está tan necesitado como de respirar. Por eso es importante el establecimiento del *pacto* como labor pedagógica para la transmisión de esa “realidad cultural”. El trabajo que a continuación van a tener la oportunidad de leer es fruto de esa *traición* y de ese *pacto* establecidos en torno a una de las leyendas vivas de nuestro Teatro contemporáneo: José Martín Recuerda.

**METODOLOGÍA, ANTECEDENTES
BIBLIOGRÁFICOS Y OBJETIVOS DEL
PROYECTO.**

1. BASES METODOLÓGICAS A SEGUIR EN NUESTRO ESTUDIO.

Siguiendo los paradigmas teóricos expuestos anteriormente, pretendemos a partir de ellos sentar las bases de esta dimensión escénica para el estudio del Teatro, analizando los montajes realizados de las distintas obras del granadino José Martín Recuerda, porque representa uno de los hitos clave dentro de la Historia del Teatro Contemporáneo español, y porque consideramos que su obra contiene en general todo ese sentido escénico del que venimos hablando. En esta línea, el encarcelamiento filológico puede hacer mucho daño a este autor. Lo que proponemos es focalizar el interés de un estudio de sus textos en paralelo con lo que es el lenguaje escénico. Un lenguaje escénico a partir de sus textos, creado por múltiples directores de escena. Así, estableceremos una sucesión de montajes a partir de cada una de sus obras estrenadas, para que el comentario de cada una de ellas y la confrontación entre las mismas, cree en el lector esa densidad de ideas necesaria para el funcionamiento de la historia expansiva, desde la que la cual, un dato de un montaje del año 1999 –por ejemplo, *La llanura* de Helena Pimenta-, puede servir para comprender o analizar o interpretar, parcial o totalmente, el montaje de la misma obra en el año 1954 por parte del autor. Es por esto que la técnica de escritura de este trabajo favorece, en la medida de lo posible, la articulación de esta idea. Pero, para terminar de comprender esto que venimos diciendo, creo que sería muy interesante exponer, en un punto aparte, adónde queremos llegar con nuestro enfoque, y qué se puede esperar tras la utilización del mismo.

1.1. Hacia una nueva teoría del análisis textual: la *Crítica Cuántica* de la literatura y el arte.

Extrapolar muchos de los *a priori* de las diferentes teorías científicas al mundo de la cultura en general, y en particular, al mundo del comentario crítico, es algo a lo que todos estamos acostumbrados desde que el mundo trasladó su paradigma epistemológico de la revelación teocentrista al método positivo. Ahora bien, ¿qué ocurre cuando se demuestra a partir de Einstein y de toda la teorización de la física cuántica que todo lo que se había venido avanzando hasta ahora, dentro de la concepción newtoniana de la realidad, es sólo producto de un condicionamiento, de modo que, en otra dimensión espacio-temporal no se podría aplicar con éxito el cálculo de la física tradicional?

Durante el transcurso de este punto, intentaré exponer algunas de las aporías a las que inevitablemente nos vemos sometidos en el campo de la hermenéutica, cuando nos adentramos en la utilización de un nuevo paradigma de conocimiento que, si en principio toca directamente al texto, finalmente atañe a nuestra relación con lo real, presentando una de las teorías estéticas más novedosas e interesantes que se han forjado en los últimos tiempos, y que tiene su base fundamental –y de hecho se produjo su presentación oficial- en la ciudad de Granada, aunque originariamente nace a caballo entre otras varias ciudades como son Madrid y Valencia.

El teórico y novelista fundador de todo este universo teórico es Gregorio Morales, autor de varios ensayos acerca del tema, de entre los cuales me gustaría destacar, por su carácter pionero, y por todo lo que el título de este apartado y su orientación misma debe a dicho libro, *El cadáver de Balzac. Una visión cuántica de la Literatura y el Arte*. Éste aparece publicado en Alicante en 1998, y está conformado por diferentes artículos que desde mediados de los años 80 habían ido apareciendo de manera dispersa en diferentes publicaciones periódicas, actas de congresos, revistas... del panorama nacional.

Éste mismo autor, en el año 2003, encabeza, con un capítulo titulado “Venciendo el síndrome del límite”, el libro miscelánea *El Mundo de la Cultura Cuántica*, cuya edición corre a cargo de Manuel J. Caro y John W. Murphy, que aparecía simultáneamente con la edición inglesa llevada a cabo por Prager Publishers, de Greenwood Publishing Group, en el estado de Conética (USA), con lo cual, la teoría de la estética cuántica afirmaba materialmente el interés internacional que había venido cobrando a lo largo de los años desde su nacimiento.

En el citado libro de Caro y Murphy, se aplican los criterios fundamentales de la Estética Cuántica (recogidos no sólo de la física de los quantos sino también de la psicología jungiana) a materias tan diversas como el Arte, la Literatura, la Antropología, la Sociología, la Filosofía, la Psicología..., pero no a la Crítica Textual³⁶ en cuanto a sus

³⁶ Es necesario aclarar que por *texto* entendemos –siguiendo las tesis del profesor Talens- una transformación de la realidad material (o inmaterial, como los sueños, por ejemplo) en realidad cultural, a partir de la cual el ser humano emitirá sus juicios críticos. En este sentido la noción de Espacio Textual del ya citado doctor Talens, me resulta muy interesante: si miramos al horizonte, en realidad no vemos nada; pero si transformamos mentalmente ese horizonte, siguiendo los cánones del encuadre pictórico y fotográfico, lo estamos convirtiendo en un texto que denominamos *paisaje*. Esta mesa que tengo delante y sobre la que leo estas líneas, no significa nada; pero si la misma hubiera sido rescatada de algún palacio versallesco de la corte del Luis XIV, la estaríamos transformando en objeto artístico a través de la realidad

a priori fundamentales, el cuestionamiento de sus criterios y sus límites?

Antes de comenzar nuestro ejercicio en torno a la teoría cuántica del comentario crítico literario y artístico, convendría aclarar las bases de un error del que se parte muy habitualmente con respecto a la consideración a priori del texto dado, ya que lo confrontamos como *fenómeno*, como algo que aparece, tangible, real; esto entronca directamente con el criterio platónico de VERDAD³⁷. Lo que se viene considerando en definitiva, es que hay cosas que el texto dice, que son Verdad, y que se pueden contrastar porque serían palpables. El ejemplo más clásico que podríamos poner es el de la lectura de la sanchificación de Don Quijote en tanto que la quijotización de Sancho. Desde niños en el instituto nos enseñan a leer esto en el Quijote y nos lo evidencian a modo de *fenómeno*, de certeza inexorable e irrefutable. Ahora bien, lo que cabría preguntarnos desde este momento es si tal valor es realmente un *fenómeno* o podríamos enmarcarlo dentro de lo que –siguiendo con la terminología kantiana– supondría la consideración del texto como *noúmeno*. El texto como noúmeno sería lo que no se ve, lo que no es tangible, real, palpable, *fenómeno* en definitiva; para acercarnos mejor al concepto desde otro concepto, *noúmeno* en crítica, es lo que se considera interpretación textual, hermenéutica, lo que es más una “filigrana” del crítico que una verdadera –volvemos a Platón– evidencia en tanto su corroboración. Así por ejemplo, si pensamos en que –como dice el profesor Juan Carlos Rodríguez en su ensayo *El escritor que compró su propio libro*– la locura de Don Quijote no es tal, sino tan sólo su sujeción a las premisas de unas relaciones sociales *organicistas*, feudales, dentro de un código ideológico *señor/siervo*, en un mundo en que estos códigos ya no existen, pero que esto en realidad no supone locura, sino tan sólo la confrontación de ambos mundos en una época –siglo XVII– o etapa de contradicción (siguiendo los parámetros de la dialéctica marxista), esto quizás se considerará algo *nouménico* dentro del *fenómeno* textual, algo que el texto “no dice” (dentro de esta consideración).

Ahora bien, a poco que observemos con un mínimo de desconfianza nuestras propias convicciones, nos daremos cuenta de que la única diferencia que existe entre una cosa y otra no es ni más ni

cultural, y por tanto, en texto, del cual destacaríamos los diferentes acabados, la decoración de la época, sus barnizados, etc...

³⁷ Ya hemos realizado en los puntos 2.2.1. y 2.2.2. del capítulo anterior, un ejercicio comparatístico entre un texto de Platón y otro de Barthes. Ahora nos centraremos fundamentalmente en Kant, para intentar comprender esa desarticulación del criterio de Verdad en el comentario crítico.

menos que la del peso de la tradición y la costumbre. No podemos llegar a imaginar la increíble fortaleza que esto alcanza en el ejercicio de la crítica por falta principalmente de dos virtudes: valor e imaginación.

La primera falta, la falta de valor, es una cualidad muy extendida en el mundo academicista. El joven investigador que va a presentar su primera ponencia o que, sobre todo, va a leer su tesis, tiene un miedo atroz a la inquina académica, por eso prefiere presentar lo que siempre se ha venido diciendo, pero añadiendo un puntito más, siempre dentro de la lógica expuesta por la tradición. Es más, hasta cierto punto ese temor está plenamente justificado.

Hasta cierto punto el valor es algo que en un momento determinado cualquier crítico puede alcanzar, porque significa solamente una actitud. Un cambio de la misma, por ejemplo cuando el joven investigador ya se haya convertido en profesor titular o en catedrático, conseguiría esa premisa.

Pero nunca, jamás, alguien que no tenga imaginación podrá tenerla. Porque la imaginación no es una actitud que dependa de unas circunstancias, sino que es una cualidad innata. Cuando uno de los más geniales maestros de la crítica española que es Dámaso Alonso habla de los “críticos de raza” (WAHNÓN, 1991: 82) considero que no se está refiriendo más que en otros términos a esta cualidad que venimos exponiendo.

Decíamos que la tradición y la costumbre son las que influyen en que una crítica sea considerada más *fenoménica* o más *nouménica*, dentro de la terminología que venimos utilizando. Ahora bien: si esto es así, cabría pensar que siempre debió de existir un punto de inicio para que esa tradición se elaborase; ese punto de inicio puede ser unas veces desconocido, mientras que otras sí lo conoceremos. En el caso que hemos venido exponiendo acerca de la tradición crítica del Quijote, es más que evidente lo que le debe ésta a los planteamientos de principios de siglo de la mano que Unamuno y Ortega nos brindan. Es a partir de aquí desde donde se forja la tradición con la que desde niños nos enseñan a leer esta obra.

Mas si se puede demostrar que todo *fenómeno* procede de una lectura determinada, de un *noúmeno*, ¿no sería lógico admitir que el texto como *fenómeno* en realidad no es más que una consideración, es decir, que el texto como *fenómeno* no existe? A mi juicio sí. El texto es siempre *noúmeno*, conlleva una potencialidad intrínseca de interpretaciones que lo van a moldear infinitamente. Por tanto el texto es maleable, no terso; es un flujo hermenéutico, no un canal de tradición exclusivista. Leer es un acto de interpretación siempre. La

única forma de “visualizar” un texto como *fenómeno* sería el “no leerlo”; por ejemplo un texto escrito en un idioma que desconocemos. Aunque desde un punto de vista semiótico de ecos barthesianos, podríamos llegar a demostrar la imposibilidad teórica también de este planteamiento, dado que en un texto siempre habrá una disposición espacial “novela”, o “poesía”, por ejemplo. Incluso esto se puede llegar a potenciar hasta convertirlo en un signo pertinente; piénsese en los caligramas de Apollinaire. Mirar es siempre interpretar, porque nada puede dejar de significar, ni nadie dejar de interpretar. Es un ejercicio que experimentamos cotidianamente, aunque no nos demos cuenta; como tampoco nos damos cuenta de que respiramos más que cuando dejamos de hacerlo. Pues bien, dejar de respirar por unos segundos es posible; dejar de interpretar por unos segundos es imposible, en cambio. Y si respirar es una cualidad antropológica, inscrita biológicamente en la propia materia del ser humano, considero que interpretar lo es también.

Dilucidada esta primera falacia, iré presentando mediante algunos conceptos que considero fundamentales de la Teoría Cuántica de la Literatura y el Arte, cuál debería de ser el camino y la concepción de la crítica, elaborada en este nuevo universo teórico.

Una vez establecido que el texto es moldeable desde la crítica, no podemos menos que admitir que el mismo en cuanto texto y de forma potencial presenta innumerables, infinitos caminos para su comentario. Esto está en su constitución *a priori*. Y no podríamos tampoco dejar de admitir que nuestros caminos como críticos condicionan y hasta cambian radicalmente el texto. Siguiendo la teoría de los “universos paralelos” de Schrodinger, según la cual “hay cientos de universos que nos rodean, pero es el observador (el ser humano), el que hace que éste sea tal y como lo vemos” (CARO Y MURPHY, 2003: 22), afirmamos que todo texto que no es actualizado por un observador-lector se encuentra en un estado de indeterminación; de la misma manera que es el observador quien crea el universo, es el lector quien crea el texto.

A su vez los caminos que condicionan nuestra crítica van a ser innumerables, y es aquí donde cabría ubicar a las diferentes escuelas críticas: desde un marxismo de raíz althusseriana se dirá que son las relaciones sociales establecidas por la ideología de la época y nuestra conciencia de clase las que condicionarán nuestra lectura crítica; desde la teoría psicoanalítica lo hará nuestra experiencia vital psíquica, traumas infantiles, fobias...; desde la narratología, la propia estructura narrativa que presenta la historia del texto; desde la semiótica se le dará un valor de signo a esas estructuras; desde el historicismo y la

sociología clásica, los acontecimientos que suceden a nuestro alrededor y que afectan a nuestro transcurso vital; etc...

Lo importante es considerar que a cada paso que demos tanto en la interpretación como en la argumentación se van a abrir, como floreciendo, vínculos de innumerables posibilidades hermenéuticas y que cada vínculo y cada camino va a ser diferente del que cualquier otro pueda hacer del mismo texto. Esta es la razón por la que en cualquier texto se establece el *a priori* crítico basado en las argumentaciones del *pensamiento borroso* que en los años 60 aportara el científico Lofti Zadeh como nueva forma de enfocar la realidad, de que A y no A pueden ser al mismo tiempo; porque A y no A están en el texto dependiendo de quien lo lea. Las motivaciones de la argumentación e interpretación serían acaparables sólo superficialmente, porque en teoría suponen una conjunción de *circunstancias*³⁸ externas e internas inaprensibles e inexplicables (o tan sólo explicables, como ya hemos dicho, en su aspecto más superficial). La idea de la *circunstancia* es muy significativa porque nos acerca a un concepto que podríamos en un primer momento denominar como “presenticidad proyectiva”. Esto quiere decir que el crítico está en un aquí y un ahora, es decir, necesita de una perspectiva espacio-temporal con la que tradicionalmente nos hemos educado a mirar el mundo.

Desde la Crítica Cuántica se borrarían esas barreras de forma que en lo que podemos llamar “presente” como mera etiqueta pedagógica, se estarían proyectando hacia atrás y hacia delante infinitos caminos ajenos y propios en la interpretación del texto. Hacia atrás nos podemos encontrar con las potencialidades que se han transformado en acto, que han sido; porque cada uno de los caminos de la crítica textual depende ineludiblemente de esas circunstancias de las que hablábamos antes, que sólo aparecen una vez. Como ejemplo podríamos decir que la *circunstancia* teórico-crítica, social, psicológica... que en un día determinado lleva a un hombre determinado como podría ser Vladimir Propp a iniciar la idea central de su *Morfología del Cuento*, y que se convierte en acto finalmente, convivió con otras *circunstancias* de otros hombres indeterminados de los que nunca sabremos sus nombres porque nunca existieron, para iniciar la idea central de otra obra, pero que finalmente se quedó en potencia, no fue ni es acto, y nunca más se volverá a repetir. Es más, a poco que lo pensemos concluiremos que las segundas, las potencias no transformadas en acto, son innumerablemente superiores a las transformadas. Podríamos decir que las primeras dependen de un azar y que por tanto son inaprensibles.

³⁸ Me parece muy acertada la reflexión orteguiana a este respecto.

En cuanto a la proyección futura de la presenticidad, se disuelve sólo en potencia de acto y la realización más inmediata posible es la del mismo crítico en ese mismo momento. La transformación en acto de esa inminencia crítica presente y tuya, influirá a su vez en las circunstancias de interpretación posteriores, siguiendo la teoría de la *no separabilidad*, la cual viene a hacer hincapié sobre el hecho de que “el universo estaría constituido de diferentes haces vibratorios interconectados los unos con los otros como las neuronas de un cerebro” (CARO Y MURPHY, 2003: 19), y así, análogamente, podríamos afirmar que están conectados todos los textos de todas las edades y épocas con todos los hombres, de modo que cualquier texto remite a otro. El autor es la voz de un inconsciente general que escribe por la mano de muchos hombres. La diferencia con la intertextualidad es que ésta acota el territorio en donde aparece, habla de insertos; mientras que para la crítica cuántica no habría otro modo de funcionamiento que ese, de modo que los insertos, los intertextos, serían un a priori, y por tanto, no existirían. Sólo hay una voz y un texto, aunque haya innumerables voces e innumerables textos. Esa voz y ese texto no están escritos por un sujeto; intentar acotarlo sería como intentar poner nombre a lo eterno.

Muy acertadamente alguien me podría argüir ahora mismo una contradicción entre la afirmación de la no existencia de la perspectiva espacio-temporal y a su vez la utilización de términos temporales como “presente”, “presenticidad”, “momento”, “proyección hacia atrás”, “pasado”, “futuro”... Evidentemente esto son instancias temporales que he utilizado para comprender en un primer momento el concepto “proyección” y pasar a explicar ahora la teoría del *campo dinámico*, para aplicarla a la reflexión crítica tal y como yo lo veo³⁹. Tal y como lo plantea el profesor de la Universidad de Ohio, Algis Mickunas, en el capítulo del libro de Caro y Murphy, que lleva por título “La estética como creación y transformación de la conciencia de la realidad”, siguiendo en parte los planteamientos de Karl Otto Apel, el mundo de los campos dinámicos:

³⁹ Si bien será necesario un ejercicio de abstracción ingente, ya que nuestro lenguaje está diseñado a partir de temporalidades y resulta tremendamente complicado aludir a un concepto separado del lenguaje porque en nombrándolo lingüísticamente ya estamos destruyendo su significado en parte. Es para esto para lo que necesitamos la abstracción, para comprender a partir del lenguaje algo que no es lenguaje. Uno de los recursos de la crítica cuántica es la utilización de la metáfora para llegar a esa abstracción, la cual sólo se nos puede brindar muchas veces a través de la poesía. Por eso la belleza se convierte en una de sus características fundamentales. Y por supuesto la imaginación.

sugiere que toda posición no es más que un constante “posicionamiento” en un campo en el que hay otras posiciones, de forma que con el cambio de una posición cambian las demás, como si de un campo de fenómenos se tratara. Un escritor, por ejemplo, no puede coger algo de su entorno y hablar sobre él sin cambiar ese algo o el entorno en el que lo encontró (CARO Y MURPHY, 2003: 113).

Imaginemos un conjunto sin barreras, algo en cierto modo eterno. Ese conjunto estará lleno de potencia dinámica, es decir, que es la misma potencia que está en continua interconexión, pero no por medio de vasos conductores (desde donde finalmente cabría hablar del concepto *distancia*, porque se estaría a más o menos distancia del punto donde habría un vaso conductor). El dinamismo es también potencia; no podríamos dilucidar una dualidad entre ambos. Es más, la dualidad no existe en el *campo dinámico*. He ahí la primera abstracción.

Dentro de esa potencia habrían surgido puntos que serían las diferentes realizaciones de acto. Pero esas realizaciones formarían también parte de la potencia y del dinamismo; no sería posible tampoco darles una entidad, aunque aquí las nombremos como tal. El dinamismo es el que conlleva en sí la *circunstancia* (que después nosotros podremos nombrar diciendo España, Francia, siglo XX, siglo XVIII, Escuela Formalista, trauma infantil no superado, Mayo del 68, etc...) y por tanto es motor para la conversión en acto de la potencia. Y nunca el dinamismo moverá la potencia del acto con un mismo impulso más de una vez.

Cuando el crítico elabora su teoría es porque esa potencia y ese dinamismo que podemos denominar (de manera pedagógica para comprenderlo mejor) como *circunstancia*, han actuado de modo irrepitable. A cada paso argumentativo e interpretativo la circunstancia tendría infinitas formas de conjugarse. Esto es el *azar*.

No existiría el tiempo, pero sí la inmediatez, no como categoría temporal, sino como categoría dinámica. Con lo cual, hablando en términos espacio-temporales para comprenderlo mejor, la proyección hacia atrás serían todas las realizaciones de acto dentro del conjunto antes de que la propia crítica sea una de ellas; y proyección hacia delante son todas las realizaciones de acto del conjunto una vez que la propia crítica es una de ellas. Por tanto podríamos decir que el crítico moldea el texto (y por tanto sus interpretaciones anteriores y posteriores), porque es quien moldea el Universo, el Conjunto. Así, si lo que surge como realización de acto es un punto dentro de ese

conjunto, ¿a quién se le ocurriría pensar ahora que en la crítica es importante o deja de serlo el que la interpretación esté más pegada o menos pegada al texto, que una interpretación es correcta o incorrecta, si es cada crítico el que elabora el texto y el universo en la inmediatez de su escritura?

Cada realización de acto de cada crítico es por tanto una *individuación*, una manera de elaborar su propio mundo en orden al conocimiento que tiene de sí mismo: en orden a sus deseos, a sus anhelos, a sus desencantos, a su cultura..., cada crítica es una *individuación* del crítico que influirá en el conjunto.

Esa elaboración del mundo y del universo de la que hablábamos antes se materializa a través de la argumentación, de manera que correrían paralelas (y se podrían por tanto establecer analogías entre ambas) la Estructura del Mundo Construido y la Estructura Argumentativa. Con todas estas consideraciones puestas sobre la mesa, ¿no cabría llegar a plantearse y tener siempre presente que el mundo propio que construye el crítico es el mismo mundo real, o mejor dicho, que el mundo real no existe para la crítica, sino que éste no es más que una proyección metafórica del universo propio, y que por eso, nunca el crítico podría obviar o escapar a la Historia, dado que en definitiva él es la Historia y nunca podrá escapar de sí mismo, ya que, como señala Wolfgang Paoli, premio Nóbel de física en 1945, “la psique y la materia están regidos por principios ordenadores comunes” (CARO Y MURPHY, 2003: 22)? El texto puede hacerse Historia; pero a su vez la Historia puede hacerse texto. Y ambas cosas están interconectadas casi de manera inseparable. De lo primero baste con citar dos ejemplos clarividentes: La Biblia y Marx; de lo segundo, *El príncipe* de Maquiavelo. Ambos hechos se rigen por la ley acausal entre pensamiento y materia que dentro de la Estética Cuántica se denomina *sincronismo*.

A este respecto resulta interesantísima la cita del científico Michael Talbot que destaca Gregorio Morales, con respecto a lo que se denomina *principio antrópico*:

Hemos llegado a un punto donde la interconexión que percibimos entre nosotros mismos y el universo no puede ser explicada como mero engruimiento Ptolemaico. Nosotros, los humanos, estamos conectados con el universo, con el distante pasado de la creación, y sin duda también con el remoto futuro, en una forma que va más allá de inevitables tendencias humanas (MORALES, 1998: 22).

La crítica de textos es un magma incandescente y propiciador de infinitas sincronías que trascienden nuestra identidad subjetiva y nuestro dominio del establecimiento de relaciones. Porque el funcionamiento de la realidad es holográfico: en la parte está el todo. En cada texto, en cada oración del texto, están contenidos su época, su ideología, su autor; pero también el resto de los textos: unos en acto y otros en potencia. Es posible reconstruir a un autor o a una época a partir de un solo texto. También a todos los autores y todas las épocas a partir de un solo texto. La diferencia estribaría solamente en una cuestión material: la densidad del magma interpretativo. La Crítica Cuántica es por tanto aquella que acaba con los compartimentos de la crítica anterior (las diferentes escuelas), pretendiendo unirlo todo, porque asume que esa relación acausal entre los hombres y los textos es inevitable. Comete un error quien se centra solamente en un aspecto de la realidad del texto literario o artístico, porque olvida este principio fundamental de sincronía. Es por ello por lo que desde una Crítica Cuántica se propone utilizar las herramientas de cada escuela según convenga en cada momento a cada crítico en su interpretación, sin ninguna metodología expresa y sin ninguna garantía de éxito como horizonte. El lema a seguir en cuanto a la concepción de la crítica, tras todo lo expuesto, no sería otro que el de *Misterio más Diferencia*. Misterio al que únicamente se accede a través del valor. Diferencia originada por el poder de la imaginación de cada crítico, para individuarse en su lectura y en su exposición, contribuyendo así al enriquecimiento de un universo cuya única realidad objetiva, sería su interconexión inevitable, que genera el ámbito anticipatorio de la subjetividad y un vértigo de ideas arrojadas.

1.2. Criterios de selección del corpus de trabajo.

El corpus de trabajo quedaría establecido por las diversas puestas en escena de las obras de Martín Recuerda, tanto las dirigidas por él, como por otros autores, desde las más tradicionales hasta los experimentos más vanguardistas con los cuales se han ido trabajando y ampliando los distintos sentidos de su producción dramática. Para ello, contamos con material audiovisual consistente en grabaciones realizadas de diversas puestas en escena; y con material fotográfico, mucho más amplio que el anterior, gracias al cual podemos interpretar —en el sentido barthesiano propuesto anteriormente— los puntos nodales y significativos de estos montajes.

Para seleccionar los montajes establezco dos criterios que se articularán de manera fluida e indisoluble:

1) criterio semio-estético: donde lo que primará será la originalidad en el montaje y la capacidad del director para crear nuevos horizontes de sentido en los dramas de este autor. Así destacaríamos cosas como si es un montaje libre del director o sigue al pie de la letra las acotaciones del autor; si sigue las acotaciones nos centraríamos en cómo las resuelve. También tendríamos en cuenta cuál es el método de actuación que están siguiendo los actores, sus maquillajes, si responde la configuración de los personajes a lo que se plantea desde la obra, y si no responden plantearse por qué no y qué nuevas lecturas de la obra provoca esto, etc...

2) criterio socio-ideológico: desde éste, me preocuparé por seguir en especial aquellos montajes que hayan servido para dar de un modo más satisfactorio respuesta a la demanda ideológica de la sociedad española. Pero es evidente que también nos centraremos en el porqué de la producción de ese montaje en un momento determinado, es decir, por qué lo demanda la sociedad y por qué le interesa al poder cumplir esa demanda de la sociedad, o si es meramente una iniciativa empresarial, qué comportamiento se ha tenido desde las instituciones hacia ésta, si ha tenido problemas de censura; el problema de la censura es básico sobre todo en la época en la que centramos nuestro estudio, así habría que ver si ha actuado ésta o no, y de hacerlo en qué grado ha sido, si se ha desvirtuado la obra tras los cortes, y de ser así, qué lectura ha hecho el público de la misma, etc...

Como ya hemos comentado anteriormente, los dos criterios permanecen indisolublemente unidos, de manera que aunque unas veces se deje entrever la primacía de uno de ellos con respecto al otro debemos de tener en cuenta que ésta es meramente accidental, y que aparece porque la ordenación argumentativa así lo requiere en ese momento, y tampoco consideramos oportuna la necesidad de estar continuamente midiendo el grado de alcance de cada uno de los criterios en cada uno de los espectáculos que analicemos. Sólo queremos dejar constancia de que los dos han sido utilizados para seleccionar y para acercarnos a las distintas puestas en escena destacadas, ya que ¿cómo podríamos pensar, por ejemplo, que un corte en la obra por parte de la censura (crítica socio-ideológica) no va a

modificar la configuración escénica y los mensajes que desde esta se producen (criterio semio-estético)? En muchas ocasiones, pues, un mismo hecho tendrá un carácter y una lectura determinada según el criterio desde el que lo enmarquemos.

2. ANTECEDENTES BIBLIOGRÁFICOS DE NUESTRO ESTUDIO.

Como antecedentes, no contamos con una Historia con criterio hermenéutico de las diferentes puestas en escena de las obras de Martín Recuerda. El mejor monográfico sobre este autor es el trabajo de Ángel Cobo Rivas (COBO RIVAS, 1998). Pero es un trabajo de filología clásica de matiz positivista en el que más que un análisis profundo acerca de la teoría del funcionamiento dramático de su obra, lo que encontramos es un estudio descriptivo muy bien documentado. Este es el sentido general que adquieren todos los trabajos realizados hasta la fecha, entre los que cabría destacar desde ensayos como —además del ya citado— el de Gerardo Velázquez Cueto, *Análisis total de la trayectoria de un dramaturgo*, Antonio Morales, *Anotaciones a la obra de José Martín Recuerda*, los apartados dedicados por César Oliva en libros como *Cuatro dramaturgos “realistas” en la escena de hoy: sus contradicciones estéticas*, *Disidentes de la generación realista* o *El teatro desde 1936*, José Monleón en *Cuatro autores críticos. José María Rodríguez Méndez, José Martín Recuerda, Francisco Nieva, Jesús Campos*, el ensayo de Alicia Marchant Rivera, *Claves de la dramaturgia de José Martín Recuerda*, o las diferentes introducciones a obras del autor a las que han contribuido investigadores como Marta T. Halsey, Miguel Ávila Cabezas, Francisco Ruiz Ramón... además de los ya citados⁴⁰.

Una mención especial por la importancia y relación que adquiere en cuanto al presente estudio, es la tesis del investigador granadino Miguel Ávila Cabezas, la cual se acerca a la dimensión netamente espectacular del Teatro en la obra de Martín Recuerda, aunque en cuanto a su metodología, enfoque y corpus es diametralmente distinta a lo que aquí venimos proponiendo, en primer lugar, porque Miguel Ávila se centra en dos espectáculos grabados en video, de tres representaciones de tres montajes exclusivamente, mientras que aquí nosotros ampliamos el corpus hasta prácticamente la totalidad de puestas en escena de este autor; en segundo lugar, lo que realiza Miguel Ávila es un ejercicio de lectura semiótica en donde demuestra cómo se puede descomponer la densidad de signos de la que hablaba Barthes con relación al espectáculo global, en signos cada vez más simples, acercándose a lo que Kowzan denominaba como *unidad mínima*. Nuestra lectura sin embargo, tiene que ver mucho más con la Hermenéutica, si bien en nuestro ejercicio de interpretación tomaremos

⁴⁰ Por otro lado, aún inédita permanece la tesis de Miguel Ávila Cabezas.

a modo de *herramientas* las diversas metodologías de acercamiento al texto que nos ofrecen las diferentes escuelas teóricas.

No obstante coincidimos con esta tesis en algo fundamental como es la articulación del concepto de Texto tal y como expusimos anteriormente⁴¹. Pero en el resto de formulaciones teóricas, como las que hemos venido viendo, no tiene nada que ver uno y otro trabajos, aunque en ocasiones los puntos bibliográficos de partida sean compartidos, cosa por otro lado más que normal cuando se coincide en teorías clásicas como Barthes o Kowzan, por ejemplo. Pero, repito, el enfoque y la aplicación de este material bibliográfico es completamente diferente.

2.1. Ampliación del marco de estudio a partir de criterios procedentes del comparatismo y objetivos.

En principio el trabajo se centraría únicamente en el ámbito de la escena española. Pero este ámbito podría servir de punto de confluencia y a la vez de partida para estudiar cuál es el estado de la dirección escénica en Europa y América durante la etapa de producción de este autor, y en qué medida y de qué manera influyen en nuestros directores (en particular en los directores de obras de Martín Recuerda), toda vez que las similitudes y diferencias entre los enfoques ofrecidos a las obras de Martín Recuerda dirigidas por españoles con las obras del mismo autor dirigidas por extranjeros.

Ambos puntos constituirían un terreno muy fértil para la Literatura Comparada⁴².

Aplicando la metodología más moderna del comparatismo, podríamos poner en relación la escena española con otras prácticas teatrales. No hay que olvidar que nuestro autor estuvo viviendo en Estados Unidos durante mucho tiempo, y en ese sentido, serviría de piedra angular para una España cerrada al resto del mundo durante el periodo franquista.

⁴¹ Capítulo I, apartado 1.5.

⁴² Especialmente destacable en este sentido es el artículo de Ángel Cobo Rivas citado en la bibliografía (COBO RIVAS, 2006) en el que el crítico nos habla de la interinfluencia entre estos dos personajes, para pasar a comentarnos, en un momento determinado del artículo, la influencia que en Martín Recuerda ejerce no sólo Tennessee Williams, sino también los otros dos grandes dramaturgos del realismo norteamericano (Eugene O'Neill y Arthur Miller), en cuanto a la estructuración del escenario y el movimiento de la acción dramática; influencia que se desencadenaría desde muy joven, cuando estuvo becado en París en los años 50, y el autor confiesa haber visto algunos montajes de estos autores (aparte de las posteriores estancias del granadino en los EE.UU).

En Martín Recuerda va a funcionar una tensión constante de tintes muy ganivetianos entre lo español y lo europeo. Pero curiosamente sólo observamos esa tensión en cuanto a sus declaraciones en distintas entrevistas, artículos de prensa, etc... No deja de ser sintomático en este sentido, que a sus más de cuarenta años, tras haberse pasado un largo período de su vida fuera de su ciudad natal, residiendo en Madrid, primero, y en distintas ciudades de EE.UU, más tarde, hiciese declaraciones tan provincianas como las que reproducimos a continuación:

[...] A mí me importa un comino lo de Artaud o, en general, todo lo europeo. Yo indago siempre en la piel ibérica, en la España nuestra, para sacar de ahí nuestra verdadera personalidad. No es que desprecie lo del extranjero. Reconozco el mérito de cada cual, el de Brecht por ejemplo, si bien nunca he podido leer una obra suya hasta el final; verla sí; he tenido ocasión de asistir a la representación de obras del autor en USA y en París. Y me han gustado; pero le repito que su lectura me es imposible; es algo plúmbeo, como lo alemán; difícil de digerir. En cuanto a la escuela de Brecht, sus epígonos, ¿qué quiere que le diga? Peter Weiss tuvo un acierto en su Marat-Sade y pare usted de contar. Es insoportable. Con valores innegables, pero lo uno no quita lo otro (ISASI ANGULO, 1974: 253).

O las siguientes en las que además podemos observar unas consideraciones muy interesantes por parte del autor hacia lo que es la teoría teatral, y que no vendrían más que a justificar lo que ya hemos venido exponiendo, acerca de la visión estrictamente escénica y espectacular del Teatro:

A mí la teoría me trae sin cuidado. No hay más verdad que ir descubriendo lo verdaderamente humano. Las teorías de Brecht no sirven para nada. NI las de nadie. Mi cátedra es eminentemente práctica. Se trata de lograr un estilo y una personalidad dramática hispanas para que el nombre de España suene allende los Pirineos. Que Grotowsky siga siendo Grotowsky; perfecto. Pero que no venga aquí con imposiciones. Lo mismo le digo del Kleines Organon de Brecht o del Politisches Theater de Piscator que me citaba usted en la última de sus cartas. Repito que mi teatro no tiene referencias librescas. Mis presupuestos teóricos son mínimos. Me apoyo en

la realidad española. No tengo fuerza para escribir una pieza si no se apoya ésta en una verdad que yo haya contemplado en España, en un hecho que me haya herido, que me duela, en un episodio colectivo que afecte a todos (ISASI ANGULO, 1974: 254-255).

Pero, como digo, en su escritura dramática va a obviar esa tensión, o dicho de otro modo, va a obviarla porque sólo aparecerá uno de los elementos en lid, que será el de lo hispánico, el de lo que, como tendremos ocasión de ver posteriormente, se denominaría *iberismo* teatral.

Lo que desde esta tesis se propone, es:

- 1) Elaborar una historiografía de sus puestas en escena, fijándonos en cuáles son los elementos que se utilizan y que se destacan en cada momento. Porque esos elementos nos van a ir dando la clave de la perspectiva ideológica que actúa como fruto de las exigencias demandadas por la sociedad, provocada a partir de sus “impactos” históricos y sus cambios en mayor o menor medida.
- 2) Pero no sólo eso, sino que además de hacer un análisis de las progresivas prácticas divergentes, comprendería la recepción que supuso en cada momento para una sociedad española sometida a constantes convulsiones históricas durante la segunda mitad del siglo XX. Es decir, que podremos considerar los diferentes montajes de este autor como una especie de antena catalizadora a través de la cual podremos indagar en la sociedad que los ha producido.
- 3) Será también muy interesante observar cómo se puede establecer una sólida relación entre la práctica escénica del autor y su práctica de escritura dramática (no sólo los montajes de obras ajenas y propias que él mismo realizara con el TEU y que cimentaran el edificio de sus propuestas, sino también observar cómo el autor va desarrollando su técnica de manera evolutiva con respecto a las puestas en escena de sus obras). A partir de aquí realizaremos un análisis de su dramaturgia que nacerá del diálogo que establezcamos entre una y otra consideraciones.

- 4) En definitiva, lo que se pretende es no sólo conocer la trayectoria de José Martín Recuerda, sino también el mundo dramático que se configura en su teatro, y cómo y desde dónde se han explotado las posibilidades del mismo, acudiendo por igual a la hermenéutica, a la sociología y a la estética, para leer de manera expansiva la articulación de su existencia como autor.

**LA *GENERACIÓN DEL REALISMO* O EL INTENTO
DE OPOSICIÓN AL TEATRO AMPARADO POR EL
RÉGIMEN FRANQUISTA.**

1. EL GERMEN DE LA GENERACIÓN REALISTA.

En principio podría parecer una paradoja que en este apartado nos vayamos a dedicar casi exclusivamente a hablar del teatro de humor en la escena española, desde cómo se forma su ideología, hasta su plena imposición durante el régimen franquista. Ello tan sólo por una razón, y es la de que si queremos situar a una generación teatral como es la del realismo, es necesario conocer cuál es el magma en el que se forma, y por oposición a qué otro teatro que estaba sucediendo en ese momento, el cual además, era el teatro de mayor éxito: el teatro de humor.

El teatro del realismo, por lo tanto, surge más como una contradicción hacia otra estética, que como la continuidad de una estética anterior, como se podría pensar, por ejemplo, a partir de la tragedia lorquiana. Porque el realismo, como generación, no se puede entender sin las circunstancias sociopolíticas que suceden tras la guerra; pero es que el teatro de humor, tal y como se legitimó, y del que hablaremos a lo largo de este apartado, tampoco. De modo que ambos son las dos caras de la misma moneda, que es un largo período denominado: *posguerra española*.

Así, si el teatro de humor se va a convertir en un teatro amparado por el régimen, en el teatro de más éxito durante estos años, el de las grandes salas y afluencias del gran público, además del teatro más representado en Madrid, el de la generación realista, se va a amparar en grupos pequeños (muchos de ellos ni siquiera profesionales) como los TEUs, y se representarán en salas de cámara y ensayo, con tan sólo unos días (a veces sólo uno) en cartel, y con obras muy mutiladas por la censura. Ésta será la realidad de este teatro durante los años cincuenta; aunque ya al final de estos años, podremos observar obras de algunos de estos autores que durarán más tiempo en cartel y serán estrenadas en Madrid por compañías profesionales, aunque seguirán, por supuesto, pasando las duras trabas de la censura.

En definitiva, habían logrado dar salida a una estética, que era admitida por el régimen, siempre que éste entendiera el montaje como una muestra de parte de la sociedad española del momento –admitiendo la aparición en escena de los problemas de algunas clases sociales o laborales-, y nunca que no fuera contra los principios básicos de fundamentación del régimen dictatorial, que residían en la omnipresencia de la iglesia en todos los aspectos de la vida, y en la férrea moral del catolicismo como vara con la que juzgar el comportamiento de la gente. Todo lo que fuera hacer una crítica interna dirigida a la destrucción de alguno de estos dos puntos, era impensable.

Es por esto que, obras que nosotros leemos y entendemos desde los cánones de una sociedad nueva, como críticas feroces, y que nos parece impensable que fueran admitidas por la censura, en aquellos momentos no eran consideradas así desde las autoridades, sino como simples fotografías de un aspecto de la realidad. Es también por esto por lo que nos encontramos tantas contradicciones entre los autores de la generación realista, cuando, por ejemplo estamos esperando una solución distinta en algunos de sus argumentos, mucho más crítica, que al final no sucede. Lo que ocurría era en definitiva una lucha de estos autores por hacer crítica al poder de manera tan velada que al poder se le escapase.

Como ya hemos comentado antes, el germen del teatro realista va a estar en una oposición a la otra cara de la misma moneda, que venía constituida por el teatro de humor. Así: frente a la clase social burguesa, aparecerá la clase del proletariado; frente a los argumentos para evadirse dos horas, los argumentos para impactar aún después de las dos horas de teatro; frente a las compañías profesionales, los grandes teatros y las largas temporadas, las compañías de aficionados, los teatros de provincias y de cámara y ensayo, y un solo día de representación; frente a la risa y el humor, el drama y la ausencia de ganas de reír; frente al argumento de lo fenomenal, el argumento de lo cotidiano.

A lo largo de la exposición de los próximos puntos nos podremos percatar del funcionamiento del humorismo para tratar los mismos temas y con los mismos personajes que utilizaba la generación realista (con un exponente máximo como Berlanga, del que hablaremos después). Es una contaminación muy fructífera de las técnicas de una estética y de las técnicas de la otra, que no vienen más que a demostrar la idea de que ambas son las dos caras opuestas de la misma moneda, son opuestas, pero comparten algo crucial para su producción, que es, como ya dijimos anteriormente, las circunstancias sociopolíticas de la posguerra española; aunque, como ya expondremos, también se debe a una categoría distinta de humor recogida por autores como Berlanga, que no es precisamente aquella a la que se opone la generación realista. Es la diferencia que destacaremos en seguida entre: humorismo español / categoría estética universal del humor.

El inicio de la generación realista, podríamos decir que se encuentra oficialmente en la obra de Buero Vallejo, *Historia de una escalera*; y aunque en muchas ocasiones se ha reducido toda la estética de la generación exclusivamente a este autor y a esta obra, lo cierto es que se trata de un grupo que comparten tantas cosas como diferencias podríamos anotar en sus correspondientes dramaturgias. No es

adecuado ver igual a José María Rodríguez Méndez que a Carlos Muñiz o Lauro Olmo; ni a Buero Vallejo intentar comprenderlo como guía de Martín Recuerda o del resto, porque no creo que esto sea posible. Mas, sin embargo, lo que sí podremos ver en todos es esa oposición al teatro oficial, y de éxito, fundamentado ideológicamente para funcionar a la perfección en una sociedad como la española de los años cuarenta, cincuenta y sesenta; años que, por otro lado, coinciden con el nacimiento, apogeo y comienzo del declive del grupo de los realistas, aunque, claro está, si éstos establecían una oposición al teatro de humor oficial, habrá que entender que su nacimiento coincide con el momento en que ya está bien asentado el teatro de humor (finales de los años cuarenta y comienzos de los cincuenta), su apogeo cuando el teatro de humor comienza, en parte, su declive (años sesenta), y su declive (hacia finales de los años 70) cuando el teatro de humor ya casi ni existe en los teatros (excepción hecha de grupos como Tip y Coll o humoristas como Gila, que deben gran parte de su éxito al cine y a la televisión), y cuando, por supuesto, el régimen ya ha caído y se comienzan a buscar nuevas formas de expresión para una nueva sociedad con unas nuevas perspectivas⁴³.

Espero que se comprenda el hecho de que en este primer punto de este capítulo no quiera entrar de lleno en toda la problemática de la generación realista, ya que a partir del capítulo siguiente se podrá observar perfectamente cómo funciona uno de los autores fundamentales de esta generación, que podría sin duda alguna, servir como paradigma de todos los demás, en cuanto a la proyección de su obra.

Centrémonos ahora en su ubicación dentro del panorama teatral del momento.

⁴³ De este nuevo momento y su continuación, tendremos ocasión de hablar en el primer punto del capítulo titulado “José Martín Recuerda frente al público actual: desde 1977 hasta nuestros días”, donde volveremos a situar al grupo realista, dentro de la realidad teatral que va desde la transición hasta nuestros días, para, al final de la tesis, realizar una breve reflexión acerca del estado actual de este grupo de autores en nuestros teatros.

2. CONSTRUCCIÓN DEL HUMORISMO EN ESPAÑA.

2.1. El término ‘humor’ y su etimología.

Antes de comenzar la exposición de este apartado, conviene establecer las diferencias entre dos conceptos cuyas fronteras a menudo se neutralizan, quedando confundidos en uno solo, lo cual probablemente sea debido a que se considera que ambos producen el mismo efecto: la risa (mas esto no es así). Me estoy refiriendo, por supuesto, a *lo cómico* y *lo humorístico*, que, si bien, en principio, no son del todo contradictorios, sí poseen un significado autónomo. Del concepto de *humor* y sus diferentes articulaciones, tendremos ocasión de hablar a lo largo de la exposición. Por eso, centrémonos someramente en el primero de ellos, advirtiendo antes, eso sí, que la riqueza y trayectoria del mismo es imposible de abarcar en unas cuantas líneas; pero bastará para el fin propuesto que es, sencillamente, el de destacar la distancia que existe entre ambos términos.

Hubiera sido fascinante que aquellas palabras de Aristóteles cuando dice “[...] de la comedia hablaremos después” (ARISTÓTELES, 1988: 144), no quedasen como mera especulación para las investigaciones posteriores en torno a si se perdió o realmente nunca llegó a escribirse el segundo libro de la *Poética*, el cual habría estado dedicado por completo al género aludido, tal y como el primero de ellos está dedicado a la tragedia. Hubiera sido fascinante, digo, por muchas cuestiones de muy diferente índole: el establecimiento por parte del filósofo de unos esquemas teóricos acerca de su producción, del mismo modo que los realiza para la tragedia, hubieran dignificado desde antiguo un género que habitualmente se ha venido considerando como algo menor, de índole popular, destinado a producir risa únicamente, mera parodia y degradación de la sublimidad trágica, en muchos casos. Aristóteles nos hubiera destacado sus partes, sus personajes, el modo de recepción ideal de la misma y posiblemente también su finalidad, porque si la de la tragedia es la purgación de las pasiones a través de la compasión y el temor (catarsis), ¿cuál hubiera sido la finalidad de la comedia o, en caso de ser igualmente la catarsis, cómo se hubiera producido ésta?

Antes de continuar con el hilo expositivo, conviene reflexionar acerca de las escasísimas líneas que del concepto nos han quedado difuminadas dentro del primer libro de la *Poética*:

La comedia es, como hemos dicho, imitación de hombres inferiores, pero no en toda la extensión del vicio, sino que lo risible es parte de lo feo. Pues lo risible es un defecto y una fealdad que no causa dolor ni ruina. (ARISTÓTELES, 1988: 141).

Si analizamos este párrafo y lo ponemos en relación con otras ideas lanzadas en la citada obra del filósofo, podemos concluir que: la comedia imita las acciones inferiores de los hombres que pueden ser realizadas por cualquiera, desde un campesino, a un dios o a un rey, porque lo que imita no es una persona, sino una acción, y en esa imitación se tiende a degradar, hasta transportar a los personajes al mundo de la denominada ‘inferioridad’, que no es otra cosa que el mundo contrario a la tragedia, el de las acciones no sublimes. A partir de ahí, veremos que a lo largo de la Historia el concepto cobra multitud de términos distintos que responden a diferentes sociedades y referidos a tipos de espectáculos formalmente diversos; así hablaremos de farsas, entremeses, sainetes, tragicomedia, comedia nueva, comedia española..., por ceñirnos solamente al ámbito español.

Sin embargo, el término humorismo y su concepto son propiamente una creación del siglo XX. En concreto, Joan Corominas sitúa su fecha de aparición en 1914. Anteriormente el término del que deriva, humor, no tenía la significación que posee hoy día.

Su procedencia etimológica es por supuesto de base latina: *umor-umoris* (relacionado con *umidus* ‘mojado’) y significaba ‘líquido de cualquier clase’, entre ellos, los diferentes líquidos del cuerpo, que se acaban denominando *humores*. Desde la Edad Media hasta el siglo XVIII este término pertenecía al campo léxico de la Medicina y se consideraba que era el desorden de estos humores los causantes de la enfermedad (de ahí que la intención de las sangrías fuera la de purificar o aliviar los humores del cuerpo para alejar el malestar). Y si el desorden de los mismos era cosa de enfermedad, resulta muy sencillo explicarse, a través de un lógico desplazamiento semántico por asociación de ideas, que hacia 1600 el término pase a denominar el genio o la condición, que se creía causado por sus jugos vitales; y de ahí en 1734 se fecha la aparición de los términos bien o mal humorado, que no viene más que a hacer referencia al orden o desorden en los humores, aunque ya se acerca más a una cuestión de carácter que a una cuestión médica, una vez que esta ciencia ha avanzado despojándose de las prácticas que unas creencias casi fanáticas provocaban.

En nuestro idioma nos encontramos con una incómoda polisemia que puede llevarnos en muchos casos a confusión, sobre todo

con respecto a la etimología. No ocurre así en otras lenguas, como por ejemplo el francés, que separa muy certeramente l'humeur ('el carácter') de l'humour ('el humor', tal y como lo entendemos nosotros en cuanto al humorismo).

2.2. Creación y legitimación del concepto de humorismo en España.

2.2.1. El proyecto orteguiano.

Una vez hecha esta pequeña aclaración acerca del origen del término y sus diversas variaciones de significado a través de la Historia del idioma y de la sociedad, vamos a centrarnos en analizar cómo se construye en España el concepto de humorismo y cómo funciona de manera especial en el teatro, de modo que se llegará a establecer una escisión radical entre el teatro de humor y el demás teatro que provoca la risa y que se califica como *cómico*.

La construcción de este concepto se realiza a partir de los años 20 y para ello nos encontramos con dos figuras fundamentales que van a funcionar como ideólogos de forma más directa uno y de manera un tanto más indirecta pero completamente presente, el otro: ellos son José Ortega y Gasset y Ramón Gómez de la Serna. El grupo de autores dramáticos sobre los que van a influir principalmente serán los creadores del humor escénico, y los conocemos como La Otra Generación del 27 (LÓPEZ RUBIO, 2003), cuyos miembros redujo José López Rubio en su discurso de entrada en la Academia en el año 1983 a cinco dramaturgos: Antonio de Lara 'Tono', Edgar Neville, Enrique Jardiel Poncela, Miguel Mihura y él mismo.

La influencia que Ortega desempeñó alrededor de toda la cultura española de los años 20 y 30 con su ensayo *La deshumanización del Arte*, fue tremenda. Toda la legitimación sobre la poesía pura que predicaban los poetas del 27, responde a este programa estético que, por supuesto, era también un programa social y político de construcción de una clase de élite que fuera capaz de llevar las riendas del país para realizar definitivamente esa revolución industrial que en España (a diferencia de nuestros vecinos Francia e Inglaterra, sobre todo, que ya se habían incorporado completamente a la Modernidad), aún no se había producido. La poesía pura no es más que el alejamiento de las masas de ese proyecto social, alejamiento que comienza efectivamente por la cultura: "A mi juicio, lo característico del arte nuevo, <<desde el punto de vista sociológico>>, es que divide al público en estas dos clases de hombres: los que lo entienden y los que

no lo entienden” (ORTEGA Y GASSET, 1965: 355) decía Ortega en el citado ensayo⁴⁴.

La deshumanización en el Arte no significa más que el aniquilamiento de la emoción que contagia toda la obra artística y no deja presenciarla en estado puro. La liberación de esa emoción requiere de una profunda educación intelectual y cultural para aprender a ver el arte desde un prisma totalmente limpio, inmaculado, que permitiría decidir acerca de la calidad del mismo sin ninguna implicación exterior, con lo que se supone que esa evaluación podrá ser máximamente objetiva.

Pues bien, esa deshumanización orteguiana que desemboca en la construcción de una poesía pura del lado de los poetas, en el terreno dramático desemboca en la construcción del *teatro de humor* que vendría a ser algo totalmente incontaminado tanto en su forma (el texto dramático) como en el efecto producido (la sonrisa, frente a la carcajada del teatro cómico anterior).

La idea es la de romper con todo y presentar en escena un mundo y unas situaciones que lleguen a ser lo más arreferenciales posible, sin remitir a nada exterior, ni a la realidad presente, ni a la Historia, ni a la cultura. Incluso si se utiliza como base alguna figura fundamental del teatro anterior, como hace Jardiel con el mito de don Juan para el personaje de Sergio en *Usted tiene ojos de mujer fatal*, se hace depurando todo su tipismo hasta conseguir unos planteamientos acerca del personaje y situaciones de juego dramático que lo transforma en otra cosa, alejado ya tanto del don Juan tradicional como del paródico. Así el dramaturgo tan sólo se apodera para crear su personaje del tópico de la ‘seducción’ del mito, pero lo manipula de tal forma que ya no está parodiando ni imitando, sino cincelandó y despojando la contaminación cultural de unos códigos para, una vez alcanzada su esencia, jugar con ella y construir un nuevo paradigma.

En este sentido resulta muy sintomática esta cita del autor, que rápidamente debemos de contrastar, porque es casi una paráfrasis, con uno de los párrafos más elocuentes de Ortega en el citado ensayo⁴⁵. Así, dice Jardiel: “El verdadero revolucionario del arte no lucha por

⁴⁴ Ni que decir tiene que todo este proyecto orteguiano de modernización de España se vio truncado por la Guerra y el posterior gobierno franquista.

⁴⁵ *Cree el vulgo que es cosa fácil huir de la realidad, cuando es lo más difícil del mundo. Es fácil decir o pintar una cosa que carezca por completo de sentido, que sea ininteligible o nula: bastará con enfiar palabras sin nexos [se refiere a lo que denomina broma dadaísta], o trazar rayas al azar. Pero lograr construir algo que no sea copia de lo “natural”, y que, sin embargo, posea alguna sustantividad, implica el don más sublime* (ORTEGA Y GASSET, 1965: 366).

destruir lo viejo, sino que lucha por construir lo nuevo, consciente de que, en cuanto actúa lo nuevo, lo viejo queda automáticamente destruido” (RUÍZ RAMÓN, 1995: 273).

2.2.2. La teoría estética de Ramón Gómez de la Serna en torno al humorismo.

Gómez de la Serna es el gran teórico español del humorismo. En su ensayo de 1930 titulado *Gravedad e importancia del humorismo* podemos apreciar toda la influencia orteguiana de la que nos venimos haciendo eco con respecto a este tema, porque además supone la base fundamental de su aportación más decisiva a la Historia de la Literatura: la *greguería*, que él mismo definía como *metáfora+humor*. La influencia de este autor en el panorama intelectual de los años 20 desde la tertulia del madrileño Café del Pombo, es innegable. Pero detengámonos en su ensayo que resulta muy esclarecedor para esto que andamos denominando ‘construcción del humorismo’. Intentemos exponer su tesis fundamental para definir certeramente qué es el humor. Para ello, resulta muy interesante comenzar por despojar al concepto de todo aquello que no es y con lo que se mezcla habitualmente. Analicemos un párrafo como éste:

Frente al humorismo [...] está el amarguismo. El humorista debe cuidar, por eso, de que ni lo cómico ni lo amargo dominen su creación [...] El amarguismo hace doloroso al humorismo y antipático [...] Hay que rechazar toda forma del amarguismo y denunciarlo como tal, pues se disfraza de humorismo en sus réplicas, en su desagradabilidad, en su fondo aguafiestas (GÓMEZ DE LA SERNA, 1988 : 208).

Si relacionamos esta cita con las tesis orteguianas, veremos que está muy en consonancia con el ideal de pureza, porque es cierto que el *amarguismo* procede de una conjunción de circunstancias externas que acaban por alterar el estado anímico y que como única salida inmediata provoca la protesta antipática, la queja, el lamento, es decir, que la implicación sentimental con lo de afuera afecta y contamina cualquier visión pura de la obra de arte así como cualquier producción en estado puro de la misma. No así, si continuamos con la cita: “En el humorista se mezclan el excéntrico, el payaso y el hombre triste que los contempla a los dos” (GÓMEZ DE LA SERNA, 1988: 209), el sentimiento de tristeza; porque éste es mucho más elevado y nace del interior del ser humano sin estar relacionado necesariamente con lo de

afuera, con lo cual se convierte en algo depurado, fruto de la reflexión inteligente. Esa tristeza no produciría lágrimas, sino melancolía, deseo de algo y de nada a la vez, sería un estado de indeterminación sentimental que solamente puede analizarse y destacarse, como hemos dicho, a través de la inteligencia. Por eso la tristeza está presente en el humorismo.

A continuación, Gómez de la Serna desentraña uno por uno los elementos que forman parte del concepto y rechaza otros que se confunden con él. Forman parte del mismo: lo grotesco, el sarcasmo, lo bufo, lo patético, “un grano de especia épico-burlesca” y “elementos inclasificables de incongruencia pura” (GÓMEZ DE LA SERNA, 1988: 210).

Si nos fijamos bien, todos estos elementos poseen en común el alejamiento consciente, la escisión de lo humano. Lo grotesco es considerado como un grado excelso en el que lo humano se vuelve imponente (GÓMEZ DE LA SERNA, 1988: 210), es decir, algo así como una elevación o un descenso (no importa qué, porque lo que es verdaderamente definitivo es el deseo de no permanencia) del mundo real, en donde se anulan las circunstancias espacio-temporales que impregnan de sentimiento el arte; y lo bufo lo considera como “lo grotesco en calzoncillos” (GÓMEZ DE LA SERNA, 1988: 210), algo así como desnudo, descarnado, incluso radiografiado, es decir, lo grotesco reducido a su esquema, antes de ser construido en toda su magnificencia. Para hablar del sarcasmo, hace alusión a su primera etimología, ‘mordedura’, y sería, de todos los demás, el elemento más cercano a la realidad, a la que se acercaría de manera intermitente y rapidísima, para hierirla muy levemente; por eso dice que “debe estar mezclado de socarronería que debe rebajar el exceso del mordiente” (GÓMEZ DE LA SERNA, 1988: 210). (Como podemos apreciar, el interés por el distanciamiento es evidente). De lo patético dice que “debe perder su color en la mezcla, pero debe estar dentro de ella” (GÓMEZ DE LA SERNA, 1988: 210), es decir, que debe aportar al arte algo así como una pasión sin sentimiento de la misma: volvemos a la idea anterior del esquema, debe aparecer algo de sentimiento pero completamente depurado, como destacábamos antes con la tristeza. Con la idea del “grano de especia épico-burlesca”, volvemos a lo mismo de antes con el sarcasmo: una dosis mínima de parodia del mundo real y cultural, una dosis mínima de comicidad.

Lo que se pretende en definitiva es una depuración de la risa en sonrisa y que ésta no se relacione con nada, que empiece y acabe en sí misma: “El humorismo acaba en sí mismo, se completa en sus propios cuadros, se satisface en sus escenas” (GÓMEZ DE LA SERNA, 1988:

211). Para acabar de definirlo propiamente, destaca Gómez de la Serna los ingredientes de los que el humorismo carece:

Como se ve, quedan fuera del humorismo las sustancias con que se le imita: el chiste, que es el humorismo que se arrastra; el retruécano, que es una cosa mecánica; la tomadura de pelo, que es una cosa de barrio bajo; el choteo, que es una cosa chulescomatónica, y la burla, que no cree en lo que dice y que cuenta con lo ridículo, impiedad de que carece el humorismo (GÓMEZ DE LA SERNA, 1988: 210).

Esta última idea de lo ridículo como ‘impiedad’, me parece muy sintomática de todo lo que venimos hablando, porque esa impiedad se puede traducir en bajeza moral y en maldad incluso, que podemos encontrar en el teatro cómico y en la parodia. El humorismo estaría por encima de todo ello, por encima del mundo real y sentiría desprecio por todo lo que se sitúa debajo de su *torre de marfil*⁴⁶. En este turrieburnismo procedente del Modernismo, consiste la adaptación de lo cómico anterior al humor y se convierte en punto fundamental para su legitimación. En definitiva, podríamos concluir diciendo que el humorismo es una trasgresión (elaborada por una clase burguesa) por desprecio de lo que anteriormente provocaba risa al pueblo llano, al vulgo, a la masa; pero también, y sobre todo, al espectador burgués del teatro astracanesco. Si nos fijamos bien, en esta cita está enumerando punto por punto los ingredientes de su receta para hacer reír. A lo que estamos asistiendo es a un reclamo por parte de la clase intelectual (de ahí saldría la élite orteguiana) de nuevas fórmulas con las que enunciar y percibir la risa. Y se sitúa y se concibe como una de las vanguardias que sucedieron en esos años: como la vanguardia del humor⁴⁷.

La no implicación de este teatro con la realidad circundante, sería aprovechada íntimamente desde el franquismo, porque no molestaba, no había nada que censurar, porque no se refería a nada. En medio de una España devastada por la Guerra en los años 40 y 50, triunfan algunas de estas obras, de una construcción dramática perfecta, cuyo mundo escénico nada tiene que ver con el noventa por ciento de la población. Es por esto que ha sido acusado en muchas ocasiones de teatro de la derecha (MONLEÓN, 1971), cuando en

⁴⁶ Curiosamente en el año 1943, Gómez de la Serna escribe un ensayo titulado precisamente “La Torre de Marfil”.

⁴⁷ El humorismo sería un cisne sonriendo; lo cómico un mono chirriando carcajadas mientras salta y gira sobre sí mismo, desde esta lógica que venimos exponiendo.

principio no tendría que ser ni una cosa ni otra, ‘sino todo lo contrario’, como reza uno de los títulos más famosos de este teatro.

2.3. El elemento del absurdo y de lo inverosímil en el humorismo español.

De todos los elementos que destacábamos arriba como constituyentes del humor, he querido retrasar el comentario del último de ellos hasta este momento en que tenemos una visión teórica casi completa de lo que es y significa el humorismo, porque a mi entender es este último elemento el verdaderamente definitorio de su carácter y que inaugura antes que en ningún otro país de Europa una corriente que debe mucho a estas consideraciones que estamos exponiendo, aunque ideológicamente sea completamente diferente: el absurdo. La cita que veíamos de Gómez de la Serna, dice exactamente: “mezclando al todo elementos inclasificables de incongruencia pura”; la cual se puede interpretar desde dos polos distintos, pero no excluyentes, sino que más bien se intersemantizan de manera que no podrían llegar a explicarse, en el caso español, el uno sin la convergencia del otro: estos dos polos son *el absurdo* y *lo inverosímil*, que serían el reflejo de los máximos exponentes de este grupo: Miguel Mihura y Jardiel Poncela.

Esta idea de la incongruencia, de lo ilógico y su exposición, debe su manifestación principalmente al movimiento Surrealista, que había legitimado a partir del ensayo freudiano *Los sueños* toda una nueva dimensión creativa: el mundo del subconsciente, cuyos parámetros de funcionamiento nos enseñaba Freud que no respondían ni se podían analizar a través de la lógica lingüística ni del positivismo científico, siendo esta la base fundamental del psicoanálisis.

El elemento de lo incongruente situacional y lingüístico se gesta en nuestro teatro como una de las claves básicas de su humor; y esto es totalmente coherente con todo el panorama del que hemos venido dando cuenta, pues genera una distancia que se puede convertir en sistemática de la realidad; supone esa otra cosa que no es ni lo ridículo ni lo cómico del teatro anterior.

Enrique Jardiel Poncela destacaba que “el humorismo es asociar elementos precisamente disociados”: éste es el mecanismo de los sueños, según Freud.

La premisa inicial de Jardiel fue siempre la de construir una escena que él denominaba de lo ‘inverosímil’, que no es ni más ni menos que un remedo de todo esto que venimos diciendo:

¡Qué asco oír la palabra ‘verosímil’ aplicada al arte del teatro! Porque un teatro verosímil ¿no es la negación justa del teatro? [...] Lo que [dentro del edificio teatral] ocurra tiene que ser lo más diferente posible a lo que pueda ocurrir fuera. Y cuanto más diferente, más inverosímil. Y cuanto más inverosímil, más se acercará a lo que debe ser el teatro [...] ahí, en la penumbra, la vida cotidiana, los problemas domésticos, lo corriente, lo normal; aquí, bajo mil juegos de luz, lo puramente imaginario, lo imposible, lo absurdo, lo fantástico [...] La risa renovada [...] fue el proyecto que me empujó años atrás a la escena y que en ella me mantiene [...] Arrumbar y desterrar de los escenarios de España la vieja risa tonta de ayer, sustituyéndola por una risa de hoy en que la vejez fuera adolescencia y la tontería sagacidad. Y a esa risa joven y sagaz, cuyo esqueleto estaba lleno de inverosimilitud y de imaginación, inyectarle en las venas lo fantástico y llenarle el corazón de ansia poética (RUÍZ RAMÓN, 1995: 271).

Considero que la cita es claramente definitoria de todo lo que hemos venido argumentando hasta ahora. Los títulos mismos de la obra de Jardiel sirven como exponente máximo de esta voluntad renovadora y de la incidencia del absurdo⁴⁸.

Lo inverosímil se convierte en una forma de evasión y elusión de la realidad circundante; y es muy interesante observar cómo uno de los caminos fundamentales para ello se va a tomar del cine negro hollywoodiense de los años 30 y 40⁴⁹. Es, por tanto, una complicación concatenada del argumento situacional y del espacio escénico que se enmarca, alimentándose de una inventiva de recursos extraños a la tradición española, aprendidos directamente del cine, muy influido a su vez por toda la literatura de tradición anglosajona de detectives y de misterio: pócimas raras de efectos rarísimos, asesinatos inexplicables sin pies ni cabeza, inventores chiflados, etc... Sería, además, uno de los

⁴⁸ *Eloísa está debajo de un almendro, Los ladrones somos gente honrada, Un marido de ida y vuelta, Cuatro corazones con freno y marcha atrás, Los habitantes de la casa deshabitada..., y mi preferido, Como más me gustan las rubias es con patatas.*

⁴⁹ Habría que recordar que todo este grupo (a excepción de Mihura) trabajaron dentro de la industria cinematográfica norteamericana de los primeros años, a consecuencia de la invención del cine sonoro en el año 1928: Hollywood veía que con la llegada de esta innovación, podía decaer el peso de su industria, y es por ello, que antes de la elaboración del doblaje, lo que se hacía era rodar las mismas películas completas con equipos diferentes de diferentes países. Y como guionistas españoles fueron contratados todos estos dramaturgos.

estratos fundamentales que compondrían lo absurdo, en tanto que lo absurdo comienza extrañando el pacto de verosimilitud que se establecía con el público en el teatro anterior; lo absurdo es uno de los juguetes con los que lo inverosímil se divierte, cuando la complicación argumental ha llegado a un punto aparentemente irreversible. Aquí estaría el punto de confluencia entre ambos conceptos, la manera de explicar el uno apoyándose en el otro. Lo importante es tener en cuenta que los dos suponen una fuga de la realidad, dentro del teatro de vanguardia que hacían estos humoristas.

Una vez expuestas estas dos lecturas de los planteamientos ramonianos del humorismo, y en consonancia con el proyecto de Ortega y la construcción poética de los autores más conocidos (Lorca, Alexandre, Guillén, Salinas...), habría que concluir diciendo que el elemento del absurdo sigue de forma más directa todo el universo conceptual y teórico del que hemos hablado hasta ahora, porque sería evidentemente más experimentalista, más vanguardista, que lo inverosímil, que lo que hace es una nueva construcción a partir de elementos conocidos, a los que transgrede y transforma, como ya habíamos visto que ocurría con Jardiel. Lo inverosímil sería ingenioso; pero lo absurdo es imaginativo. Es por esto, por lo que considero que, de todas las obras de los humoristas del 27, la obra inaugural que sigue de manera más estricta y esquemática (y que dentro de esta lógica cabría denominar de más pura en la medida de respeto y exposición de todos los planteamientos del humorismo hispánico) es sin duda alguna *Tres sombreros de copa*, de Miguel Mihura⁵⁰. Resulta tan novedosa que siempre quedará ahí la polémica de si con ella se inicia a nivel europeo el denominado posteriormente Teatro del Absurdo, o no, con casi dos décadas de antelación con respecto al mismo. Es un tema un tanto complicado de resolver desde el punto de vista de la Filología. Mas desde el punto de vista de la Teoría Literaria considero que es algo más fácil, si tenemos en cuenta que, aún habiendo muchos elementos teóricos análogos entre esta obra y las del Absurdo de un Beckett o un Ionesco, la cosa es que los condicionamientos ideológicos que mueven a unos y otros son totalmente diferentes y eso no podemos obviarlos, ya que el absurdo europeo nace del fracaso profundo y de la desconfianza en el proyecto Ilustrado que ha degenerado en el régimen nacional-socialista y en el desencadenamiento de la Segunda Guerra Mundial. De manera que el absurdo europeo que inaugura Beckett con

⁵⁰ Esta obra fue escrita en el año 1932, pero no fue estrenada hasta veinte años después, porque era tan rompedora en todos los sentidos que ningún empresario confiaba en ella. Lo que sí es seguro es que todo el círculo de Mihura la conocía, de modo que sí podemos hablar de influencias de éste en todos los demás.

Esperando a Godot, conlleva un índice de *amarguismo* en su contaminación con lo real, tan insistente y tan potente, que impediría ponerlo en paralelo con las tesis fundacionales del humorismo hispánico. El Absurdo europeo pretendía demostrar el fracaso del mundo occidental en todos sus aspectos y principalmente en el comunicativo. El humorismo de Mihura no se plantearía ningún cometido exterior a la escena misma y a la estética perseguida.

La trayectoria que protagoniza el humorismo en nuestro país es verdaderamente interesante, sobre todo a partir de un hecho crucial como fue la Guerra Civil que evidentemente no podía dejar indiferente a nadie. Todo el proyecto de pureza que se venía construyendo desde la década anterior, salta por los aires y toda aquella frescura inicial del humor se transforma automáticamente, ante los ojos de la crítica posterior (desde los años 70 especialmente) en elusión de la realidad y colaboración con el Régimen. Pero por otra parte también es cierto que la riqueza técnica que todas las aportaciones teóricas y prácticas acerca del humor habían introducido en el panorama cultural literario (a través de revistas como *Buen Humor*, *Gutiérrez*, *La Ametralladora*, o la más conocida de todas, *La Codorniz*), influirán de una manera decisiva en la creación de los autores dramáticos, y en la exigencia y expectación del público, que llegará hasta nuestros días.

3. EL HUMOR Y LO CÓMICO A PARTIR DEL 39.

3.1. El panorama teatral tras la Guerra.

Tras la guerra se plantea en torno al teatro una situación penosa en cuanto a su temática se refiere, y es la pérdida absoluta de libertad para plantear situaciones dramáticas en el escenario, que exige irremediablemente una disociación obligada con el mundo real. Es por esto que se impone un teatro que “no te hace pensar absolutamente en nada y, sin embargo, te entretiene” (MONLEÓN, 1971: 23). El público de ahora es el de los vencedores de la contienda, a quienes lo único que les importa es obviar durante un par de horas la difícil situación exterior; me imagino que unos, los menos, para olvidar el sabor amargo de su mala conciencia; y otros, los más, eufóricos realmente y orgullosos de su “hazaña”, lo único que desean son obras que estén en consonancia con su estado de ánimo.

Por consiguiente, el teatro que más influye en esta época es el del chiste rápido y fácil, el que busca la carcajada continua, en definitiva, el teatro cómico, habilidoso de un Muñoz Seca, que además, gozaba del prestigio añadido de ser una gloria nacional, un mártir de la causa, al que habían fusilado ‘los rojos’. De estos años, en los que el teatro destaca especialmente por la ínfima calidad de sus producciones, con ideas y chistes más que manidos, y situaciones de una ramplonería desbordante, cabría citar sobre todo a un autor como Torrado, que marcó todo un estilo dentro de este tipo de obras, con títulos como *El famoso Carballeira*, *La dama de las perlas*, *Chiruca*; pero también cabría destacar otros autores como José de Lucio, Emilio Sanz, Ramos y Castro, López Marín, Suárez de Deza, Antonio y Enrique Paso... y un largo etcétera de nombres que hoy día permanecen más que en el olvido. Algunos títulos: *¡Que le ahorquen a usted!*, *Severino fue al casino*, *Me matas con tu cariño*, *Soy el rata primero*, *Lady amarilla*, *Moneda al aire*, *Sencillamente...* Mientras tanto, seguían en activo y con gran éxito los Álvarez Quintero, con un teatro folklorista y ligero, muy acomodaticio como estamos viendo, a este momento histórico y cultural. Estos conviven con el teatro de humor que se había venido gestando en la práctica durante los años 30. En el 43 se estrena *Ni pobre ni rico sino todo lo contrario* de Mihura y Tono.

Las continuas imprecaciones de críticos como Marqueríe o Eduardo Haro Tecglen, que evaluaban la calidad técnica de las comedias con disparos muy certeros, junto con la aparición de una revista como *La Codorniz* dirigida por Miguel Mihura, sentaron las bases para que el teatro de humor de este otro grupo del 27, formara

parte de la cartelera madrileña de esos años y sobre todo de los cincuenta. Éste era un teatro de mayor calidad, en estos primeros años del Régimen, tanto por su construcción técnica y dramática como en su anclaje intelectual que el teatro cómico, astracanesco; pero, en general, todos estos dramaturgos tuvieron que ir haciendo poco a poco concesiones a un público que no acababa de aceptar o de entender esa búsqueda de la inverosimilitud constante, rozando el absurdo, que por principio estético estos autores se planteaban.

3.2. Dramaturgos del humorismo español.

3.2.1. Jardiel Poncela: el fracaso de lo inverosímil.

Paradigmático resulta el caso de los autores más sobresalientes del grupo: Jardiel y Mihura. Cada uno de ellos optó por un camino diferente que se debía a la actitud del público hacia su obra: el Jardiel que había arrasado en sus primeras obras, murió fracasado e incomprendido por un público que no admitió su humor desbordante y agresivo, en el sentido de que ponía a prueba continuamente la competencia intelectual del espectador en cuanto a la dinamicidad exagerada de las situaciones escénicas y las ‘rarezas’ de sus personajes. Ejemplifica muy bien esto que vengo diciendo, el argumento de *Cuatro corazones con freno y marcha atrás*, en donde una familia que va a cobrar una herencia a 60 años vista, toma unas extrañas sales proporcionadas por un sabio que los convertirán en inmortales y en eternamente jóvenes; pero, una vez aburridos de la eternidad, ingieren un antídoto regresivo del efecto, por el que irán decreciendo años hasta morir, siendo bebés de nuevo. El juego dramático más interesante se plantea al relacionar a los hijos y los nietos con unos abuelos más jóvenes que ellos, que llegan tarde a casa, bebidos y que les quitan dinero a escondidas; lo más curioso es ver cómo un marido se enamora de la abuela de su mujer que se ha convertido en una muchacha veinteañera.

Otro caso interesante es la situación que se establece en *Usted tiene ojos de mujer fatal*, en la que no es que el autor se esté riendo del mito de don Juan, sino del sentimentalismo fácil que de éste se desprende, y para ello juega a que el público se identifique y rechace constantemente a un personaje que en su indefinición misma se hace diferente a cualquier parodia del mito. En definitiva, con lo que juega es con los sentimientos del público en su recepción dramática, que puede llegar a marearse al no comprender si tiene que reír o llorar, estremecerse, compadecerse o rechazar, amar u odiar al personaje. Ésta

es la esencia del teatro de lo inverosímil, y lo que llevó sin duda alguna a su desconexión con el público, que exigía fórmulas mucho más sencillas y no experimentos.

3.2.2. Miguel Mihura: del absurdo al escapismo poético.

Mihura sin embargo supo acertar y pasar de su inicial *Tres sombreros de copa* a, por ejemplo *Ninette y un señor de Murcia*, en donde el autor se impregna de todo el teatro poético cuyas bases habría que buscar en la obra de Alejandro Casona. En efecto, lo poético suponía también una huída de la realidad, como podíamos encontrar en el humor. Pero la huída que el teatro poético proponía, dejaba claramente el rastro de la amargura ocasionada por la guerra, cierto tono de insatisfacción y de fracaso ante la imposibilidad del proyecto pedagógico y político que se había venido planteando por parte de Ortega desde los años 20, y sobre todo con la República. El carácter experimentalista, de vanguardia, que habían buscado en los planteamientos del humor como arte puro los autores de este grupo, no se pudo llevar a cabo después de la contienda, y hubo que disfrazarlo con tintes que impedirán la introspección escénica del mismo. Como dice Monleón:

El éxito de público del teatro 'de humor', una vez suavizada su potencia agresiva y colocadas las poéticas comillas, prueba hasta qué punto el resultado respondía a un sentimiento compartido por la burguesía, la cual agradecía que se le escamotease, con cierta inteligencia y buen gusto, la realidad. El escamoteo, inmovilizado el país, aislado de Europa y con los recuerdos de la guerra civil latentes, era más necesario que nunca (MONLEÓN, 1971: 83).

Lo cierto es que la trayectoria de Mihura es muy particular, ya que alterna períodos de gran éxito con otros de auténtico silencio; y siempre, si no incomprendido, al menos considerado un autor extraño.

Si tuviéramos que utilizar un adjetivo para calificar la totalidad de sus obras y la base de su humor y su poesía, diríamos, sin ninguna duda, que Miguel Mihura hace un teatro melancólico. Pero es que ese ambiente está muy en consonancia con lo que había aprendido en su juventud, a partir de las teorías de Gómez de la Serna. Basten estas declaraciones que realiza en 1972, acerca de sí mismo, y que en definitiva, están definiendo perfectamente la estética de su obra:

Amargado, en absoluto. Triste, siempre, no he sido muy alegre yo. De vuelta de todo, desde luego, pero lo estoy hace mucho tiempo [...] Me encuentro un poco solo, solo por lo que me rodea, que no me gusta (MIHURA, 1995: 26).

Resulta casi paradójico que un autor de teatro que se considera para hacer reír, diga que es un hombre triste. Mas hay que afirmar que ese es el sentimiento del humor más puro, el de la sonrisa y luego, por implicación sentimental, la tristeza. El humor rebaja y hace reflexiva la risa de la comedia; así como el drama rebaja y hace reflexiva la tensión de la tragedia. Podríamos establecer la siguiente regla: lo que el drama es a la tragedia, es el humor a la comedia. De manera que, tanto el uno como el otro, solamente podrían ser explicados una vez que la burguesía entra en la escena de la Historia, dado que lo que ellos hacen, es traer a primer término el realismo⁵¹ al teatro, mediante el cual se eleva a la categoría de protagonista de la obra, lo que Aristóteles había llamado ‘hombres inferiores’, es decir, vulgares, no dioses ni héroes, normales, en definitiva; con lo cual, la aparición de gente cotidiana ya no tendría que provocar la risa inminente, sino que las acciones que de ellos se imitan pueden hacer llorar (drama) o reír (humor); pero si hacen reír, siempre acompañadas de ese sustrato de tristeza del que hemos venido hablando, que se va a convertir, a su vez, en el punto esencial de conexión con un tipo de humor al que aludiremos más tarde.

Por todo ello, no resulta nada extraño que en Mihura ejerciera una gran influencia el teatro poético de Casona, dada la sensación de melancolía que aparecía desde sus primeras obras⁵².

3.3. Alfonso Paso y la Comedia Patriótica.

De esa ‘suavización’ del humor, que aparecía en una de las citas anteriores, surge la denominada comedia patriótica de Alfonso Paso, el gran autor dramático y más prolífico del Régimen. En su producción se conjuga la más depurada técnica benaventina (con sus ambientes de alta comedia, salones burgueses, clases diferentes que simpatizan a través de la ternura y la idea de un proyecto muy claro de legitimación de la nueva idea de España). De entre todas, una de las más famosas es *Las que tienen que servir*, una comedia cargada de antiamericanismo,

⁵¹ Al realismo se llegará a partir de una evolución y transformación del elemento del antropocentrismo que había aparecido en el siglo XVI, con los teóricos del Humanismo.

⁵² Este sentido de la melancolía no lo vamos a encontrar en Jardiel.

por todo lo que esto simboliza para la sociedad de la época: la idea de Democracia a costa de la pérdida de las costumbres nacionales (la religiosidad, la unidad familiar, la honra...), para caer en el libertinaje más absoluto y por supuesto en el pecado. Una de las protagonistas es una criada que se deja seducir por las ideas ‘revolucionarias’ de su amo norteamericano, reprochando a su castizo novio cosas como que no friega los platos, etc..., y al final se produce un intento de violación contra ella por parte del americano. El tema, como dice Monleón: “acaba siendo un elogio de la servidumbre. Esta vez el conflicto no sólo ha sido eludido, sino que se le ha dado la vuelta” (MONLEÓN, 1971: 110). La idea es tan sencilla como patriótica: ‘estamos bien como estamos’, cerrando los ojos al mundo, y tapando las miserias evidentes de la España de aquellos años 50 y 60⁵³.

Este autor venía de hacer un teatro más realista y crítico del tono de Buero Vallejo, pero sucumbió ante lo que se denominó ‘idea del pacto’, que no era más que una forma de excusar su arrepentimiento como dramaturgo por someterse a las exigencias del Régimen, diciendo que lo importante para realizarse como tal, era la depuración en la construcción técnica, y la diversión del público mediante la presentación entretenida del proyecto político nacional, ofreciendo alguna que otra obra más crítica en medio de las comerciales porque así tendría más aceptación y mejor paso por la censura⁵⁴.

3.4. La revista.

En este punto cabe detenernos unos instantes para fijarnos en un género considerado menor, y casi siempre excluido de los manuales de teatro por ser un espectáculo híbrido, en donde se alternan lo musical y lo dramático a través de una mínima línea de acción, cargada con argumentos intrascendentes, de enredos picarescos aderezados de un marcado tono erótico que impregna todo el espectáculo, y que está

⁵³ Todo el cine de Mariano Ozores con los López Vázquez, Alfredo Landa (y el “landismo”), Gracita Morales, etc... traduce perfectamente este proyecto ideológico del momento.

⁵⁴ Por supuesto, a lo que esto le llevó fue a derrochar su talento en ganar dinero y ser el favorito del público y de la dictadura, pero no a innovar ni técnica ni estéticamente en nada, tal y como estaban haciendo por la misma época los denominados *realistas*, de entre los cuales, el que más cabe citar por su originalísima aportación en orden a su personal estética y temática es sin duda el granadino José Martín Recuerda. Si comparamos los argumentos de las obras del granadino (los cuales tendremos ocasión de exponer más tarde) con los que aquí se está exponiendo hasta ahora, nos podremos dar cuenta de esa idea de oposición (a la que hemos aludido desde el mismo título de este capítulo) que supuso la generación realista con respecto a éste otro tipo de teatro.

única y exclusivamente consagrado al lucimiento de su personaje más característico: la *vedette*. Me estoy refiriendo, por supuesto, a la revista.

La influencia fundamental del género, se extiende a lo largo de los años 40,50,60, y su gran éxito en parte es debido a la represión sexual que se había impuesto bajo la dictadura de Franco, en donde todo era pecado; y ni que decir tiene que el público de este tipo de espectáculos era mayoritariamente masculino, el cual iba a satisfacer la vista ante unas mujeres “indecentes” y exuberantes, ante las que se descargaba durante un par de horas la frustración del deseo sexual que tanto se empeñaron en mutilar durante los cuarenta años de dictadura, la Iglesia (bajo el yugo del temor de Dios) y el Gobierno, que tanto amparó los dictámenes eclesiásticos (aunque realmente nunca censuró este espectáculo, porque era una vía de escape a la fuerte represión moral que se ejercía en todos los ámbitos de la vida pública).

Toda esta problemática sociológica bajo la cual estoy explicando el gran éxito de la revista en nuestro país, se puede observar y comprender perfectamente en una de las obras magistrales de José Martín Recuerda, como es *Las salvajes en Puente San Gil*, donde cuenta precisamente la historia de la llegada de una compañía de revista a un pueblo, con la consiguiente revolución que se arma en todos los sectores representativos de la España de aquel momento, ante la presencia de estas mujeres⁵⁵.

Ya hemos dicho que la *vedette* era el personaje más conocido de cualquier revista. Su presencia en el escenario era casi omnímoda: actuaba en los números dramáticos; cantaba y bailaba en las piezas musicales. Muchas son las vedettes que se recuerdan de estos años, de entre las cuales la más famosa de todas es sin duda Celia Gámez. Pero podemos citar muchos más nombres; ahí están: Carmen de Lirio, Alicia Tomás, Ethel Rojo, Tania Doris o Licia Calderón.

Junto a ellas, y como contrapunto de su exhuberancia, aparecía otro personaje fundamental de este género: el *cómico*, quien representaba al hombre corriente de la época, al espectador mismo (que en su imaginario trataba de acercarse también a esa mujer imposible, casi prohibida y censurada por la rígida moral sexual del Régimen); en ese intento de contacto con la vedette, el cómico hacía mil piruetas de enredos y desenredos, que acompañaba de chistes de índole sexual con los que se destacaba, mediante retruécanos ingeniosos, las gracias de la vedette, que hacía el papel de chica ingenua y sentimental que no se entera aparentemente de nada.

⁵⁵ Argumento del drama en E.2.

De entre el repertorio de cómicos más famosos, podemos destacar a Quique Camoiras, Juanito Navarro, Antonio Casal, Ángel de Andrés, Cassen, Luis Cuenca o Zori, Santos y Codeso.

3.5. Categoría estética universal del humor / humorismo español.

3.5.1. El cine: Rafael Azcona y Luis García Berlanga.

Todavía no hemos hablado nada del género cinematográfico, dado que este artículo tiene como tema fundamental el género dramático; pero considero que si en algún punto del mismo hay que hacer unas mínimas referencias en cuanto a la influencia del humor en el cine, es en este momento (años 50), porque es cuando encontramos las mejores aportaciones, refiriéndonos en particular a ese tándem de lujo que fueron Azcona y Berlanga colaborando en títulos tan influyentes como *Bienvenido Mister Marshall*, *Plácido*, *El verdugo*... El humor codornicesco y en concreto de Mihura había influido mucho en ambos; pero, no vamos a encontrar en sus películas esa pureza de la que hemos hablado anteriormente (en referencia a los años 20 y 30), fundamentalmente por un factor crucial como fue la intromisión de la guerra y la más dramática posguerra, en la vida de una sociedad y una cultura que casi ni se la esperaba. Así que es interesantísimo fijarse en cómo se conjuga en estas obras la más amarga crítica social con técnicas procedentes del humor, un humor mucho más en la línea del concepto universal pirandelliano, quien lo define como un adentrarse, a través de la reflexión, en el por qué de la existencia de la situación cómica que previamente conviene haber detectado, con lo cual, en definitiva, de lo que nos habla es de una implicación sentimental que ocurre en lo humorístico, mientras que en lo cómico se permanece totalmente ajeno a esa implicación. Darse cuenta de que José Isbert por su aspecto físico no representa para nada el imaginario que en nuestras mentes tenemos de 'verdugo', resulta cómico, y de hecho así se inicia esta película de Berlanga. Pero descubrir que ese hombre mayor y cansado es verdugo porque tiene una hija a su cargo todavía, y que la tiene a su cargo porque nadie se quiere casar con ella, precisamente porque espanta a los pretendientes el trabajo del padre, y que viven casi en la miseria y que todo el mundo los mira con desprecio, cuando a esa situación les ha llevado casi que un destino fatal (subliminalmente la Guerra), ahí, en toda esa implicación que se genera a través de la reflexión en torno a las peripecias de estos personajes, reside lo humorístico.

La diferencia entre ambos tipos de humor estribaría fundamentalmente en que uno sería un a priori estético, mientras que el otro, estaría constituido en base a una vanguardia estética, y legitimado sociopolíticamente, por un grupo particular. Si tuviéramos que establecer otra diferencia más en consonancia con lo estético, diríamos que el humorismo español nunca es amargo, ni crítico, porque siempre estará presente una voluntad constructiva de ir hacia delante, de un entusiasmo aunque sea mínimo. Con esto terminó, como ya hemos dicho, la Guerra. La película aludida de Berlanga, tiene un tono y un final muy crudos, muy amargos y muy críticos con la realidad circundante. Y esto precisamente viene a ser la característica estética del humorismo universal.

3.5.2. La tradición española del humorismo universal.

¿Es totalmente nueva esta dimensión de lo humorístico con respecto al mundo literario y cultural hispánico, que se explota y se explora en los guiones de Azcona y Berlanga? Por supuesto que no. Ya habíamos encontrado este tipo de humor en un teatro anterior que se denominó comedia grotesca, y cuyo máximo representante e inaugurador del género fue Carlos Arniches con su gran obra *La señorita de Trevélez* (estrenada en 1914), que influirá decisivamente (en cuanto a la aplicación de este humor, del que venimos hablando ahora, a sus personajes y argumentos anteriores), en el Valle Inclán de *Luces de Bohemia*, *Divinas Palabras* y *Martes de Carnaval*.

Cuando iniciábamos esta exposición aludiendo a que si se hubiera conservado la segunda parte de la *Poética* todo sería más fácil, era con toda la intención del mundo, pensando sobre todo en la llegada de este momento. Ya que por un lado, vemos que encontramos un tipo de humor que pudiéramos llamar puro (para referirnos a todo el planteamiento ideológico que lo acompaña) y por otro, aquel que, de planteamientos más europeos, como el que acabamos de ver. Y en muchas cuestiones son distintos, como ya hemos expuesto.

Con todo, lo que hay que plantearse es que tanto uno (que es una creación decisiva y rabiosamente española, que sólo podemos encontrar en los autores españoles de una generación, de una época y de un grupo, en su estado más depurado), como otro (que siendo una categoría estética universal, se incardina dentro de nuestra tradición de manera decisiva, la cual le otorga literariamente, una aportación fundamental y personalísima, como es el esperpento), ejercerán una influencia muy importante, y se arrastrarán sus huellas hasta nuestros días, por lo que debemos de reconocer la voz decisiva de todos estos

autores para nuestra escena. Aunque hay que afirmar que, desafortunadamente, Valle Inclán estuvo ausente de los escenarios durante la posguerra, y no se volvió a rescatar para el gran público hasta los años 70, prácticamente. De este modo, ha sido el humorismo hispánico⁵⁶ el que ha ejercido más influencia, en lo que se refiere al teatro de humor, bajo la Dictadura. En el siguiente punto, nos centraremos por ello en la influencia del máximo exponente de este humorismo hispánico, que es Miguel Mihura, en el teatro posterior.

En donde ambas corrientes coincidirán (aparte de en torno al sentimiento de la tristeza, que destacábamos en uno de los puntos anteriores), es en la idea de que son diferentes a lo cómico, y esa diferencia viene cifrada por la reflexión como mediadora. Lo cómico es más instantáneo y antropológico, más corporal; mientras que lo humorístico requiere de la inteligencia y de la cultura para apreciarlo. Por eso podemos leer entre ellos, y haciendo una diferencia mucho más teatral, una dicotomía no implicación / implicación con el personaje, por comprensión inteligente del mismo. Pero es que hay que destacar que este es el momento de la salida a la escena definitivamente del teatro de la Generación Realista. El cine de Azcona y Berlanga es importante contemplarlo como una mezcla entre argumentos y temas propios de la Generación Realista, enfocados a partir de técnicas del teatro que hemos destacado como del humorismo español. Es a través de la técnica como escapaban muchas veces de la censura, para tratar ciertos temas de los que (y más en el cine, por su capacidad de llegar a un público mucho más amplio) no estaba permitido hablar públicamente.

3.5.3. Fernando Arrabal: confluencia de varias estéticas.

Un autor fascinante –diametralmente censurado durante el franquismo–, por lo que representa en cuanto a la conjunción en su teatro de varias corrientes: por un lado el absurdo europeo, por otro el humor crítico de tipo pirandelliano (del que hablábamos hace un momento), y por otro el absurdo hispánico, sobre todo influido por Mihura, es Fernando Arrabal. Su obra y su nombre se encasillan habitualmente entre el mejor repertorio de producciones del Teatro del Absurdo, pero considero que la influencia de lo más característico del humor codornicesco o de *La Ametralladora* (no olvidemos que ésta era una revista de humor para hacer reír a los soldados en las trincheras) es innegable, sobre todo en su primera obra. Así en *Pic-nic* la situación

⁵⁶ Y por otro la tradición cómica astracanesca.

que se nos plantea es la de una familia que decide ir a pasar un día de campo en medio de una trinchera de la guerra, para celebrar el cumpleaños de su hijo que allí se encuentra. El humor surge sobre todo del choque que se produce entre cotidianidad y desastre más absoluto, que por supuesto lleva a la reflexión crítica de por qué se ha llegado a esa situación.

3.6. La influencia del humorismo español: la potencialidad de Miguel Mihura.

3.6.1. Tip y Coll y el diálogo humorístico.

Una influencia más acendrada de Mihura, por el tono mucho más ahistórico y menos crítico, potenciando más lo absurdo que lo grotesco o satírico, han sido los monólogos de Miguel Gila y los diálogos de Tip y Coll. Quizás junto con Mihura hayan sido los grandes puristas del humor más español, y cabe añadir que es con ellos con quien verdaderamente se produce la popularización masiva del mismo, debido a sus frecuentes apariciones en televisión.

El humor de estos últimos era totalmente disparatado, tanto verbalmente como en las situaciones que proponían. La diferencia fundamental con Gila era que éste contaba una historia mientras que ellos anulaban el hilo argumental para dar cabida al gag momentáneo y efímero, y se centraban fundamentalmente en la hilaridad conseguida a través de la redundancia (por medio de la cual deshacían el automatismo cotidiano), y el sinsentido onomatopéyico que acompañaba sus acciones. Un ejemplo clásico y sintomático de esto que acabamos de decir es el *sketch* del vaso de agua, donde desmenuzaban paso a paso la acción de llenar un vaso de agua vertiendo ésta desde una jarra, explicando Coll de forma teórico-práctica cuáles son los procedimientos a seguir, y lo que se debe y no se debe de hacer, mientras Tip traducía todas las frases no al francés, sino a una llamativa fonética francesa aplicada al léxico español.

Ellos iniciaron toda una saga de humoristas, que los imitaban únicamente en la idea formal de ser un dúo, porque la creación espectacular de estos era de una calidad intelectual y cultural tan elevada, que se ponía muy difícil su continuación. Son grupos que han hecho de la parodia y de la imitación burlesca buscando la carcajada, su mayor fuente de creación cómico-humorística. Me estoy refiriendo a: Martes y Trece (quienes utilizaron ciertos aspectos del chiste paronomásico y onomatopéyico aprendido de Tip y Coll, pero nunca llegaron a igualar su genio), Los Morancos (que han explotado el chiste

socarrón y fácil a partir de una caricaturización del andalucismo, muy del tipo de los Álvarez Quintero), El Dúo Sacapuntas (que utilizó sobre todo la estética visual de ser un hombre muy alto al lado de uno muy bajo y el recurso del enfado y bofetada), Cruz y Raya (muy influenciados por Martes y Trece, pero con una dosis más fina de ironía que a mi parecer resta inmediatez a la carcajada), y Los Hermanos Calatrava (un dúo basado en el chiste facilón de tipo erótico y tono grosero, y en las muecas continuas de uno de sus componentes). Todos, a mi parecer, a excepción de Martes y Trece, están muy por debajo de la calidad de Tip y Coll; mucho más cerca de la astracanada cómica que del fino humorismo de los del 27.

Pero quisiera destacar aquí a un grupo en el que sí veo una linealidad mucho más directa que los conecta con Tip y Coll, a la vez que adoptan recursos procedentes del *clown* más depurado (de hecho en sus primeras actuaciones siempre iban vestidos de negro con tirantes, uno rojos y otro azules, y llevaban puesta una nariz de payaso): son Faemino y Cansado, únicos depositarios hoy día del *sketch* de lo absurdo, y en los que sigue vigente ese recurso de la redundancia muy marcado, sobre todo a partir del juego de la vocalización extraña del idioma.

3.6.2. Miguel Gila y el monólogo humorístico.

Las fórmulas de Gila se emplearon fundamentalmente en dos personajes: uno, el soldado, que convertía en cotidiano y absurdo no el desastre de la guerra, sino el aparato logístico de la misma. Me imagino que todos recordamos aquellas llamadas de teléfono donde preguntaba: “¿Es el enemigo?... Que se ponga”,⁵⁷ para contar alguna de tantas y tantas historias con las que acercó estas propuestas que hemos estado analizando sobre el humor español, a toda la sociedad. A veces no representaba ningún personaje o se representaba a él mismo contando historias de su familia, y desplegaba su humor absurdo describiendo acciones mediante asociaciones inesperadas e ilógicas; como por ejemplo cuando decía: “yo vine al mundo un día que mi madre no estaba, así que nací solo”. El otro personaje que le funcionó muy bien, fue el del cateto que exageraba acerca de lo bruta que era la gente de su

⁵⁷ “Que los submarinos que nos vendieron están defectuosos porque los echamos al agua y flotan... ¡Ah!, que son barcos... ¡vaya!, con lo que nos ha costado hundirlos”, o, “que la metralleta no funciona y lo que hemos hecho es darle una escopeta a un tartamudo”, o, “¿cuántos van a venir?...Uf, son muchos y no tenemos balas para tantos... bueno, nosotros las tiramos y ustedes se las reparten”...

pueblo, y él mismo⁵⁸. Gila además fue el gran introductor del monólogo de humor. Hoy día, este tipo de monólogos gozan de una gran salud, debido principalmente a un programa que se inició en Canal +, pero que luego pasó a Tele 5 (con lo que se popularizó aún más), como fue El Club de la Comedia (que sintomáticamente realizó un homenaje a Gila donde todos sus colaboradores habituales ensayaban un monólogo del genio). La idea fundamental de este programa era la de dar una oportunidad a gente joven y poco conocida, aunque finalmente se convirtieron en asiduos del programa verdaderos veteranos como Anabel Alonso, Verónica Forqué, Nancho Novo, y, sobre todo, el mejor dotado de todos ellos para este tipo de exposición dramática, y más reconocido por el público: Quique San Francisco.

La idea general del programa era la adaptación a España de un tipo de monólogo que venía funcionando muy bien y con bastante tradición en la sociedad norteamericana, de manera que en esto se separarían de Gila, aunque todos lo reconozcan como el gran maestro, el que cultivó el género durante cuarenta años. Las características del monólogo humorístico moderno son: hablar de situaciones cotidianas, siempre dentro de un ambiente urbano, referidas a la relación con el jefe, los amigos, la familia... haciendo un poco de sátira muy *light* e ingenua de la política nacional. De El Club de la Comedia salieron varios de los espectáculos de humor de más éxito en estos últimos años, como fueron *5 hombres.com*, y todos los derivados: *5 mujeres.com*, y algunas más de este tipo; es decir, la idea ha sido la de llevar el monólogo cotidiano centrado en grupos sociales amplios al teatro para tratar temas desde el machismo, el feminismo, la homosexualidad... Pero después también ha sido innumerable la cantidad de bares, pequeños pubs con capacidad para no más de 200 personas, en los que han actuado en gira por toda España, los humoristas de este programa, con lo cual se ha generado un tipo de cultura del humorismo urbano, de referentes muy inmediatos, muy efímero, que trivializa los problemas cotidianos con una sonrisa, y que no tiene más fin que arrancar esa sonrisa; es divertido y permite un mínimo de sarcasmo crítico que no molesta al poder: por ejemplo, así sucedía cuando ocurrió la catástrofe

⁵⁸ De todas ellas recuerdo aquella historia fantástica sobre las bromas pesadas que se gastaban entre sus vecinos, donde contaba más o menos esto: “la gente de mi pueblo es muy bromista. Un día al Mariano le dijimos: <<¡anda, súbete a esos cables de la luz a tender la ropa para que se airee mejor!>>; y cuando agarró el cable se electrocutó y se carbonizó... Unas risas: hasta el padre decía: <<¡me habéis matao un hijo, pero lo que me he reído...>>. Luego la madre ya era otra cosa, muy pesada, diciendo en el entierro que si cómo éramos, que si por nuestra culpa se había muerto su hijo... ¡Señora, si usted no sabe aceptar una broma, pues váyase del pueblo!”.

del Prestige o la invasión de Irak con el apoyo del gobierno español de entonces: se hacían cantidad de chistes y de gracias que sólo quedaban ahí. Era una buena manera para el poder de permitir el desahogo momentáneo a través de la risa y olvidarse de los problemas sociales para acordarse solamente de los propios. Es un humor prefabricado y enlatado para triunfar en un momento de latencia política y social, en una sociedad democrática en donde el único problema real se convierte en el problema individual de cada ciudadano que nunca se cuestiona el ejercicio de poder con visos de cambio alguno⁵⁹.

3.7. El teatro cómico y de humor más actual.

Pero no quisiera finalizar este apartado, sin hacer referencia a los grupos de teatro cómico y de humor más actuales, y a los autores más destacados del mismo, dentro del panorama nacional, desde los años 80. Después de un período (años 60 y 70) en el que el teatro recibe una fuerte influencia del grupo de los denominados *realistas* (Bueno Vallejo, Lauro Olmo, Alfonso Sastre, Carlos Muñiz, José María Rodríguez Méndez, etc.), parece que el teatro cómico se retrotrae y sólo queda vivo el género de la revista (que procedía de los años 40 y 50; pensemos para este momento en una actriz como Lina Morgan), algunas películas del destape, algunos *shows* televisivos, pero poco más. A partir de los 80, el panorama cambia algo en el sentido de que el entusiasmo y el optimismo traídos por la incipiente democracia, y todos los cambios sociales de la Transición, se intentan conjugar con el realismo, creando una nueva estética en la que se analiza la realidad y sus problemas de manera divertida y despojada de dramatismo, y para ello es muy efectivo el ingrediente cómico. Definitivamente lo humorístico desaparece del panorama y las caídas simpáticas a través del enredo situacional es lo que mueve este tipo de comedias, por otro lado escritas magistralmente. De entre todas ellas, la que más alcance social ha tenido, quizás gracias al cine, ha sido *Bajarse al Moro* de José Luis Alonso de Santos, que nos sitúa en un nuevo Madrid, con sus personajes metidos en el mundo de la drogadicción que se relacionan de forma amena con la policía, y nadie es ni bueno ni malo, ni se pretende la creación de un análisis psicológico o social profundo; no es ni más ni menos que el establecimiento de un nuevo costumbrismo, de

⁵⁹ El ejemplo más claro de esto que digo está en el despabilamiento social que produjeron los atentados del 11 de Marzo, en donde una sociedad al completo se rebela contra algo para cambiar algo, olvidándose de sus problemas cotidianos y centrándose en el interés social.

un nuevo tipismo social muy influenciado por lo que fue la estética y la ideología de *la movida*.

Por otro lado quisiera destacar al grupo catalán Tricycle, artífices también de la situación cómica pero a través del mimo, con lo que consiguen una gran originalidad en la manera de contar el mínimo argumento de sus *gags* situacionales. De mucha resonancia en todos nuestros teatros, fue el espectáculo *Slastic*, basado en una visión paródica de las posibles situaciones que se podrían plantear en las Olimpiadas de Barcelona del año 1992.

También nos encontramos desde los años 60 con un originalísimo grupo bastante crítico y mordaz con todos los regímenes políticos que se han cruzado a su alrededor, tanto el franquismo, como la democracia y en especial el nacionalismo catalán. Estos únicos y verdaderos anarquistas del mundo del teatro se llaman *Els Joglars*, y es un grupo que empezó trabajando con el mimo y acabó incorporando la palabra para herir punzantemente allí donde ponen su inteligente mirada. Su director, Albert Boadella, es, sin duda hoy día uno de los grandes nombres dentro del teatro español. Una de sus últimas obras fue precisamente *Ubu President*, donde juegan a realizar una parodia grotesca, recurso muy utilizado en sus espectáculos, de toda la clase dirigente política de entonces, centrado en la figura de Jordi Puyol, a quien transforman en una especie de fanteche, remedo del Ubú de Jarry.

Y por supuesto seguimos teniendo en nuestros teatros parodias en el tratamiento sobre todo de nuestro teatro clásico español, en un afán por recuperarlo para el gran público. De entre todas las agrupaciones merece especial mención Micomicón, que está especializada en las puestas en escena del teatro de Lope; fruto de ellos son *La dama boba* o *Castrucho*, con las que a través del distanciamiento, para el que utilizan recursos musicales del cabaret, las historias paralelas a la que sucede en la escena dejando al descubierto los camerinos, la exageración en la enunciación, la utilización de medios cinematográficos, etc..., lo que consiguen es hacer reír y pasar un rato agradable con unas obras que hoy día serían soportables solamente para un público muy cultivado, que curiosamente, es quien detesta en muchas ocasiones estos experimentos escénicos tachándolos de impuros y de no respeto al maestro, cuando estoy seguro de que Lope, que era un gran conocedor del teatro como espectáculo, sería el primero en reírse con ellos⁶⁰

⁶⁰ Acerca de toda esta problemática que está relacionada con lo que antes hemos denominado *el encarcelamiento filológico de la escena*, remito a todo lo expuesto en el capítulo 1, especialmente el punto 1.

4. EL HUMOR, LO CÓMICO Y LA SOCIEDAD ACTUAL.

Considero que tras la exposición realizada, ha quedado claro que la risa es algo que funciona en cualquier sociedad y en cualquier época, porque es terapéutica, fundamentalmente. Pero también es cierto que sirve en muchas ocasiones como instrumento de poder, para aliviar la tensión provocada por una realidad circundante incómoda para una gran parte de la sociedad. Así el fascismo franquista –que como todo el movimiento fascista se apoyó en la legitimación de multitud de símbolos, autores, obras, estéticas..., que nada tenían que ver, en principio, con sus propuestas-, observó en los procedimientos del humorismo, un estupendo acicate con el que controlar a la población más intelectual, impidiendo –por ejemplo- la agitación de ideas revolucionarias.

Más tarde, en los años posteriores al Régimen, comprobamos que el humor sigue utilizándose con un estilo muy someramente crítico con el mundo que nos rodea. Podríamos llegar a la conclusión de que ha existido y existe en España una *ideología del humor*, que estaría centrada en la elusión de la realidad o en su crítica amable, y que se ha mantenido hasta el momento actual. Y ésta ha sido la práctica generalizada del humor en nuestro país –al menos del humor que hemos tildado de teoría radicalmente española, aquella que nacía bajo los presupuestos ideológicos de Ortega y Gasset-, a excepción de algunos autores como Valle Inclán, Fernando Arrabal o Azcona y Berlanga.

La risa no tiene por qué ser algo con lo que pasar un rato agradable y ya está. Pero sorprende que actualmente se potencie una ideología del humor que tiende, al igual que tendía aquella del franquismo, a hacer olvidar las miserias que se contemplan cada día, sin establecer ningún tipo de crítica. Y esto no creo que suceda solamente en España, pues basta contemplar cualquier comedia del cine más reciente que nos llega de los EE.UU., para apreciar esa huída de posturas comprometedoras con el poder establecido.

Es por esto por lo que podríamos afirmar que el interés por este tipo de ideología del humor, no sucede solamente en España, sino que se produce en otras épocas y en otras sociedades. Y este momento de globalización, de estado de bienestar, de mundo occidentalizado, en definitiva, favorece la realidad de ese interés, que llega a convertirse finalmente en un modo casi de (auto)censura; con lo cual, debemos plantearnos lo siguiente: ¿somos realmente libres?, ¿podemos expresar libremente lo que pensamos en un mundo basado en la libertad (de expresión)? ¿Existe un intento, generado desde los instrumentos de

poder, que nos invita a no pensar en un tipo de humor corrosivo como el que por ejemplo practicaran en su momento Beckett o Valle Inclán? Si esto es así, ¿por qué?; y sobre todo, ¿por qué no cambiarlo?

5. EL FENÓMENO ESPAÑOL DEL TEU.

Una vez expuesto todo lo anterior acerca del teatro del humor, el punto que me dispongo a comentar alcanza un nivel de mayor significación por el contraste que se podrá observar que existe con todo lo visto hasta ahora. Porque fueron este tipo de agrupaciones –los TEUs- quienes, como ya habíamos dicho, albergaron en un principio toda la producción del teatro realista, sobre todo de los años cincuenta y sesenta. Es por ello que intentaré abordar cuáles eran sus posibilidades económicas, estéticas y por supuesto ideológicas.

5.1. La Universidad como refugio para el teatro.

El teatro en la Universidad puede decirse que ha existido siempre, es decir, que ya en las primeras Universidades creadas en época medieval, se hacían lecturas de teatro latino —no representaciones— con un afán pedagógico por aprender una lengua que ya había quedado reducida únicamente a estos círculos y circuitos culturales. La Universidad, como soporte cultural con todo lo que esta condición trae consigo —transmisión de una ideología generalmente apoyada desde la institucionalidad— y la utilización del teatro como uno de los métodos de sostenimiento de todo este aparato, viene pues desde antiguo.

Pero quizás, ya en el siglo XX, la primera conciencia que se tiene de teatro popular universitario en España, se la debemos a Antonio Gallego Burín, que fue quien montó en el año 1927 un auto sacramental de Calderón en la Plaza de los Aljibes de la Alhambra, después de que este tipo de representaciones hubieran sido prohibidas por Carlos III en 1765.

Posteriormente aparecen durante la República el grupo La Barraca dirigido por Federico García Lorca y amparado por el entonces ministro de Instrucción Pública Fernando de los Ríos; y las Misiones Pedagógicas, impulsadas por Alejandro Casona.

Tras la Guerra Civil, uno de los primeros que tiene la idea de crear teatros universitarios, será un antiguo miembro de La Barraca, que fundará el Teatro Nacional Universitario en 1941. A partir de aquí se irán creando poco a poco el resto de teatros universitarios (TEUs):

Los primeros Teatros Españoles Universitarios que se crearon, a partir de 1941, fueron: Teatro Nacional Universitario —ya referido—, dirigido por Modesto Higuera; más tarde, el de Sevilla, dirigido por Luis González Robles; el de Murcia,

dirigido por Alberto González Vergel, y el de Zaragoza por Mario Antolín [...] ¿Y en Granada? En Granada, después de unos comienzos balbucientes en donde la única intervención digna de resaltar fue la de Emilio Prieto —después crítico teatral del diario Patria—, aparece José Tamayo dando verdadero impulso a un teatro universitario que, desde 1939 al 1941, había carecido de metas y programa (COBO RIVAS, 1998: 113-114).

Tamayo pasó rápidamente por el TEU granadino, porque él provenía del Grupo de Flechas del Frente de Juventudes de la Falange, dado que no había sido universitario; y pronto, en el año 46, ya había creado su propia compañía Lope de Vega, con parte de estudiantes de Granada, y parte de actores profesionales, que él mismo trajo de Madrid, dado que estamos hablando de una compañía privada creada y pagada por el director mismo.

Los TEUs poseían esa tradición de llevar el teatro a zonas desamparadas de este fenómeno —generalmente pueblos pequeños que ni siquiera tenían edificio teatral, con lo cual las representaciones se hacían al aire libre—, pero al servicio, o con la pretendida intención de tener un control de los estudiantes a través de lo que se llamaba el Sindicato Español Universitario (SEU), que como todo, era partido único, en el sentido de que estaban controlados por la Falange.

Los TEUs eran un arma de doble filo, porque, si bien esto es verdad, también es verdad que fue ahí donde se refugió gran parte de la gente que tenía inquietudes teatrales, con lo cual se convierten en una gran escuela que constituirá el verdadero motor del teatro español con el paso de los años —no hay que olvidar que personajes como Adolfo Marsillach, Alfredo Landa, José Luis López Vázquez, Julieta Serrano, etc..., proceden de los TEUs. Pero es que también son los TEUs refugio y fomento de todo el teatro de izquierdas que vendrá después, destacando como principal figura a un dramaturgo y teórico de la talla de Alfonso Sastre.

5.2. Los TEUs y las aspiraciones renovadoras de la Generación Realista.

A partir de los años 60, y muy influenciado por las teorías sobre el *realismo estético* y escénico propugnados en manifiestos como el del TAS (Teatro de Agitación Social) firmado por Alfonso Sastre y José María de Quinto en 1950; las Conclusiones del encuentro sobre teatro en la Universidad de Santander, firmado por los anteriormente

citados además de Luis Delgado Benavente, Ricardo Rodríguez Buded, José María Rincón, José Martín Recuerda, Francisco Alemán Sainz, Dámaso Santos y Jerónimo Toledano en 1955; y sobre todo por las Declaraciones del GTR (Grupo de Teatro Realista) firmadas por Alfonso Sastre y José María de Quinto en 1961, y las actividades que se propusieron, de las cuales nos habla Alfonso Sastre brevemente en la siguiente cita, desde el Departamento de Actividades Culturales del SEU se propone un replanteamiento para una posterior regeneración del TEU.

El GTR declaró su fundación con un manifiesto que se publicó primero en Primer Acto (septiembre-octubre de 1960) y después en numerosas revistas de España y del extranjero. Para realizar su primera temporada, el Grupo se asoció a Alfredo Matas y Amparo Soler Leal, a quienes se debe la posibilidad práctica de nuestra primera salida al campo del teatro español, que se desarrolló en el teatro Recoletos. Esta salida comenzó el 25 de enero de 1961 con la puesta en escena de Vestir al desnudo de Luigi Pirandello, por José M^a. de Quinto, en un decorado de José Paredes Jardiel. Se anunció el espectáculo con un grabado en linóleo de Ricardo Zamorano.

El segundo espectáculo comenzó el 15 de febrero. La obra: El tintero, de Carlos Muñiz. La dirección de escena: Julio Diamante. El decorado: José Paredes Jardiel. El cartel de lanzamiento: una litografía de Javier Clavo.

El tercer espectáculo fue En la red, de Alfonso Sastre. Comenzó el 9 de marzo. La dirección de escena fue de Juan Antonio Bardem. El decorado, de Javier Clavo, que también hizo una litografía. Ricardo Zamorano grabó otro linóleo para este lanzamiento.

Cada una de las obras permaneció tres semanas en el cartel a razón de dos representaciones diarias (SASTRE, 1974: 175).

En el año 1963, el Departamento Nacional de Actividades del SEU, convocó en Murcia las I Jornadas Nacionales de Teatro Universitario, ante el estado de decadencia que se hacía sentir tanto por parte de la una —la Universidad— como de la otra —el Teatro—.

Así, Universidad y Teatro parecen destinados a vivir juntos una mortal mediocridad. Ahora bien, la Universidad podría sacudir al Teatro del letargo o el Teatro despertar a la Universidad. Para el primer milagro, la Universidad necesitaría modificar

sus estructuras, lo que parece bien lejos del ánimo de los que pueden —y deben— hacerlo; optemos, pues, por el segundo método: ¿Por qué no actuar sobre la Universidad desde el Teatro? Desde luego que se hace imprescindible cambiar los medios y los fines de los órganos teatrales (GARCÍA LORENZO, 1981: 350).

La Declaración de Principios, así como las Bases Generales para la reestructuración del teatro Español Universitario del año 63, estaban —aunque después de denunciar un ambiente nefasto— cargadas de optimismo, como toda solución que se aporta desde la pura teoría. Podemos deducir tras el desarrollo de las propuestas e intenciones que en aquellas jornadas se aportaban (GARCÍA LORENZO, 1981: 344-348), principalmente lo que se desea es una cosa: la creación de un sistema de organización que convierta a los diferentes TEUs en grupos, si no profesionales dada la conciencia de paso efímero por parte de sus componentes en general, sí al menos profesional en cuanto al funcionamiento del resto de la entidad. De manera que TEU pasaría a significar algo así como una “marca” teatral a nivel nacional con una técnica y estética reconocidas. La renovación de la que se habla, no es más que eso en definitiva: una fuerte organización a nivel nacional. Tras veinte años —aproximadamente— de existencia de este fenómeno, se plantea pues como una necesaria idea. Destacamos a continuación cuáles son los puntos más importantes que en estos documentos se proponen para el funcionamiento de los nuevos TEUs, es decir, qué es lo que va a poder presenciar un espectador en cualquiera de las funciones que se representan en los distintos puntos nacionales e internacionales de este tipo de agrupaciones universitarias:

- 1) En primer lugar habría que determinar cuál es el espectador que se persigue, y esto se puede observar en el sexto punto⁶¹, cuando alude al intento de recuperar a la clase trabajadora como público. Se considera que el teatro comercial del momento estaba dirigido exclusivamente a un público de clase burguesa y pequeño burguesa porque éstas eran en definitiva las vidas que se reflejaban en ellas⁶².

⁶¹ *En consecuencia, RECHAZAMOS el monopolio de una clase social sobre el teatro. Urge recuperar a la clase trabajadora de nuestra época como público teatral (GARCÍA LORENZO, 1981: 344).*

⁶² Es el teatro y el público del que hemos hablado en apartados anteriores.

- 2) Si se quiere recuperar a este público, habrá por supuesto que ofrecerle sobre la escena algo que le interese, por lo menos que hable de sus problemas cotidianos, que refleje sus vidas, en definitiva. A esto se refiere exclusivamente el punto séptimo⁶³. Pero es que ya en la declaración del significado que posee la palabra “teatro”, desde el primer punto⁶⁴, parece que ese tipo de público que más tarde se revela, es inevitable en cierto modo, es decir, si para ellos el teatro tenía un componente didáctico y otro de preocupación social, es evidente que les iba a hacer falta un público al que enseñar, y éste es el que ellos encuentran en la clase trabajadora. Por otra parte es lógico este afán pedagógico dentro de unas agrupaciones que partían de una entidad dedicada a la enseñanza como es la Universidad. Como se puede apreciar, existe un cierto tono de izquierdas, que quizá no fuera nuevo en cuanto a su existencia, pero sí lo era en cuanto a su expresión, partiendo de un organismo oficial como era el universitario. Es el momento en el que teorías como las de Brecht y tesis como el marxismo comienzan a calar hondo, a ser estudiadas y trabajadas, con lo cual se origina una especial conciencia, y hasta diríamos *roll* social del estudiante universitario, que en lo referido al mundo del teatro, vamos a poder apreciar en este tipo de tesis. Así en el punto noveno⁶⁵ nos aparece la exigencia de *libertad de expresión*, que si bien no es novedosa como exigencia pública, sí que lo es en cuanto a que se reclama exclusivamente para *el quehacer universitario*. Por eso en el octavo punto⁶⁶ de las “Bases Generales” se hará mención

⁶³Se IMPONE, por tanto, una revisión del repertorio dramático en función de este nuevo público; es decir, un nuevo teatro para un nuevo público: UN TEATRO POPULAR (GARCÍA LORENZO, 1981: 345).

⁶⁴DECLARAMOS que el teatro es un fenómeno estético, con una preocupación fundamentalmente social de signo didáctico (GARCÍA LORENZO, 1981: 344).

⁶⁵AFIRMAMOS que una amplia libertad de expresión es característica esencial del quehacer universitario (GARCÍA LORENZO, 1981: 345).

⁶⁶Cátedra de teatro, censura y medios de difusión. Solamente mediante la actuación de la Comisión Permanente será posible conseguir de la Universidad la creación de cátedras de teatro, objetivo primordial de la relación de la Universidad con el T.E.U. Del mismo modo se hará así posible dar los pasos precisos para facilitar la consecución de una censura oficial adecuada a la libre manifestación del quehacer teatral universitario, y se conseguirá de los órganos de información del Movimiento, así como de los oficiales y privados —prensa, radio y televisión— que presten a las

para el establecimiento de *una censura oficial adecuada a la libre manifestación del quehacer teatral universitario*.

- 3) El proyecto de creación de un nuevo teatro para un nuevo público, con un afán ante todo de preocupación social y pedagógica —que ya hemos destacado en el punto anterior— necesita lógicamente una formación y preocupación de los directores y actores que vayan a acometer una experiencia como la del TEU. Así lo testimonian el punto oncenos⁶⁷ de la “Declaración de Principios” y el séptimo punto⁶⁸ de las “Bases Generales”. Pero no se está refiriendo a una formación solamente técnica, sino también —como se destaca— *cultural, estética y social*. Es muy interesante la conciencia social del teatro, la idea de que con el mismo se puede cambiar la sociedad, que funciona a lo largo de todos y cada uno de los puntos. Por eso, en el punto octavo de las “Bases Generales” se alude a la creación de cátedras de teatro, con el único sentido de formar a los diferentes miembros del TEU en los puntos que anteriormente hemos destacado⁶⁹. Por supuesto,

labores de los Teus la difusión que necesitan y merecen (GARCÍA LORENZO, 1981: 347).

⁶⁷ *EXIGIMOS a los directores y actores un nivel de preparación que les permita responder al compromiso social que entraña el fenómeno dramático* (GARCÍA LORENZO, 1981: 345).

⁶⁸ *Formación e información. La Comisión Permanente organizará cursillos de capacitación para directores, actores y técnicos del teatro universitario, con miras a darles la formación técnica, cultural, estética y social que precisan, y a dotar a los directores de un diploma de asistencia a alguno de estos cursillos que garantice su preparación, y con ella la estabilidad y eficacia de su tarea al frente de cada T.E.U.; publicará una revista de teatro universitario; creará un fondo de información que facilite a los diversos Teus las obras teatrales que a los anteriores efectos precisan; facilitará el intercambio con grupos teatrales extranjeros; procurará el reconocimiento de los años pasados en el T.E.U. como meritoriaje para el paso al teatro profesional, y convendrá con la Jefatura Nacional la creación de becas en los Colegios Mayores del S.E.U. en Madrid para los universitarios de provincias que deseen ampliar sus estudios teatrales integrándose en el Teatro Nacional Universitario* (GARCÍA LORENZO, 1981: 347).

⁶⁹ Hay que resaltar el hecho de que curiosamente fue José Martín Recuerda el director de la primera cátedra de teatro que se creó en España, que fue en la Universidad de Salamanca en 1971, y se llamó “Juan del Enzina”. Desarrolló una labor ingente, no de preparación de actores, sino de enseñanza de la Historia del teatro yendo más allá de los tradicionales estudios de los Departamentos de Filología. Durante su período convirtió a la Universidad de Salamanca en uno de los enclaves más principales para

uno de los gastos que conlleva una cátedra de este tipo no es ni más ni menos que el del centro de aplicación; porque no se pueden impartir las clases de teatro que esta cátedra exige en aulas normales y corrientes. Por eso, en el punto oncen⁷⁰ de las “Bases Generales” se solicitan *locales adecuados para el TEU*, que deberían estar dotados con los instrumentos necesarios en cuanto a focos, y demás utillaje teatral para desarrollar con normalidad clases, ensayos y funciones.

- 4) Tras el período de formación (desde el punto de vista práctico) que otorgaba la colaboración dentro del TEU, había muchos alumnos —por supuesto, los menos— que decidían cambiar sus vocaciones iniciales de abogados, ingenieros, profesores, etc... por la de actores o directores. De ahí que se exija desde el punto séptimo de las “Bases Generales” *el reconocimiento de los años pasados en el TEU como meritoriaje para el paso al teatro profesional*. Se le estaba pretendiendo dar al TEU en definitiva la importancia de las compañías profesionales en cuanto a la formación de actores. Además con toda la razón del mundo, ya que —como dijimos anteriormente— del TEU salieron gran cantidad de nombres que han sido baluarte de nuestro teatro y de nuestro cine hasta nuestros días.

5.3. La conciencia de imposibilidad para un teatro nuevo.

Estos son los puntos que consideramos más importantes de los dos documentos que hemos cotejado, en el año 63. Se trataba — conviene recordarlo— de un intento de profesionalización de una entidad y del funcionamiento de un sistema. Pero la ilusión de unos

el encuentro de escritores, directores, actores... y demás gente de teatro de los que los alumnos gozaron y pudieron aprender en vivo.

⁷⁰*Gastos y locales. Junto a esa ayuda económica de sentido positivo es necesaria otra, consistente en facilitar la disminución de gastos. A tal fin procurará la Comisión Permanente obtener de los teatros nacionales, a través de la Dirección General de Cinematografía y Teatro, la cesión para los Teus de su utillaje a liquidar, y llevará al Ministerio de Educación Nacional el convencimiento de la absoluta necesidad de que las Universidades, en sus planes de construcciones, incluyan locales para el teatro universitario y permitan a los Teus el uso de los locales ya existentes. El que haya locales adecuados para el T.E.U. se considera imprescindible tanto en Madrid como en los restantes distritos universitarios (GARCÍA LORENZO, 1981: 348).*

cuantos jóvenes universitarios sería más una quimera que una realidad cumplida, quizá debido al hecho más fundamental y primordial de toda esta historia, que es que los jóvenes que pasaban por el TEU lo hacían de forma efímera. La creación de organismos como el que se solicita de una “Comisión Permanente”, es imposible de llevar a cabo si no hay personas que cobren por estar ahí, que se ganen la vida con eso; todo quedaba convertido en un juego por la sencilla razón de que el TEU no ofrecía posibilidades de labrarse un porvenir. De modo que Murcia pasó, y en el año 1967, podemos observar cómo las deficiencias que se denunciaban seguían siendo las mismas que se acusaban en el año 63; en definitiva, Murcia no fue más que una solución virtual de los problemas del teatro experimental.

A raíz de la documentación cotejada (GARCÍA LORENZO, 1981: 356-360), podemos presentar varias conclusiones:

1. En primer lugar la de la falta de una escuela seria de Arte Dramático donde aprender el oficio. Hasta este momento el único modo de ingresar en el mundo del Teatro era el meritoriaje; con lo cual sucedían dos cosas, la una consecuencia de la otra: por un lado, el hermetismo y la endogamia del ambiente teatral, ya que al ser el oficio de actor considerado en aquel tiempo como algo denigrante, mal visto en el sentido de que poco o nada daba de comer, y también en el sentido de relajación de costumbres que desde siempre se le había atribuido a los comediantes, es lógico y normal que las únicas personas que aprendiesen el oficio fueran casi exclusivamente pertenecientes a familias de actores. Por otro lado, esta endogamia lo que provocaba era una especie de tradición pedagógica que a fin de cuentas lo que hacía era dificultar y casi impedir la llegada de nuevas tendencias y experimentalismos.
2. De manera que el TEU se convertía en el único modo de que gente nueva —por así decirlo—, gente con inquietudes teatrales que no procedían de ninguna familia teatral, tomase contacto con este mundo. Pero ocurría que el TEU, por depender directamente del SEU, estaba muy limitado: en primer lugar, la única manera teatral que se concebía era la puesta en escena de un texto dramático, cuando, por ejemplo, por esta misma época —años 60— podíamos encontrar en Barcelona —procedente de los 50— a Ricard Salvat como principal integrante de la Asociación de Teatro Experimental de Teatro Vivo: EADAG, que a partir de mimo y de improvisación en la que se hacía

participar al público tanto en la elección instantánea del tema a improvisar, como dentro del escenario, construían la base de sus espectáculos. Aparte de la consideración de que siempre la ciudad condal haya supuesto teatralmente una especie de antena catalizadora de las propuestas más vanguardistas con mucha más rapidez que en el resto del país, no sólo por la labor de los profesionales de la escena, sino —más que nada— por la avidez del público en general por las nuevas tendencias; aparte de esto sucede —como ya hemos dicho— que la dependencia del SEU coartaba la libertad de los integrantes del TEU. A este respecto, exponía Ricard Salvat en 1963:

*No estábamos de acuerdo con la programación del T.E.U. y con su tono oficial, ni con el carácter seudoprofesional con que trabajaba. T.E.U., en aquel entonces, venía a ser sinónimo de teatro de cámara; nosotros queríamos un teatro más universitario, hecho, pensado, dirigido por universitarios. Necesitábamos otras obras, otro espíritu de lucha, necesitábamos un laboratorio, algún sitio en que experimentar*⁷¹ (GARCÍA LORENZO, 1981: 371).

El tono oficial y determinado tipo de obras para una posible elección, era lo que constreñía la libertad creadora del TEU. Así el tipo de obras que se elegían mayoritariamente pertenecían al teatro clásico, principalmente al español: las obras de Lope, Calderón, Tirso, etc..., poblaban los escenarios. Ninguna obra de los desterrados, pongamos como ejemplo a Max Aub o a Casona —mientras lo estuvo—, ni ninguna de autores que pudieran traer reminiscencias pasadas de la Guerra, como Lorca. ¿Por falta de conocimiento de los mismos o por no poder dar a conocer al público a autores que por desavenencias políticas a todos evidentes, de un modo o de otro, ya no estaban entre ellos? Probablemente funcionasen ambos presupuestos de la disyuntiva, o lo hicieran de forma diferente según el autor y la agrupación teuística en cuestión.

Con respecto al tono oficial, ya nos podemos imaginar: exaltación de los valores patrios, de la familia, la Iglesia, etc... Y todo esto funcionaba muy bien a partir de la utilización del Teatro de nuestro Siglo de Oro. Pero tenemos que destacar, que aún así, con un buen director de escena, o más que eso, un buen

⁷¹ Los subrayados son míos.

investigador de la misma, se hubieran podido aportar muchas innovaciones; en este trabajo tendremos oportunidad de contemplar algunas de ellas realizadas por José Martín Recuerda como director del TEU granadino, en el siguiente capítulo.

3. Luego, aparte el tono oficial y el tipo de obras determinado, si escénicamente no existía el experimentalismo y la consecuente aportación al desarrollo escénico, era sobre todo por falta de directores con verdadera inquietud, a la vez que —visto de otro modo— por falta de una educación competente enfocada hacia esos directores. Ya hemos aludido anteriormente a importantes personajes salidos de los TEUs; pero a estos, habría que tomarlos como la punta del iceberg, como excepciones que habiendo comenzado sus pasos en esas agrupaciones, continuaron su labor y vocación por el Teatro para el resto de su vida. El resto, evidentemente no era así, y se daba el caso de que el contacto de autores y directores con el Teatro dentro del TEU, era más una inquietud pasajera, un entablar contacto con una vocación que, por ejemplo, por oposición familiar no podían cumplir, o un mero divertimento y forma de conocer gente. Y de este modo es muy difícil, o imposible, que se forme un grupo sólido, con trayectoria y personalidad destacadas.
4. De ahí que otra de las quejas que más se repite desde las diferentes revistas especializadas sea la de que, precisamente por la falta de escuela, se esté avocado hacia el autodidactismo. Cuando los diferentes directores y actores de los TEUs dejaban la agrupación, lo hacían porque generalmente ya habían terminado sus años de carrera, o se les ofrecía un empleo remunerado en alguna parte. La cuestión es que el finalizar con el TEU era pasar a otro modo de vida que implicaba un corte radical con el antiguo, de modo que no existía una labor pedagógica normalizada.

Los TEUs más sobresalientes que hubo en los últimos años 40, años 50 y hasta primeros de los 60, fueron el de Murcia, el de San Sebastián, y por supuesto —había de jugar un gran papel vista la tradición teatral que acompañaba a la ciudad— el de Granada. En el siguiente apartado, nos vamos a encargar del estudio de éste último y más concretamente, éste bajo la dirección del autor que aquí nos interesa: José Martín Recuerda.

**GRANADA. PRIMERAS TENTATIVAS DEL
DIRECTOR Y AUTOR JOSÉ MARTÍN RECUERDA.
LA EXPERIENCIA DEL TEU (1952-1959) Y DEL
TALLER TEATRO DE LA CASA DE AMÉRICA
(1959-1961).**

1. JOSÉ MARTÍN RECUERDA DENTRO DEL TEU DE GRANADA.

1.1. Dirección de obras ajenas.

El año 1952, nuestro autor es contratado como profesor interino, ayudante y gratuito de Lengua y Literatura en el Instituto Padre Suárez de Granada —con lo cual seguía dependiendo económicamente de sus padres—, labor que ejercerá durante diez años.

Pero es también en este mismo año cuando pasará a ser, por petición de un grupo de estudiantes, director del TEU de Granada. Asistamos detenidamente al inicio de esta relación, en palabras del propio autor:

Por aquellos tiempos una estudiante granadina —que no recuerdo su nombre— me encontró en la plaza de la Universidad de Granada y me dijo: “Vengo a hablarte de lo que hemos hablado muchas. Queremos todas y Conchita López de la Fuente, jefa de la Sección Femenina, que pertenece no sólo a la Falange, sino al Sindicato Español Universitario, que tú podrías [sic] dirigir el TEU de Granada, porque apenas los que lo han dirigido hasta ahora, han sabido hacerlo, sin contar, claro, con don Antonio Gallego Burín, con Pepe Tamayo y con aquella Barraca, que nadie sabemos bien quien la mandaba, aunque se decía que era don Fernando de los Ríos; Barraca que dirigió otro granadino llamado Federico García Lorca. ¿Conoces este nombre? ¿Sabes algo de él aparte de ser fusilado en Víznar? “Sí”, le contesté. “Mi madre y mi hermano Paco le conocieron [...] (COBO RIVAS, 1998: 115-116).

La labor de Martín Recuerda en el TEU granadino se extenderá hasta el año 1959, año en el que fundará, a petición de Agustín Laborde Vallverdú el Taller Teatro de la Casa de América, que tendrá una duración de aproximadamente un año y medio, y acerca de la cual hablaremos más adelante.

Esta etapa se constituirá en un pilar básico para la formación de nuestro dramaturgo, y ocurrirá íntegramente en su ciudad natal, con lo que podríamos denominarla desde aquí *etapa granadina*, cuyos aspectos fundamentales, que pasamos a descubrir a continuación, van a convertirse en el hilo conductor de este apartado.

Las obras que ponía en escena el TEU, las elegía el propio director de la agrupación. En principio, los TEUs eran censurados por

las autoridades civiles o, generalmente, por los propios mandos de los SEUs. El jefe del SEU siempre era un joven político universitario, con aspiraciones de futuro dentro del gremio. Se creaba en muchas ocasiones la situación de que los propios jefes del SEU tuvieran sus dudas con respecto a ciertas obras y no se decidieran directamente a censurarlas, sobre todo instados por el entusiasmo del director y los demás miembros de la compañía para su aprobación. Este tipo de situaciones se resolvía con el envío de la obra a Madrid, donde solían tener un poco más de amplitud, al ser funciones sueltas de teatro universitario, que nunca eran lo mismo que un teatro abierto en la capital al público mayoritario del teatro comercial. De todos modos, no quisiéramos plantear esto como una relajación de la censura para con los TEUs —más tarde hablaremos de los problemas de la censura con obras como *La llanura*—; aunque sí es cierto que cuando las cuestiones se planteaban de modo más metafísico, como por ejemplo en *La cornada* de Alfonso Sastre, la censura no reparaba tan exhaustivamente en sus posibles sentidos e interpretaciones.

No se creaban no obstante estas situaciones difíciles, dado que la mayoría de las obras que montó José Martín Recuerda, fueron obras clásicas españolas y de otras literaturas. A continuación pasamos a ver cuáles fueron:

- *La dama boba* de Lope de Vega, estrenada el año 1952 en el Teatro Cervantes de Granada, después de un periplo por pueblos andaluces.
- *Auto de la Sibila Casandra* de Gil Vicente, estrenada el año 1952 en el salón-teatro del Colegio Mayor Isabel la Católica de Granada, y más tarde representada en Marbella y en la Plaza de la Mariana de Málaga.
- *El romance del conde Alarcos* anónimo.
- *El juez de los divorcios* de Miguel de Cervantes.
- *La danza de la muerte* de Juan de Pedraza.
- *La guardia cuidadosa* de Miguel de Cervantes, el año 1953. Estas cuatro obras fueron representadas en el Aula Magna de la Facultad de Medicina de Granada y después llevadas por varios pueblos de Andalucía.
- *La discreta enamorada* de Lope de Vega, el año 1953, estrenada durante las fiestas del Corpus Christi en la Plaza de Alonso Cano de Granada. Más tarde, el TEU granadino debutaría con esta obra en el Tercer Festival Internacional Universitario de Montpellier, y antes en

Barcelona, cerrando el Tercer Festival Nacional de Arte Universitario.

- *La hidalga del valle* de Pedro Calderón de la Barca, estrenada el año 1954 en el templo de San Jerónimo de Granada. Más tarde sería estrenada en Almería, en Albacete, en Órgiva y en el Corral de Comedias de Almagro.
- *La dama duende* de Pedro Calderón de la Barca, estrenada el año 1954 en la Plaza de Alonso Cano de Granada.
- *Pedro de Urdemalas* de Miguel de Cervantes, estrenada el año 1956 en la Plaza de Alonso Cano de Granada, y más tarde con motivo del IV Festival Universitario de Arte, en el Teatro Lara de Madrid, donde fueron premiados el director y algunos actores.
- *El barbero de Sevilla* de Beaumarchais, estrenada el año 1957 en el Aula Magna de la Facultad de Medicina de Granada, y más tarde como representación española en el Quinto Festival Internacional de Teatro, celebrado en la ciudad italiana de Parma, y en la Quincena Internacional de Tánger.
- *Los Persas* de Esquilo, adaptada por el propio director y estrenada el año 1957 en la Plaza de Alonso Cano de Granada, y más tarde en la Quincena Cultural Internacional de Tánger —ya mencionada—. También fue representada en el Teatro Romea de Murcia, con motivo del Festival Nacional de Teatro Universitario, en 1958, donde el director fue galardonado con el primer premio de montaje y dirección, que compartió con el director del TEU de Murcia, Ángel Fernández Montesinos.
- *La posadera* de Carlo Goldoni, estrenada el año 1958 en el Aula Magna de la Facultad de Medicina de Granada, y más tarde en la Plaza de Alonso Cano de Granada, además de en el Corral de Comedias de Almagro.
- *Los encantos de la culpa* de Pedro Calderón de la Barca, estrenada el año 1958 en la Plaza de las Pasiegas (junto a la Catedral de Granada), y más tarde en el convento de los Padres Dominicos de Almagro.
- *Un drama nuevo* de Tamayo y Baus, estrenada el año 1955 en la Plaza de Alonso Cano de Granada.

También estrena con el TEU —además de obras propias de las que hablaremos más adelante— obras del siglo XX, como:

- *Los intereses creados* de Jacinto Benavente, estrenada el año 1952 en el pueblo jiennense de Alcalá la Real, y llevada por distintos pueblos de Córdoba y Jaén.
- *Asesinato en el segundo acto* de José María López Sánchez, estrenada el año 1958 en el Aula Magna de la Facultad de Medicina⁷².

Con esta última obra, José Martín Recuerda se despide del TEU, dejándolo en manos de este autor que fuera al mismo tiempo su alumno predilecto.

A lo largo de la exposición, nos hemos podido percatar de un dato muy interesante como es el de las continuas salidas al extranjero de la agrupación. ¡Cómo no pensar en la repercusión que estas experiencias pudieran aportar a nuestro dramaturgo! Sin duda alguna, fue en el TEU donde José Martín Recuerda aprendió toda la base de su técnica teatral, a fuerza de montar obras en todo tipo de escenarios: extranjeros o españoles, de provincias, de pueblos o de la capital, al aire libre o en edificios cerrados, a la italiana o buscando nuevas distribuciones para el espacio escénico. Veamos unos ejemplos de esto que vengo diciendo en palabras de Ángel Cobo:

Acerca del montaje de La Posadera dice: La obra la montó a modo de ballet. Los actores danzaban y hablaban, pretendiendo o acercándose al dinamismo interpretativo de la Comedia del Arte italiano. En Almagro, antes de empezar las representaciones, los actores, montados en carretas, iban por todas las calles del pueblo, cantando, bailando y haciendo mojigangas como los cómicos de nuestro siglo de oro. (COBO RIVAS, 1998: 151).

Acerca del montaje de Los encantos de la culpa dice: Por primera vez se montó en España un auto de Calderón en un escenario de rampa, inclinado, como solía hacerse en el Palacio del Buen Retiro en la época de Felipe IV. (COBO RIVAS, 1998: 152).

⁷² Todos estos datos, han sido extraídos del libro citado en la bibliografía de Ángel Cobo Rivas.

En el programa de mano de *Un drama nuevo* nos advertía el autor:

*Vamos a sufrir una difícil experiencia de teatro moderno. Se trata de utilizar, al aire libre —creemos por primera vez en España— un escenario circular. Este procedimiento escenográfico, que permite mayor unión de público con actores, muy utilizado en la mayor parte de Europa y América, ha sido rigurosamente estudiado. Con el mayor afán, intentamos reconstruir en la escenografía de *Un drama nuevo*, de don Manuel Tamayo y Baus, elementos sugerentes del famoso Teatro del Globo, donde Shakespeare representara las más escogidas de sus comedias. La escenografía, permitirá apreciar el drama de Tamayo y Baus sin recurrir a ningún artificio truculento...*

Quizá el público se sorprenda un poco ante la mímica de nuestros actores. Hemos querido que éstos —grupo de cómicos de la legua— lleven el sentimiento del teatro tan enraizado en el alma, que al accionar se confundan, las más veces, lo que tienen de humano con la ficción...

Utilizaremos el “ballet de las máscaras”, encargadas de introducir el misterio dramático de una manera alegórica. Este ballet, ya utilizado en parte de los teatros franceses y alemanes, es tan centenario como el mundo, pues las referencias más remotas se encuentran en el primitivo teatro chino y japonés (COBO RIVAS, 1998: 140-141)⁷³.

Es importante observar cómo la experimentación del autor en cuanto puesta en escena se basa en la indagación escenográfica dentro, principalmente, de la tradición española, quizá como punto de partida pero teniendo en el punto de mira en todo momento un horizonte teatral universal. Lo que ocurre es que dentro del ambiente fascista en relación a la exaltación constante de lo español frente a lo extranjero, tanto las críticas periodísticas del tipo de *Sepa lo que se puede hacer sin recurrir al extranjero* (COBO RIVAS, 1998: 121), entrelazadas con diferentes declaraciones del autor acerca del españolismo de su teatro y de su búsqueda de una renovación de la misma escena española indagando en la propia tradición, hace en muchas ocasiones confundir o no apreciar en toda su dimensión las aportaciones escénicas de un grupo como el TEU granadino, aún con la presencia de citas, como la última destacada

⁷³ Los subrayados son míos.

en referencia a *Un drama nuevo*, donde de lo que se nos habla precisamente es de la universalidad del Teatro en cuanto a puesta en escena, y de la posible —y hasta, podríamos casi afirmar: necesaria— aplicación de cualquier tipo de técnicas a cualquier drama. En la cita enumera técnicas de la tradición china, japonesa y del teatro shakespeariano aplicadas a un drama determinado en el espacio y en el tiempo como es el de Tamayo y Baus. Tan contradictorio como esta idea, resulta el hecho de destacar en una misma cita refiriéndose a un mismo espectáculo, los calificativos de *difícil experiencia de teatro moderno*, frente a *es tan centenario como el mundo*.

Las conclusiones que podemos extraer de las contradicciones expresas, son principalmente tres:

- 1) en primer lugar, y referida a la última idea destacada, podemos deducir que éstas contradicciones del director se producen ni más ni menos que por la falta de una teoría que acapare las experiencias vanguardistas de la escena dirigiendo su mirada hacia tradiciones ancestrales. Casi todas las teorías que han ido construyendo lo que conocemos como escena moderna en el siglo XX, han puesto sus ojos en formas teatrales ancestrales para apoyar sus propias reflexiones acerca de la escena: así Brecht con el teatro chino, Artaud con el teatro balines, Gordon Craig con la tradición asiática, o Eugenio Barba en lo referido al Teatro Antropológico, sólo por poner notables ejemplos.

La etapa de Martín Recuerda dentro del TEU es puramente experimental, y el aprendizaje que esta agrupación supone, se va a observar en la construcción de sus dramas, nunca en el ejercicio teórico; o puede decirse de otra manera, aludiendo a que su teoría dramática, tanto en lo referente a la dramaturgia como al montaje, va implícita en sus diferentes obras.

Podemos observar esto que venimos diciendo en sus acotaciones. Así, podremos percatarnos de la voluntad de dirección escénica que impera desde la misma obra. Es como si autor y director se confundiesen en un mismo ente oculto tras los parlamentos de los personajes. Lo que evoluciona en este autor no es la construcción de las acotaciones, sino la construcción de la escena. El carácter acotacional de Martín Recuerda es siempre el mismo: es muy preciso, muy claro, destacando en todo momento los elementos necesarios para el desarrollo de la acción. No

busca ni la elegancia ni la recreación en el lenguaje; sólo la precisión. Así, en obras de las que quedan pocos testimonios tanto periodísticos como fotográficos acerca del montaje — como ocurre con *Los Átridas* o con *El payaso y los pueblos del sur*—, se puede muy bien reconstruir mentalmente el espacio escénico a partir de la acotación misma, porque además, en estos primeros dramas, la solución escénica solía ser muy sencilla, no como en los dramas posteriores, en los que nos percataremos de una intensa evolución en cuanto a la estructura del montaje deseado. Por eso, cuando llegue el momento de estudiar estas dos obras que acabamos de citar, reproduciremos íntegramente la acotación inicial.

- 2) En segundo lugar, en cuanto a las conclusiones que venimos extrayendo, vamos a hacer alusión ahora a la contradicción que habíamos destacado como principal, es decir, la referida al carácter españolista / universalista que no sólo va a repercutir en los montajes, sino también en la creación dramática misma. Para analizar esta contradicción es conveniente que remitamos a aspectos tanto sociológicos como psicológicos de la época y al ambiente del fascismo. Cabría destacar, antes de nada, que no es lícito que desde aquí juzguemos a los diferentes autores y críticos acusándolos de fascismo cuando en sus declaraciones se reproducía esta ideología, porque entonces habría que tachar a cualquier artista de este momento determinado de la Historia de España de fascista, ya que de haber estado abiertamente en contra habría sido rápidamente censurado —como poco, si no encarcelado y hasta fusilado— y eliminado del mundo de la cultura, con lo cual también, desconocido para nosotros. Así podemos destacar que existen por supuesto muchas declaraciones de Martín Recuerda en las que funciona toda la ideología del fascismo⁷⁴. Esta tensión y contradicción, podemos decir que funciona en todos los artistas de la posguerra, mucho más en los que nada compartían con el sistema ideológico dominante; y muy especialmente aparece en los autores y directores de teatro. Así, no creemos que intencionado de un

⁷⁴ Mejor dicho, que el fascismo recogía y de la que se iba apropiando, como hizo sin ir más lejos con los intelectuales noventayochistas con respecto al tema de España; aunque en el caso de Martín Recuerda, por edad, es ideología fascista ya construida lo que se expresa en muchas de sus declaraciones.

modo consciente, pero sí por supuesto inconsciente, el hablar de españolismo, tanto en el tratamiento de la realidad como en los montajes, era un acicate para poder representar, máximo cuando se trataba de obras actuales. En el apartado anterior ya vimos cómo el régimen podía censurar en bloque a un autor. En pocas y sencillas palabras: había que estar bien con el régimen para que las obras llegasen a las tablas; y esto significaba no sólo no hacer declaraciones fuera de tono, sino también tener algo de manga ancha y de condescendencia con sus presupuestos ideológicos. Es muy simple, por la sencilla razón de que es así como se conseguían las cosas. Una obra como *La llanura* se sirvió de *la influencia de ciertos caciques políticos de la época* (COBO RIVAS, 1998: 126), es decir, que había que relacionarse y rogar a cierta gente para conseguir las cosas; y creo que no es lícito desde nuestra posición actual enjuiciar moralmente a nadie, ni hacer depender la calidad de su obra y su trabajo escénico en referencia a su comportamiento, porque, si un autor no se amoldaba a la situación sólo quedaban dos salidas posibles: el exilio o el silenciamiento. Si desde la crítica actual se ha revalorizado y otorgado un mérito especial a los perseguidos que tuvieron que exiliarse, no menos mérito tuvo el quedarse en España a vivir bajo un sistema dictatorial con el cual, si muchos de los artistas que aquí se quedaron estaban a favor, otros muchos, sin embargo, estaban en contra, y tuvieron que sonreírle y afirmarlo como sistema; considero que esto segundo es tan trágico como el exilio.

- 3) Como estamos observando, la cita referida a *Un drama nuevo* es riquísima, en el sentido de que en unas pocas líneas se encuentran comprendidos los elementos principales que suponen el paso de Martín Recuerda por el TEU de Granada. Si las dos primeras conclusiones expuestas, están referidas a cuestiones de tipo más teórico, menos palpable, la tercera conclusión que a continuación nos disponemos a referir, tiene un carácter eminentemente práctico, físico. La encontramos en una de las frases subrayadas: *la escenografía, simplísima [...] sin recurrir a ningún elemento truculento...* Podemos destacar que si las dos primeras conclusiones partían de una contradicción, ésta última parte, sin embargo, de una afirmación generalizada que es la de la

sencillez de las escenografías del TEU, que viene a convertirse en definitiva en el único punto común a todos los montajes de esta agrupación, tanto en los de los clásicos como en los de las obras propias del director. Frente al escenario rocambolés y recargado, Martín Recuerda como director, situaba la efectividad del actor, su dicción y su gesto. En todas las críticas que en adelante destacaremos de los días después a los estrenos en los diferentes diarios, nos podremos dar cuenta de cómo en todos se califica con admiración la interpretación de los integrantes del TEU, porque era en definitiva lo que más llamaba la atención a los espectadores. Y eso teniendo en cuenta, que gran parte de las obras que llevaron a escena eran en verso, con lo cual la dificultad se incrementaba. Quizás en el intento de salvar esta dificultad descubrió Martín Recuerda el poder del lenguaje y la dicción en el teatro; lección que asumiría como director y autor, si bien hay que comentar que en obras posteriores plantea escenarios bastante complicados de montar, aunque, eso sí, totalmente efectivos, es decir, que no plantea la complicación por sí misma, sino que su conocimiento de la escena tras su estancia en el TEU se hace tan sutil que es capaz de dar movilidad a sus personajes y a sus escenarios mismos aunque sean majestuosos. En otros autores menos experimentados, el escenario actúa como simple adyacente; Martín Recuerda es capaz de integrarlos dentro de la vida del personaje. Sólo necesita directores y escenógrafos tan especialistas como él mismo, que sean capaces de otorgarle ese carácter. Pero de este tipo de montajes, hablaremos extensamente en el capítulo siguiente. Sigamos ahora destacando cuál era el funcionamiento del TEU.

Colaboraban mucho los actores e incluso las madres de los mismos en el diseño sobre todo de los trajes de época que eran harto dificultosos. En sus escenarios predominaba más que nada la imaginación, porque no se financiaban con mucho dinero; ni tampoco los actores ganaban nada⁷⁵. Era todo, por tanto, pura afición. Pero el bajo presupuesto económico que en principio podría ser considerado como un problema, un impedimento, lo salvaban y lo suplían como

⁷⁵ Incluso cuando salían al extranjero, el dinero extra que recibían no llegaba más que para pagarse sus gastos y nada más.

acabamos de decir, con la imaginación, de tal manera que al final, lograban darle la vuelta y hacer que más que un problema fuera en definitiva una ventaja, porque si hubieran dispuesto de grandes presupuestos como en el teatro comercial, quizás no hubieran hecho más que construir grandes decorados imitando los de ese tipo de compañías. Junto a esta circunstancia, otro elemento que obligaba a estrujar la imaginación al máximo, era la cantidad de tipos distintos de escenarios sobre los que tenían que montar, siendo en muchísimas ocasiones escenarios al aire libre, donde tenían que jugar además de con su idea preconcebida del montaje, con los impedimentos que esas plazas les ofrecían, que al final, del mismo modo que salvaban el escollo económico convirtiéndolo en ventaja, transformaban esos impedimentos en posibilidades. Como ejemplo, podemos observar la foto que incluimos del montaje de *La discreta enamorada*⁷⁶, donde dejan completamente vacío el escenario aprovechando la propia arquitectura que ofrecía la plaza, e incluso, algo que en principio siempre debería ser un impedimento para cualquier compañía, como es la estatua. Así, con una adaptación adecuada del escenario con respecto al fondo de la plaza, se conseguía habilidosamente provocar la sensación de unidad escénica donde en un principio no la había.

Aparte de la colaboración de los actores y sus familias, ayudaba otro tipo de gente que sabía de luz, de carpintería... Dentro de lo que son los diseños escenográficos, cabría citar a Antonio Moscoso, que colaboró en numerosos montajes, ateniéndose siempre a la elaboración de bocetos con funcionalidad lógica en el espacio⁷⁷ y asequibles económicamente. Quizás esta última situación, les hiciera a todos agudizar el ingenio. Además, eran escenografías diseñadas para escenarios al aire libre, porque siempre solían ser expuestas en las fiestas del Corpus en plazas públicas, o en las fiestas de los pueblos. No podían ser por tanto escenografías corpóreas —como se utilizarán en montajes posteriores de este autor a cargo de compañías con más posibilidades— porque tenían que ser transportadas a todo tipo de lugares, como hemos apuntado anteriormente.

La cuestión que nos aborda después de toda esta descripción es la de cómo influye, en cuanto a aspectos dramaturgicos se refiere, la

⁷⁶ FOTO 1 (CDROM): escena del montaje de *La discreta enamorada* a cargo del TEU de Granada.

⁷⁷ No hay que olvidar nunca que el diseño escenográfico tiene dos vertientes: los aspectos pictóricos y los arquitectónicos; y que son más importantes los segundos que los primeros. Por eso hay grandes pintores que son pésimos escenógrafos, y a la inversa, pésimos pintores que son grandes escenógrafos. En el caso de Antonio Moscoso se unían las dotes del gran pintor y la del gran escenógrafo.

experiencia del TEU en un autor como José Martín Recuerda. Podemos afirmar que el interés y la experimentación con el teatro clásico español, le van a proporcionar al autor una considerable fluidez en el manejo de los personajes como ejes básicos para la construcción de los argumentos y el desarrollo de la acción. Quiere esto decir que la historia estará en todo momento determinada por la condición y circunstancia de los personajes, y no al revés, es decir, que sean los personajes los que se adapten al hilo conductor del argumento. En nuestro teatro áureo, sobre todo por las comedias de Lope de Vega, parecería que ocurre lo segundo; sin embargo, nada más lejos de la realidad, además de que si nos centramos en el teatro de Cervantes o de Calderón, sobre todo en dramas como *La vida es sueño*, sí que sería factible la primera afirmación, sin dejar ningún resquicio al desacuerdo. Pero, es que aún centrándonos en el maestro Lope, tampoco sucede así, porque si bien es cierto que éste lo que hace es incorporar a la historia los personajes que el argumento necesita, en definitiva son estos los que van desmadejando el hilo narrativo de la acción.

Aparte del soporte meramente técnico, tanto los personajes como el tono de la trascendentalidad argumental del teatro áureo, poco van a tener que ver con la producción dramática de Martín Recuerda, que estará mucho más identificado con la tragedia griega. Así sus personajes, sobre todo en los primeros dramas, van a poseer una potencia psicológica con una presencia asfixiante de tintes fatalistas, capaces de mover el mundo, de cambiar el curso del argumento en un momento determinado. Personajes que, en definitiva, en muchos momentos dan la sensación de írsele de las manos al autor para construir sus propias vidas. Esta influencia ha sido destacada en múltiples ocasiones de manera esporádica, si bien no se ha llegado a convertir en ningún momento en material de ensayo, y solamente en una ocasión, en material de tesis⁷⁸. Pero ahí queda, y podemos comprobarlo sobre todo —como hemos dicho— en sus primeros dramas, y en particular en lo referido a uno de ellos: *La llanura*, sobre todo en lo referido al personaje de La Madre. Es muy interesante a este respecto un artículo de Franco Luis Cabello publicado en *Ideal* en el que compara el sentido de la obra con el de las tragedias griegas, al ser la máxima preocupación de La Madre no tanto el hecho de que el marido esté muerto como el de que no tenga una tumba donde

⁷⁸ Me refiero a la tesis defendida en la Universidad Complutense el año 2002, de Abdel Ahmed Ali Ali Ghalab, titulada: *Elementos trágicos en el teatro de José Martín Recuerda*.

descansar en paz⁷⁹. En realidad los dos elementos que provocan la tragedia en Grecia, principalmente son: el fatalismo irremediable y la eternidad; y de ambos se deriva la idea del castigo, desde el primer elemento como consecuencia y desde el segundo como circunstancia.

1.2. Dirección de sus propias creaciones teatrales.

Martín Recuerda, en su etapa dentro del TEU, estrena también tres de sus primeras obras: *La llanura*, *Los Átridas* y *El payaso y los pueblos del sur*. Lo que proponemos a continuación es un ejercicio de reflexión acerca de la actividad teatral en cuanto a dramaturgia y técnica del autor-director, a través de los estrenos de sus propias obras. Para ello iremos extrayendo en página aparte cada uno de los dramas estrenados, y destacaremos, con una numeración diferente de la que hemos venido utilizando hasta ahora: en primer lugar las ediciones y montajes de cada uno de ellos, que aparecerán en la misma página en la que se destaque la obra; en segundo lugar continuaremos con una exposición orientativa del argumento del drama en cuestión, intentando traer a colación muchos de los diálogos, para familiarizarnos con su lenguaje y conocer a los personajes desde ellos mismos, y además, otros datos de interés como reflexiones del propio autor, o de otros estudiosos de la obra de Recuerda; y en tercer lugar, analizaremos uno por uno los montajes más importantes de cada obra a lo largo del tiempo, utilizando los criterios metodológicos *a priori* que hemos ido desarrollando a lo largo del primer capítulo de este trabajo⁸⁰. Con todo ello, estoy convencido de que conseguiremos elaborar una visión mucho más completa y dinámica del teatro de José Martín Recuerda.

⁷⁹ *Ideal*, Cuadernillo “Artes y Letras”, sección “Teatro y sociedad”, 2 de junio de 1986.

⁸⁰ Véase especialmente la noción de *Historia expansiva*.

A. LA LLANURA (1947)

A.1. Ediciones y montajes.

A.1.1. Ediciones.

- (1977) *Enero*, vol. III, nº 1.
- (1982) Granada, Don Quijote. [Edición utilizada para realizar el comentario del argumento del drama].
- (1996) Motril, Ayuntamiento de Motril (Colección Medalla de Oro) [Edición utilizada para realizar el comentario del argumento del drama].

A.1.2. Montajes.

- (1954) José Martín Recuerda. TEU de Granada.
- (1980) Paco Vaquero Sánchez. El Diván.
- (1984) La Barraca.
- (2000) Helena Pimenta. CAT.
- (2004) Antonio Morell. Compañía José Martín Recuerda.

A.2. Argumento del drama.

La llanura es una tragedia ambientada en los primeros años de la posguerra española, en el espacio geográfico granadino del popular barrio del Albaicín.

Hay cuatro personajes principales en la obra, que son El Abuelo, La Madre, La Hija y El Hijo, en torno a los cuales gira la tragedia. Mas, al contrario de lo que se ha venido diciendo hasta ahora, por ejemplo en los estudios preliminares a las ediciones de la obra, por parte de Antonio Morales y Ángel Cobo (MARTÍN RECUERDA, 1982 y 1996), desde mi punto de vista, el personaje central, el verdadero protagonista del drama no es el de La Madre, sino el de La Hija; hecho que sin duda nos permite afrontar el argumento del drama de manera muy diferente a como se ha venido estudiando.

La pregunta es: ¿cómo nunca antes se había planteado esto, es decir, que ha habido a lo largo de todos los análisis de *La llanura*⁸¹ una obsesión continua por detectar en el personaje de La Madre todo el peso de la obra, cuando hay otro personaje, como es el de La Hija, que permanece mucho más tiempo en escena y además viene a constituir la víctima sobre la que desemboca todo el objeto de la tragedia?

Considero que existen dos respuestas que se conjugarían para dar luz a este hecho. Una es sin duda debida a la fuerza del título mismo de la obra, dado que la *llanura*, es el lugar donde está enterrado el marido de La Madre, la cual, es el personaje que está luchando por conservar su memoria, pretendiendo encontrar tanto a quienes lo acusaron, como el lugar exacto donde yace su cuerpo. De manera que ha sido el contexto tan contemporáneo de la posguerra el que ha llevado a los críticos (y casi podríamos decir que hasta al mismo autor, a tenor del título que da a la obra) a focalizar la acción trágica en torno al personaje que más directa y explícitamente se ve afectado por ese contexto histórico. Pero es que esta primera respuesta viene –como ya hemos mencionado– a conjugarse con una segunda, la cual tendría un matiz mucho más relacionado con la Historia de la Literatura Universal; y es sin duda alguna la analogía que se ha venido estableciendo entre La Madre y el personaje clásico de Hécuba, quien representa la tragedia de la mujer asolada ante el desastre de la guerra.

Si a esto le sumamos datos históricos tan universales como actuales, como son el de “las <<Madres de la Plaza de Mayo>> argentinas y, aún más reciente, el desastre de la guerra en la antigua Yugoslavia” (MARTÍN RECUERDA, 1996), podremos comprender fácilmente que el peso y la emotividad de todas estas implicaciones históricas y hasta morales, hayan dirigido la mirada hacia este personaje, cuando en un análisis exclusivamente dramaturgico, el personaje central y el tema y el argumento son otros.

Pero antes de seguir con nuestra argumentación al respecto, veamos un ejemplo en donde se resume cómo se ha leído hasta ahora el drama por los críticos⁸², contenido en unos párrafos de Antonio Morales (que es quien realiza el estudio preliminar a la edición de 1982), para más tarde comenzar a exponer los puntos fundamentales de la obra, según la perspectiva que desde aquí se reivindica.

⁸¹ No así en todas las puestas en escena, pues considero que Helena Pimenta captó muy bien esto que venimos diciendo en torno a quién es el personaje protagonista de la obra.

⁸² Sobre todo cuando se publica la obra después de la Transición, dado que la lectura que denotaba la puesta en escena de la obra bajo el régimen franquista era otra, principalmente debido a los cortes de la censura.

[...] En La llanura está la presencia de una guerra, sus efectos, los odios engendrados, la criminal delación, las ilusiones rotas, todo lo que la guerra civil produjo, todo lo que cualquier hecho violento puede engendrar. Y sobre ello, o con ello, la tragedia de la madre en la guerra, la tragedia de Hécuba.

La raíz trágica de La Madre de La llanura es innegable. Como tantos personajes trágicos se ve abocado a un destino fatal de sangre y soledad sin tener intervención, sin que haya mediado provocación a los dioses –como Edipo, Yerma o Willi Loman-, en contraposición a aquellos seres cuyas acciones son la levadura de su final –como Medea, como Macbeth, como Madre Coraje-.

El tema central de La llanura es de una gran sencillez. Una mujer ha perdido a su marido en la guerra. Fue sacado en la madrugada –como tantos- y nunca más se supo de él. También, como de tantos, se dice que fue fusilado y su cuerpo está enterrado en una amplia y desolada llanura. La mujer la visita diariamente. Pronto recibirá la noticia de que la tierra va a ser labrada. No puede aceptarlo. Le parece mentira que la vida pueda continuar indiferente sin que salga a la luz el secreto de <<la llanura>>.

[...] La ausencia del marido es lo que marca primeramente al personaje. Bastaría que aquella ausencia se materializara en una tumba para que su postración y delirio desaparecieran. Pero no es así y La Madre va diariamente a <<la llanura>> con la humilde ofrenda de una lata vacía. Enajenada por su problema individual no advierte que ha cambiado su aspecto, su comportamiento, descuidado la convivencia con los hijos.

[...] Un día La Madre descubrirá, a partir de su drama personal, los dramas de otras gentes; observará que la muerte de su marido forma parte de un conjunto de horrores que hay que sacar a la luz [...] Investiga, indaga, pregunta, quiere llegar al fondo de las cosas. Y descubre, ingenuamente la forma de hacerse oír: un proceso.

[...] Su paso por la Audiencia, por los cuartelillos, por las comisarías, no se sustancian en nada [...] Volverá a su casa con la cabeza rapada [...] (MARTÍN RECUERDA, 1982: 13-15).

Al localizar al personaje de La Hija como protagonista, evidentemente cambian tanto el tema como el argumento. El tema se

convierte así en la búsqueda de la identidad, por parte de una adolescente que se está haciendo mujer. El argumento estaría relacionado pues con los avatares que alteran el desarrollo normal de esa transición psicofisiológica, y que efectivamente son los elementos que conllevan la raíz de la tragedia.

De este modo podemos resumir un argumento que, más que una acción, nos presenta el conflicto interno de unos personajes, asistiendo al desmoronamiento completo de una familia, particularizado dramáticamente en la confrontación entre dos formas de enfrentarse a la adversidad, totalmente diferentes, como son la de La Madre y la de La Hija. Una muchacha joven está intentando normalizar, a partir del olvido, una situación angustiosa que es la que provoca todo su conflicto interior. Esta situación tiene su raíz en el secuestro y asesinato de su padre, sin dar ninguna explicación, por un bando de los vencedores de la contienda civil. Pero ese intento de olvido está imposibilitado en todo momento por el personaje de La Madre principalmente, quien, igualmente traumatizada ante la desaparición de su marido, intenta indagar acerca de quién lo denunció, por qué, y dónde está enterrado, además de acusar a unos y a otros de ser encubridores de una injusticia con su silencio. Ese sitio inexacto del entierro se simboliza en una llanura. Así dirá La Hija en un momento determinado:

LA HIJA.- La llanura le quita la vida a mi madre. Mi madre cuando sale va siempre a la llanura. Una tarde me llevó con ella, me sentó en una piedra, y allí estuvimos hasta que se quitó el sol. Entonces me dijo señalando un pedazo de tierra: "ahí debajo está enterrao tu padre". Ay, abuelo, cuando empieza a anochecer, da miedo quedarse allí. Qué llanura tan sola. Ni un pájaro pasa (MARTÍN RECUERDA, 1996: 45-46).

El carácter de La Hija se va deteriorando cada vez más a causa del resentimiento. Sus amigas van cada vez menos a visitarla, así como el resto de la sociedad, cada vez acude menos a esa casa. Así lo destaca continuamente algún personaje como El Abuelo o La Madre, en tono de reproche la una, o de amabilidad alegre el otro, cuando entra algún personaje ajeno al núcleo familiar, como El Maestro o La Mujer del Maestro, o algún amigo de los hijos. Intenta La Hija vanamente refugiarse en el amor hacia el amigo de su hermano, pero resulta socialmente imposible que alguien pueda fijarse en ella para tener algo en serio, dado que es hija de un republicano, y se tiene miedo en esa sociedad de posguerra a ser acusados y acabar igualmente muertos sin

saber dónde. El siguiente parlamento de La Hija, considero que es muy elocuente al respecto, de toda esa frustración que venimos comentando:

LA HIJA.- Cuando vivía mi padre, las personas me miraban. Mi padre tiene la culpa de que mi juventud sea así. ¿No se dio usted cuenta, en la voz del amigo de mi hermano, que cuando yo le hablaba, él me rehuía? Yo sabría acariciar a cualquier hombre, si me diera un poco de consuelo. ¿Es que no soy mujer capaz de llevar una casa? ¿Es que estas manos mías no sirven para acariciar a nadie? (Con contenida desesperación se refugia en el abuelo y se sienta en el suelo, como un animal acorralado e intentando olvidar el momento) Abuelo: cuénteme usted cosas de cuando yo era niña. Esas cosas que hacen olvidarme de lo que soy (MARTÍN RECUERDA, 1996: 48).

Esta situación de incomodidad anímica, la acaban llevando a salir por las noches para intentar ahogar en otros hombres su deseo sexual y de amor y de normalidad, hasta que un día, su tía política va a su casa para poner al tanto a La Madre, reprochándole además el que haya olvidado su casa y el cuidado de sus hijos por intentar remediar algo que ya no tiene remedio. Veámoslo en el siguiente diálogo, en el que quizás se contenga la clave de toda la obra, porque pone en contacto las tres voces principales del conflicto, como son la de La Madre, la sociedad (en boca de La Mujer del Maestro), y la de La Hija (que asiste en silencio al comentario de su tía):

MUJER DEL MAESTRO.- Soliviantas al barrio entero. Nadie puede verte pasar por nuestras calles. Pero, ¿por qué ese buscar? ¿Ese desconfiar de todos?

LA MADRE.- ¡Todos los sabéis!

MUJER DEL MAESTRO.- ¡Ese remover papeles que no aparecerán nunca!

LA MADRE.- ¡Se ve el miedo en tus ojos!

MUJER DEL MAESTRO.- ¡Ningún miedo! ¿Qué es lo que querías? ¿Qué olvidáramos nuestras casas como tú has olvidao la tuya? ¿Qué es lo que estás remediando? ¿Qué es lo que podemos remediar los demás? ¿Y nuestros hijos? ¿Quién sacaba adelante a nuestros hijos?

LA MADRE.- ¡Remediar a los demás, es buscar como yo: remover papeles! ¿Qué los crímenes no queden como han quedao! ¡Di ya lo que sea!

MUJER DEL MAESTRO.- ¡Que tengas compasión de los demás!

LA MADRE.- ¡No tenéis valor!

MUJER DEL MAESTRO.- ¡Tenlo tú para mirar por tu hija y vigílala cuando se va a los callejones de las afueras! (Rápidamente la hija va hacia el abuelo. Se sienta en el suelo y se le abraza a la cintura). ¡Todo el mundo sabe que se va a los callejones cada noche con un hombre! ¡Y hay quién la ha visto de madrugada, borracha, con el vestío hecho trizas y los pechos fuera! ¡Has trastornao a tus hijos! ¡Has dao lugar a que sean lo que son! Y es lo peor: tu hija sigue viviendo en esta casa, cuando debiera morirse de vergüenza. ¡Llegará un día en que conviertas estas mismas habitaciones en una casa de trato! ¡Esto has conseguido: sigue moviendo papeles! (Sale. La hija queda inmóvil. Se va levantando sin poder hablar. La madre la está mirando en silencio. Ninguna de las dos parece que saben reaccionar. De pronto, la hija sostiene la mirada a la madre, desafiante) [...]

LA HIJA.- Qué miras tanto [...] (MARTÍN RECUERDA, 1996: 84-86).

Seguidamente hay un cruce dialéctico con La Madre, que pasa del reproche inicial de La Hija, a la repudia, cuando descubre que a su madre le han rapado el pelo en una comisaría, y que la han procesado, que es lo que ella misma buscaba –como destacábamos anteriormente en la cita de Antonio Morales- para elevar a las máximas alturas el caso de su marido. En ese momento La Hija huye “traumatizada y rápida”⁸³, y se suicida con una navaja, cayendo posteriormente muerta dentro del aljibe. Finalmente el hermano sube a comunicarle a su madre lo que ha ocurrido, y ésta estalla en un grito de dolor trágico y amargo:

EL HIJO.- Baja tú sola, madre... Baja tú sola y súbela en tus brazos..., porque... la han sacao del aljibe..., la han tendío en el portal... y nadie se atreve a subirla.

ABUELO.- (En un grito desesperado, como un aullido, mientras se agarra fuertemente a los brazos del sillón) ¡Nooo! ¡Nooo!

⁸³ *LA MADRE.- [...]* (De un tirón se quita el trapo. Vemos la cabeza rapada. Desesperadamente besa y besa al abuelo como la que pide amparo. La hija grita. Se vuelve de espaldas y da golpes en la pared. El abuelo abraza a su hija) [...]
LA HIJA.- (Traumatizada y rápida) Me voy ahora mismo. Me voy. Déjame que me vaya (Huye) (MARTÍN RECUERDA, 1996: 91).

LA MADRE.- (Sobreponiéndose valiente) *Yo sola. Sí. Yo sola. Sin nadie. ¡Sin nadie!* (Va saliendo) (MARTÍN RECUERDA, 1996: 94).

En definitiva en la obra lo que nos encontramos es una dialéctica olvido / recuerdo, en la que se sitúan los diferentes personajes. Así El Hijo, El Abuelo y el resto de la sociedad, englobarían lo que sería el primer apartado; mientras que La Madre, englobaría el segundo⁸⁴. Sólo La Hija se debate entre ambos lados de la dialéctica: es por ello que sobre ella recaerá el desenlace trágico de la obra, ya que en ella se condensa la angustia de una voluntad frustrada a partir de una realidad.

A.3. Análisis de los montajes realizados.

A.3.1. TEU de Granada. José Martín Recuerda.

Fue estrenada el año 1954, por el TEU de Granada, bajo la dirección de José Martín Recuerda, en el Teatro Isabel la Católica de Granada, y más tarde en el Español de Madrid y en el Lope de Vega de Sevilla. Benigno Vaquero Cid, en un artículo aparecido en la revista bimestral *Norma* de Granada nos informa de cual era la disposición escenográfica así como de las soluciones de las diferentes indicaciones acotacionales:

La realización fue asombrosa por su sencillez y elegancia. Sólo tres telones blancos, sin puertas y una ventana de madera por donde se veían cielo y llanura. Esto para el primero y el tercer acto. El segundo, una cortina negra al fondo y una columna de relieve al centro, iluminada por unos rayos de sol. Este acto segundo en el interior de una iglesia, donde los personajes oyendo misa, desnudan su alma dialogando con Dios mientras un órgano suena, fue verdaderamente muy impresionante (VAQUERO CID, 1954: 25).

Para la iluminación, lo que se empleaban eran diablitas, es decir, barras de luces colgadas que generalmente forman circuitos de color, y que iluminaban en general de una manera cenital. Luego se empleaban en primer término del escenario unas lucecitas para iluminar las caras.

⁸⁴ Curiosamente este personaje hace funcionar la dialéctica de forma inversa, dado que el intento de recuerdo del caso de su marido, conllevará el olvido del resto de la sociedad, llegando al descuido del núcleo familiar.

Había también una serie de focos laterales que iluminaban el escenario desde el interior. Cuando las posibilidades técnicas lo permitían, se utilizaban cañones de luz de 500, 1000 y hasta 2000 wátios con reguladores, que permitían producir efectos de intensidad lumínica (aunque de esto se carecía habitualmente, con lo cual se utilizaba luz básica general).

En *La llanura* que montó el TEU, había una luz de habitación interior, cerrada, creando un clímax de posguerra. La luz exterior que se supone que debería salir de la ventana, no se veía.

En el segundo acto, el de la iglesia, se producían los juegos de luces más importantes. Este acto crea una ambientación de tipo onírico, donde los personajes reflexionaban cada uno sobre sus vidas y sus problemas, mientras están escuchando misa. La imagen de la iglesia se conseguía haciendo bajar la enorme columna, pero el altar en el fondo lateral hacia el que se suponen que están vueltos los personajes, era imaginario. Se creaba así una escena que incorporaba una especie de distanciamiento brechtiano —si bien hay que decir que el autor en aquella época no conocía el teatro de Brecht— en el que cada uno de los personajes reflexionaban en voz alta acerca del sentido de sus vidas, de sus problemas en general..., mientras escuchaban la misa, oyéndose de fondo una música de órgano. Para conseguir esto, lo que hacía el director era iluminar personalmente a cada personaje en el momento de su reflexión.

Como estamos viendo, el director en este montaje se atuvo a su propia escenografía, la que se indica en las acotaciones, con lo que se destaca su sencillez. En general, quizá coartado el autor por la estrechez económica de medios con los que funcionaba el TEU, las propuestas escenográficas de sus primeras obras son mucho más sencillas que las de sus obras posteriores, de modo que es fácil imaginarse la solución de las acotaciones en un montaje tan respetuoso como el que hizo el autor de su propia obra:

ACTO 1: Estamos en Granada, en una calle del Albaicín Alto, cerca de San Luis. Una habitación con paredes blancas sin verse el fin, como paredones o muros de palacios. A un lado, una ventana con postigos de celosía, por donde se ven cielo y llanuras. Es un día caluroso de verano, recién terminada la Guerra Civil Española. El abuelo, ciego, está sentado en un viejo sillón de madera. Al lado tiene una botella de vino blanco y un vaso en el suelo. Una muchacha se está mirando en un espejo de mano. Su estuche-tocador lo tiene sobre una silla de anea. Es nieta del viejo. De la calle, llega la voz de un cantaor,

mientras la muchacha se peina sin preocuparse del que canta.
(MARTÍN RECUERDA, 1996: 35).

ACTO 2: Va subiendo el telón mientras la escena se inunda de la música de un órgano. Aparece una gigantesca columna de iglesia iluminada por la luz que entra a través de un supuesto rosetón de iglesia. De perfil al público están oyendo misa la madre, el abuelo, la hija y el hijo. El abuelo está sentado. Los demás personajes están de pie. El altar mayor se supone al fondo de uno de los laterales. Un proyector irá iluminando la cara del personaje que hable. Unas voces de hombres cantan la misa. La madre está detrás y entre las sombras. Una mujer malpeinada, con cierto aire de abandono, se acerca a la madre.
(MARTÍN RECUERDA, 1996: 65)⁸⁵.

En cuanto a la recepción del público, en el citado artículo de Benigno Vaquero Cid, se hace referencia al personaje de La madre, que fue interpretado por la actriz María Olóriz y que por su condición humana, fronteriza entre la cordura y la locura, estremeció hondamente al público; destaca igualmente el brío dramático de La Hija, interpretada por Josefina Garrido, así como la naturalidad espectacular del resto de los actores y actrices del TEU, y cita: Juan Moreno (El Abuelo), María Victoria Gil, Pilar Espín, Olga López, Rafael Ángel López Campos y José Luis Santandren.

Por otro lado, *La llanura* fue otra de esas obras que —como hemos advertido anteriormente—, tuvo que ser enviada a Madrid por problemas con la censura. Allí, la obra sufrió una poda tremenda, ya que dieron permiso para que fuera representada a condición de no hablar ni de fusilado ni de Guerra Civil, de modo que la obra se quedó en una especie de crimen pasional.

Es muy interesante a este respecto observar detenidamente cuál es el argumento que de la obra nos describe en el artículo anteriormente citado Benigno Vaquero Cid, para dar cuenta de cómo desvirtuaron las mutilaciones de la censura⁸⁶ el sentido original del drama en el espectáculo:

⁸⁵ El ACTO 3 se resuelve en el mismo escenario que el primero.

⁸⁶ El mismo Benigno Vaquero Cid, bastantes años después, en un artículo publicado en 1982 en *Diario de Granada* se refería a esta labor de la censura para con la obra, calificándola de tarea de “cirugía estética”. Siguiendo con esta analogía nosotros hablaríamos también de una “cirugía ética”, ya que se desvirtuó el sentido tanto del argumento como de la ideología impresa en el drama.

El asunto en breves líneas es un violento asesinato cometido por todo un pueblo: un hombre que sacan arrastrando de su casa, para darle muerte y ocultar su cadáver en un lugar cualquiera: la llanura, donde van después a sembrar y a pasar mulos pisando el lugar sagrado del cadáver. Sólo una persona: la esposa, no perdona el hecho, ansía venganza, olvidando su casa, sus deberes, y hasta sus propios hijos, a los que conduce, sin querer, a la cobardía y a la muerte, adquiriendo un perfil eminentemente clásico y enfrentándose con un pueblo tan cruel como humano; un pueblo que, poco a poco la aísla por no confesar su crimen⁸⁷ (VAQUERO CID, 1954: 25).

En ambas frases subrayadas hemos visto cómo se desvirtúa el sentido: en primer lugar, porque el asesinato no es cometido por todo un pueblo sino por gente muy determinada que actuaba como voluntaria de las que se denominaban “Escuadras Negras” falangistas. El asesinato del que se habla —y la forma de llevarlo a cabo— en *La llanura* es uno de tantos de los que se cometieron en toda España por parte de los partidarios de la Falange⁸⁸. En segundo lugar, con la segunda frase subrayada se nos acentúa efectivamente el sentido de crimen pasional para el argumento del drama, dada la palabra que se emplea: venganza. La Madre de *La llanura* no busca venganza sino algo muy distinto: justicia.

A pesar de los cortes realizados y del nuevo sentido impreso en la obra, hay una carta del jefe de la Junta Nacional de Censura al jefe del SEU de Granada, pidiéndole las impresiones de las autoridades ante el visionado de la obra. Desde Granada se le responde, informando sobre el enorme éxito obtenido y pidiéndole permiso para poder representarla en Madrid; porque la obra estaba supeditada a que se pidiera permiso cada vez que se diera un paso. Desde Madrid se autoriza su representación en esa ciudad, y más tarde en Sevilla, pero, eso sí, una sola vez en cada uno de los teatros, el Español y el Lope de Vega, respectivamente.

Tanto en una ciudad como en la otra, la obra fue un éxito de público. Sin embargo, no diríamos que fue así según las críticas aparecidas en diferentes diarios de la capital al día siguiente de la presentación del espectáculo⁸⁹. En todos ellos se tildó el espectáculo de languidecimiento progresivo a medida que avanzaba la acción durante

⁸⁷ El subrayado es mío.

⁸⁸ Es un asesinato del mismo tipo al que se cometió con Lorca en Víznar.

⁸⁹ Diario *Arriba* de Madrid, 5 de marzo de 1954. Diario *ABC* de Madrid, 5 de marzo de 1954. Revista *Dígame* de Madrid, 5 de marzo de 1954.

los tres actos. Gonzalo Torrente Ballester, en *Arriba* se expresaba en estos términos:

El señor Recuerda debe replantearse humildemente los fundamentos de su teatro [...] Todas las buenas cualidades advertidas anoche resultarán ineficaces si insiste en tomar el rábano por las hojas [...] Recuerde que el teatro es progresión continua: cada escena, cada palabra, cada gesto, deben añadir algo a lo sabido⁹⁰. (TORRENTE BALLESTER, 1954).

Creo que el subrayado es muy elocuente acerca de esto que venimos diciendo.

Sin embargo, desde Sevilla los diarios presentan una muy calurosa acogida del espectáculo al que consideran un éxito rotundo de calidad y de público⁹¹.

A todo esto se añaden además las impresiones del propio director y autor en diversos diarios y revistas de Granada, en las que manifiesta su satisfacción por el éxito alcanzado en ambas ciudades, y refiriéndose a los tres “reventadores” de Madrid que se quedaron solos en su intento de boicotear la función les recrimina con las siguientes palabras:

Quienes vieron el estreno saben que reclamaron al autor a escena al final de los tres actos. Al final del primer acto el telón se subió siete veces; con el segundo, ocho, y, al terminar la obra, cinco. Esto es exacto. Habla solo [...] Pepe Tamayo ha declarado que al día siguiente del estreno fueron innumerables las llamadas telefónicas pidiendo entradas para “La llanura”. En el Español se formó “cola” solicitando localidades. Luego había despertado interés mi estreno (J.C., 1954).

¿Cuál es la posible razón para que exista ese desfase entre el éxito de público en Madrid y la contundencia de la crítica? Esto ocurre muy a menudo en el teatro, sobre todo cuando nos encontramos como aquí ante críticas de revistas y periódicos no especializadas, que son además muy impresionistas, pues suelen responder a la demanda del día después del espectáculo. El desfase puede ocurrir tanto en el sentido en que lo hemos presenciado aquí, es decir, éxito de público y mala

⁹⁰ El subrayado es mío.

⁹¹ Diario *ABC* de Sevilla, 14 de marzo de 1954. Diario *Ideal* de Granada, 16 de marzo de 1954 (donde se informa desde la corresponsalía de Sevilla).

crítica, como en el sentido contrario, es decir, fracaso de público y muy buena crítica.

Antes de seguir, convendría explicar por qué estoy suponiendo que fue un éxito de público en Madrid. Me baso en tres razones principales:

- 1) la más débil de todas (dado que puede resultar muy subjetiva): porque así lo expresa el director, en citas como la que acabamos de ver más arriba. Pero como ya decimos, una razón como esta hay siempre que ponerla entre paréntesis.
- 2) Porque en las críticas madrileñas, aunque duras con la representación, en ningún momento expresan explícitamente que sucediera lo contrario, es decir, que la representación fuese un fracaso de público.
- 3) Por analogía con el resto de representaciones de la obra; suponemos que si fue un éxito rotundo en Granada y Sevilla, en Madrid, una ciudad del mismo país y de condiciones socio-ideológicas similares a las de las otras dos ciudades, debió de funcionar también con éxito ante el público. Aunque no necesariamente tendría por qué ser así; pero en este caso concreto, y observando las razones anteriormente expuestas, confiamos en que sí.

Por tanto, en respuesta a la pregunta formulada anteriormente, tenemos que concluir diciendo que:

- a) en primer lugar, éstas críticas tienen únicamente el valor de opiniones personales, frente a la multitud del público que respondió de otra manera, aunque no negamos que pudiese haber otras opiniones similares entre ese público.
- b) En segundo lugar, posiblemente la reacción de estos críticos del régimen fuese veladamente política, es decir, que tratarían aspectos de técnica dramática para reprobar una obra que ideológicamente les parecía censurable. Aunque la obra había sido mutilada y desvirtuada en muchos de sus sentidos principales, quizás a estos ojos más avisados no se les escapara entre los cortes de la censura el sentido y el mensaje original de la obra, mientras que dentro del público

en general, muchos habría que lo captasen y disfrutasen silenciosamente con la crítica a la sociedad y al sistema que se transmite en el espectáculo; y otros muchos que no lo entendieran a partir de los cortes de la censura, y disfrutasen también con el puro argumento trágico. Sea como fuere, el anonimato del aplauso en la sala era en ese año 54 muy distinto a dar la cara frente a un público y a unas instituciones desde un periódico.

- c) En tercer lugar, y no por ello menos importante, cabe concluir que esa idea de progresión continua donde cada escena, etc... debe añadir algo a lo sabido, como vimos en la cita de Torrente Ballester, es fruto de una concepción muy determinada de la tragedia y del drama en general, que en el Madrid de los años 50 podríamos enmarcar en una escuela, en un modo de hacer determinado como era el de la técnica benaventina. Ya habíamos hablado anteriormente de la influencia de la tragedia griega en Martín Recuerda, y en concreto en este drama. Mientras las comedias de Benavente se centran en el argumento que se supone perfecto desde el principio hasta el final, con una progresión emocional que va envolviendo poco a poco al espectador a medida que avanza la historia, y con un desenlace final en el que se aglutinan todos los elementos o ingredientes argumentales que han ido apareciendo a lo largo del espectáculo, en una obra como *La llanura*, la técnica es harto distinta porque el argumento desde el principio ya ha ocurrido, el crimen ha sido cometido antes de comenzar la historia, con lo cual se elimina una posible e importante intriga, y eso el espectador lo descubre en los primeros compases de la historia; lo que queda es, pues, ver qué supone ese crimen para la situación familiar; por ello en lo que se centra el autor es en la angustia psicológica y existencial de los diferentes personajes, en vez de en mostrarnos una trama perfectamente configurada.

Lo que nos estaba presentando Martín Recuerda en el año 54 —habiendo sido escrita la obra en el 47— no era más que una nueva fórmula dramática, un nuevo horizonte técnico para contar historias y presentar personajes; era toda una revelación que algunos críticos no supieron o no quisieron reconocer a tiempo, pero a la que el tiempo le ha dado la razón.

En el año 1987, en una entrevista al autor aparecida en la revista *El público* en su número de noviembre, todavía Martín Recuerda nos habla de todo el entramado que envolvió al montaje de *La llanura*, con un sentimiento eternamente agrio incrustado en el pecho para con la crítica madrileña de la que hemos estado tratando:

La censura la crucificó. Nos dijeron que no se podía hablar del Albaicín, ni de guerra civil, ni de fusilados. Luego nos dejaron ponerla, hecha por estudiantes, un solo día en el Español en un escenario ocupado por decorados del Edipo de Pemán. Apenas teníamos la corbata para trabajar y claro, aquello no era La llanura; estaba desvirtuada, pero, así y todo, no veas los “bravos” que hubo aquella noche. Bueno, pues al día siguiente la crítica me pegaba una patada en el culo sin más. Torrente, entonces en el “Arriba”, estuvo “divino”, ¡parece mentira...!, así que ahora me encuentro con él por las calles de Salamanca y, bueno..., mejor lo dejamos. Lo cierto es que La llanura que aborda un tema tan actual como es el de los desaparecidos, no pudo nunca estrenarse tal como era, y sólo se publicó en el año 82, dedicado por cierto a Aurora Bautista, que me ayudó muchísimo en los tiempos difíciles (VICENTE MOSQUETE, 1987b).

A.3.2. El Diván. Paco Vaquero Sánchez.

Ha habido recientemente otros montajes de la obra como el del grupo granadino El Diván, el año 1980, o el grupo barcelonés La Barraca, el año 1984.

Centrémonos en el del grupo granadino de Pinos Puente, El Diván, por haber supuesto en los años 80 un intento de recuperación de la obra dramática de este autor.

La puesta en escena del grupo El Diván, se estrenó el año 1979, y lo cierto es que para ser un grupo de aficionados consiguieron una organización de tipo profesional; no hay para ello más que acudir al reparto que aparece en el programa de mano, haciendo hincapié más que en el elenco escénico o en los nombres que aparecen, en los diversos apartados referidos a categorías técnicas que nos encontramos:

LA MADRE
LA HIJA
EL ABUELO

Purita Vaquero Sánchez.
Fátima Espadafor.
Manuel Martín.

EL MAESTRO	Pepe Mora.
VOZ DEL MARIDO	Paco Vaquero Sánchez.
CANTAOR	Emilio Prieto ("El de los pollos").
GUIARRISTA	José Heredia ("El Hico").
NARRADORES Y RECITACIÓN	Pilar Flores Paco Vaquero.
CORO Y VOCES CORALES	Encarnita Molina. M ^a José Martín. M ^a Carmen Rivera. Mercedes López. Manuel Pajares. José López. Antonio Lorca. Loli Fernández. José Martínez.
LUMINOTECNIA	
EFECTOS ESPECIALES	
DE SONIDO Y DIAPOSITIVAS	Fernando Recio Sánchez.
DECORACIÓN	Teodoro Aguilera.
REGIDOR	Emiliano Zafra.
APUNTADORES	M ^a Carmen Funes. M ^a Elena Aguilera.
DIRECTOR	Paco Vaquero Sánchez.

A pesar de la organización que pretendían, los medios con los que se contó para el montaje no fueron ni mucho menos los empleados por un grupo profesional, mas al contrario, fueron muy rudimentarios y escasos. No obstante, en las siguientes palabras que destacaremos de un artículo publicado recientemente por su director, en el que nos describe perfectamente cuál fue la elaboración de su montaje, podremos darnos cuenta de la interesante propuesta que realizaron, aún con los escasos medios con los que contaban:

La obra se representaba en cuatro planos distintos: el primero, tras un telón blanco, que servía de foro y de pantalla de proyección, tanto de sombras de personajes en vivo, a la manera de sombras chinescas, como también de diapositivas impactantes sobre la Guerra Civil Española, así como para la retroproyección de gotas de un líquido rojo que besaban, casi literalmente, como labios al público, imitando sangres. Un segundo plano, donde se representaban las distintas escenas de los dos actos de que constaba la obra. Un tercer plano, más

bajo donde se situaba el cantaor flamenco y el guitarrista [...] Por último un cuarto plano, que abarcaba todo el espacio teatral, público incluido, a manera de máscaras antiguas y coros griegos que llegaban a acorralar a “la madre”, con sus voces y sus cánticos, con horcas, con biergos y con cadenas en las manos (VAQUERO SÁNCHEZ, 2006: 79-80).

En definitiva, lo que cabe destacar mayormente de este grupo, es que fue el primero que representó la obra íntegra, tal y como fue escrita, sin cortes provocados por la censura. En el año 1979, ya se vislumbraba un nuevo país, encaminado hacia una democracia, en la que comienza un intento de recuperación de la memoria perdida de tantos y tantos muertos que pagaron con su vida su servicio a la República y su posición ideológica de izquierdas. Es por ello que esta obra sea quizás actualmente la más estudiada y representada por los grupos actuales, tanto de aficionados como de profesionales, dado que se ha convertido, a tenor de los acontecimientos políticos que han marcado el final del siglo XX y el comienzo del XXI, en todo un alegato contra la injusticia y la indefensión que produce cualquier situación bélica.

A.3.3. CAT. Helena Pimenta.

Pero el estreno profesional e íntegro de esta obra, porque los montajes tanto de El Diván como de La Barraca eran versiones libres, viene de la mano de la directora Helena Pimenta con el CAT, el año 2000, que ha venido a constituir la aportación más sugerente quizás, no sólo de *La llanura*, sino de todas las puestas en escena de las obras de este autor. Sobre este montaje tendremos ocasión de hablar extensamente.

Con un trabajo encabezado en sus papeles principales por Carlos Álvarez en el papel de El Abuelo, Pilar Gómez como la Hija, Mariano Peña como el Hijo y Victoria Mora como la Madre, el trabajo de Helena Pimenta supone una lección muy útil de dramaturgia e imaginación para, sin cambiar ni una palabra del texto original, darle un sentido técnico y estético verdaderamente contemporáneo. Pero veamos antes de continuar el equipo completo que llevó a cabo este montaje:

ABUELO
AMIGO DEL HIJO
HIJA
HIJO

Carlos Álvarez
Manuel Candásegui
Pilar Gómez
Juan Fra Juárez

MADRE	Victoria Mora
MAESTRO	Mariano Peña
CANTAORA. MUJER DE LA IGLESIA	Inma Pérez
AMIGA DE LA HIJA	Charo Sánchez
MUJER DEL MAESTRO	Asun Sanz
REALIZACIÓN ESCENOGRÁFICA	Fernando Vivero
REALIZACIÓN UTILERÍA	Talleres de la UGAE
PELUQUERÍA	Manolo Cortés, s.l.
REALIZACIÓN DE VESTUARIO	Perís Hermanos
FOTOGRAFÍA	Luis Castilla
COREOGRAFÍA	Paco Maciá
ESPACIO SONORO	Eduardo Vasco
ILUMINACIÓN	Miguel Ángel Camacho
VESTUARIO	Rosa García
ESCENOGRAFÍA	José Tomé y Susana de Uña
AYUDANTÍA DIRECCIÓN	José Tomé
DIRECCIÓN	Helena Pimenta

En primer lugar hay que destacar que lo que hace Helena Pimenta es sacar el subtexto de la obra a primer plano. Para la directora, ya desde el mismo título de la obra se *sugiere un espacio vacío que está contenido en la estructura a modo de huecos y que llegan a significar más que el propio vacío*⁹².

Sería por lo tanto un vacío que en su oquedad ahoga y angustia a los personajes, a modo de encarcelamiento interior de sus propias consciencias: vacío es el espacio de una llanura; vacío es el desconocimiento de dónde está enterrado el muerto; vacío es también el motivo por el cual se lo llevaron para matarlo; e igualmente vacía está la razón del personaje de La Madre para ir envolviendo a medida que avanza la obra las relaciones que se establecen entre el resto de personajes.

Ese subtexto de represión, de laberinto y de ahogo al cual los personajes no pueden escapar, lo vemos transformado materialmente en la obra en una construcción cuadrangular de hierros entrelazados de manera vertical y horizontal, con lo que se crea una sensación de gran

⁹² *Ideal* de Granada, 9 de septiembre de 1999. Noticia de EFE Sevilla sobre el próximo estreno de *La llanura*.

cubo gigante dividido en pequeños cubículos. Para hacerse una idea: es como si fuese un cubo de Rubbicks, tanto en la forma, como en el fondo que es esa sensación de no salida una vez que comienza el juego (dramatúrgicamente, la acción de la obra)⁹³.

Esta estructura de hierro además era flexible, es decir, que forzando al movimiento una de sus barras, podía moverse todo el entramado. Y esto es lo que provoca el personaje de El Abuelo en uno de los momentos en que La Madre se marcha de la casa a la llanura. Parece que los hierros cobrasen vida y se estremeciesen como el corazón de El Abuelo. Es en definitiva otra manera de materializar una sensación.

Antes del comienzo de la acción dramática observamos cómo los personajes posan alegremente como para una fotografía; y esto lo acompaña una música que recuerda a los años treinta, antes del estallido de la Guerra Civil. La directora ha visto en la obra una tragedia provocada por una situación, y en *flash back* nos ha mostrado la felicidad de la familia para contrastarla con la situación actual del drama y hacerlo más intenso. Aparte podríamos reconocer dos mundos diferentes que originan dos situaciones diferentes en la condición humana: la República frente a la Posguerra Civil. Este momento de felicidad es truncado —para dar comienzo a la obra— por un cambio de la iluminación provocado por un bajón en la intensidad, y la focalización individual de los personajes de La Niña y El Abuelo —que son los que intervendrán en primer lugar—, y un detalle muy interesante: la caída desde arriba sobre uno de los cubículos de gran cantidad de arena. Helena Pimenta vuelve a materializar aquello que de inconsciente está presente en la obra impregnando a todos los personajes. Así, cada uno de los personajes principales implicados en la acción, van a ser impregnados, ensuciados en algún momento por esa arena, con lo que la situación simbólica de muerte y de injusticia que representa la llanura, se va a ver representada en dos planos igual de asfixiantes: inconsciente y material.

Por otro lado, luego hay también elementos muy concretos con un sentido muy popular: un espejo, una palangana, una silla, un gramófono..., que van a jugar en la escena el papel que se indica desde las acotaciones del original. Pero falta la ventana. En esta ocasión, siguiendo el mismo tipo de juego escénico, lo que ha hecho la directora es transformar lo material en su esencia; es una especie de metonimia escénica, con lo que el juego que pudiera dar la ventana, que en definitiva supone la entrada de luz de sol y con ello una iluminación

⁹³ FOTO 2 (CDROM): programa de mano del montaje de *La llanura* del CAT.

mayor de la escena en momentos de diálogo más calmado, Helena Pimenta lo produce mediante una intensa luz azul, que connota, por antítesis con las demás, una sensación de frescura, de clima distendido.

La que en la obra original es la escena de la iglesia, aquí se realiza, en primer lugar sin altar y demás elementos visuales que pudieran darnos la sensación de una iglesia, aunque esta sensación se transmite a partir del sonido de campanas; y además, cuando habla La Madre, se recrea un *flash back* en el que el actor que lleva toda la obra haciendo de El Hijo, se transforma, colocándose un traje que lleva colgado en uno de las barras de hierro durante toda la representación, en el supuesto marido de La Madre, con lo cual se puede apreciar de manera directa lo que está pasando por la cabeza de La Madre a modo de monólogo interior. Cuando ésta queda sola y sigue el monólogo, mientras habla, observamos detrás de ella un muñeco articulado enorme, que se va moviendo como para abrazarla, transformado en una especie de fantasma del marido ausente. Una vez más, el inconsciente se materializa.

Por último, habría que comentar el ingrediente musical, que también juega un importante papel. Hay tres tipos de música distintos, que se van a ir repitiendo a lo largo de la obra en conexión con el momento dramático en que se insertan: la música de años 30, de la República, que ya hemos comentado al principio para ver la felicidad de la familia. Una música nostálgica y triste que se produce a partir de música de melodrama en unos momentos (por ejemplo en los monólogos), o en un momento determinado con la copla “Soldadito español”. Y por último, una música sin grabación, de cante jondo, que es cantada en directo por una mujer vestida de negro, que a lo largo de toda la obra aparecerá como anticipando el destino de la acción, dándole al cante jondo ese sentido fatídico y popular que posee.

Para concluir, podríamos decir que lo que realiza Helena Pimenta es una especie de sinestesia escénica mediante la cual nos va a presentar todos los elementos inscritos en la obra de manera diferente a como nos los presenta el autor, pero no sólo eso, sino que también de manera diferente a como se nos presentarían en la vida real. Así la obra va a estar marcada desde el principio hasta el final por el arte del impacto sugestivo: un último ejemplo lo tenemos en la escena final de la muerte de La Hija, donde si en primer término se nos muestra su cadáver colgado, en segundo término observamos una sombra gigantesca que no hace más que sugerir visualmente la materialización de la locura y la incomodidad humanas provocadas por una situación bélica.

A.3.4. Compañía José Martín Recuerda. Antonio Morell.

Con esta obra estrenada el año 2004 y dirigida por Antonio Morell, uno de los antiguos actores formados en el TEU⁹⁴, nos encontramos en parte con un ejercicio de homenaje al autor. No hay nada más que observar para ello el nombre de esta agrupación: José Martín Recuerda, escindida de otra compañía dedicada casi por completo al estreno de dramas de este autor como es Corral del Carbón, de la cual tendremos lugar de comentar algunos de sus estrenos más adelante. Pero antes de continuar detengámonos en el reparto de personajes con el cual contábamos en esta obra, donde podremos observar algunas diferencias con respecto al *dramatis personae* de la obra original, que pasaremos que explicar a lo largo del comentario:

EL ABUELO	Antonio Morell
LA HIJA	Nazaret Álvarez
EL HIJO	Francisco Linares
EL AMIGO	Jorge Gómez
LA AMIGA	Cristina Montes
LA MADRE	Meli G ^a Grau
EL MAESTRO	Manuel Carmona
EL MARIDO	Rafael Martínez
LA MUJER DEL MAESTRO	Lola Vargas
LA MUJER DE LA IGLESIA	Adela Jiménez
VECINA DEL ALBAICÍN	Trini Quesada
VECINA DEL ALBAICÍN	Araceli Maestra
VECINA DEL ALBAICÍN	Lydia Rojas
VECINA DEL ALBAICÍN	Nieves Gil
VECINA DEL ALBAICÍN	Charo Ruiz
VECINA DEL ALBAICÍN	Ana Mari Pulido
VECINA DEL ALBAICÍN	Ana Gil
DISEÑO DE ESCENOGRAFÍA	Berta Páramo Pino
DISEÑO DE CARTELES	Cristina Urdiales
REALIZACIÓN DE DECORADOS	Lucas
REALIZACIÓN DE CARTELES	New-Color

⁹⁴ Aunque no bajo la tutela directa de Martín Recuerda, sino de José María López Sánchez, sucesor de nuestro dramaturgo a cargo de esta compañía. Si bien hay que decir que la figura de Martín Recuerda tuvo un peso muy grande en esta segunda etapa del TEU granadino, dado que desde su mismo director hasta muchos de sus componentes, habían aprendido a hacer Teatro con él.

DISEÑO DE VESTUARIO	Nati Sarnago
REALIZACIÓN DE VESTUARIO	Remiendos Genil
COREOGRAFÍA Y BAILE	Mercedes García
DISEÑO DE LUMINOTECNIA	Tatiana
DISEÑO DE MAQUILLAJE	Miguel A. Butler
DISEÑO DE PELUQUERÍA	Expresión y Formas
PINTURA DE “LA LLANURA”	Patricia I. G ^a Casas
ESTUDIO DE GRABACIÓN	Miguel Sánchez
REGIDOR DE ESCENA	Rafael Vargas
AYUDANTE DE DIRECCIÓN	Nati Sarnago
DIRECCIÓN TÉCNICA	Antonio Amor
GERENCIA Y PRODUCCIÓN	Visi Pabón
DIRECCIÓN	Antonio Morell

Lo más destacado de la puesta en escena de Antonio Morell son dos cosas, una a nivel técnico y otra a nivel argumental. La primera de ellas es el esfuerzo por traducir la miseria de la familia y de la época a través de la luz: así en este montaje nos encontramos con una luz muy tenue, que casi no nos deja distinguir a los personajes, una luz pobre en definitiva, que contribuirá a la creación del ambiente que el autor pretendía transmitir en la obra. Por otro lado en cuanto al mobiliario escénico nos encontramos con que lo que nos aparece es el salón de una casa popular, tal y como nos aparece descrito en la primera acotación de la obra por el autor⁹⁵.

En cuanto al nivel argumental, cabe destacar un rasgo interesante, y es que el director decide trasladar uno de los parlamentos que mantiene la madre dentro de la iglesia (en un momento en que los personajes están reflexionando consigo mismos) al principio de la obra. Nada más comenzar, a la izquierda del escenario, mediante una transparencia, vemos la alcoba del matrimonio, donde mantienen la conversación inicial con la que inician la obra.

[...] LA MADRE.- Están llamando.

MARIDO.- ¿Qué haces?

LA MADRE.- Ay, vida mía, ¿que qué hago? Abrazarme muy fuerte, porque quisiera hacerte morir entre mis brazos. Lo sabía. ¿Ves? Han llamao. Lo sabía.

MARIDO.- Deja, no te levantes. Yo saldré a abrir.

LA MADRE.- Que no quiero dejarte de entre mis brazos.

⁹⁵ FOTO 3 (CDROM): escena del montaje de *La llanura* de la Compañía José Martín Recuerda.

MARIDO.- Déjame que te dé ese beso y calla.
LA MADRE.- Que no quiero dejarte de entre mis brazos.
MARIDO.- Cualquiera que te vea así. Déjame. Voy a abrir.
LA MADRE.- No. Yo...
MARIDO.- Que vas a despertar a los niños, calla de una vez.
LA MADRE.- ¿Quién es? ¿Quiénes son?
MARIDO.- Vuelvo en seguía. Estos caballeros que quieren que vaya con ellos, pero vuelvo en seguía. Y no abras el balcón, que puedes coger frío y puede que el resplandor del fuego despierte a nuestros hijos. Vuelvo en seguía... En seguía...⁹⁶

En el drama del autor, este parlamento se nos muestra en el segundo acto, en torno al personaje que dialoga con una voz en *off* que simboliza la presencia del marido. Pues bien, Antonio Morell le da presencia carnal a esa voz (algo que ya hacía Helena Pimenta⁹⁷), y no sólo eso, sino que traslada ese parlamento al comienzo de la obra, con lo cual lo cambia totalmente de contexto, de manera que ya no nos encontramos con una especie de reflexión en voz alta de la madre, con una especie de *flash back* para contar el detonante de la historia, sino que ahora el espectador puede contemplar el detonante de esta tragedia para luego continuar la misma. En definitiva, es un recurso que pretende convertir la historia en lineal, de modo que el espectador podrá contemplar qué es lo que lleva al personaje de La Madre a comportarse de la manera en que lo hace a lo largo de la tragedia, y desde el comienzo de la misma, permitiendo al espectador la configuración mental de ese personaje, con lo cual se facilita su visionado de la obra. Por supuesto, con un recurso así lo que se persigue también es no desviar la atención del espectador en ningún momento, para conseguir hacerlo llegar a un estado de catarsis mucho mayor.

Es muy importante, para conseguir que este recurso salga bien, toda la gama de sonidos de ambientación con los que el director pretende introducirnos como espectadores dentro del drama, intentando llamar la atención de los mismos y no dejarles ni una salida al desvío de su atención. Esto se puede observar claramente en la propuesta realizada en el libreto del director que exponemos a continuación:

⁹⁶ Diálogo extraído del cuaderno del director.

⁹⁷ Ella lo hacía desdoblado el personaje de El Hijo en el marido.

FOCO TELÓN CERRADO

Sirenas bombardeo
Motores, aviones, se acercan
Motores encima
Bombardeo
Motores, aviones, se alejan
Gritos de dolor
Sirenas fin de bombardeo
Chicharras
Camiones subiendo cuesta
“Rápido”, “Abajo”, “Vamos”...
Sonido de pisadas
“Por Dios, no me matéis”
“No he hecho nada”...
“Preparados”, “Apunten”, “Fuego”
Descarga cerrada
Chicharras
Comentarios fusilamiento...
Risotadas
Pisadas
Arranque motores camiones
Alejar de camiones
Cantos pelotón de ejecución
*Chicharras*⁹⁸

Como podemos observar, lo que se nos reproduce a través de sonidos y de algunas palabras, es en primer lugar una escena bélica, para informar a los espectadores que todo lo que viene a continuación estará provocado por una guerra, por la Guerra Civil⁹⁹, para más tarde contarnos una de las escenas que tantas veces ocurrieron durante la misma y después de la misma, que es en definitiva el detonante de la tragedia de esta familia: el fusilamiento en algún sitio desconocido de un hombre.

⁹⁸ Acotación extraída del cuaderno del director.

⁹⁹ Aunque no hay ningún dato que nos permita interpretar que fue ésta, sino que esto lo deducimos por el contexto de la historia que se nos contará a continuación; o bien podríamos pensar que el director no quiere circunscribir esas circunstancias sólo a una guerra particular, y lo que ha querido ha sido universalizar el sufrimiento que se cuenta en esta obra, haciéndolo extensivo a cualquier momento bélico dentro del mundo

Podríamos pensar que este hombre es el mismo marido de la madre; o bien podríamos considerar que es uno de tantos como murieron de esta manera, para hacer significar que la tragedia que aquí se cuenta no fue exclusiva de esta familia, sino que estuvo muy extendida a lo largo de esos años. Quizás este matiz de universalización contribuya también a captar la atención del espectador, que no ve ya la tragedia con la distancia que le han podido dar los años, sino que lo lleva a reflexionar acerca de unas circunstancias que en cualquier momento pudieran también ser las suyas propias. Es este el elemento que Aristóteles denominaba “temor”, y que consideraba básico para la llegada de la catarsis en el espectador, elemento el cual, en este montaje está muy bien conseguido.

Antonio Morell traduce a la perfección el final mismo de la obra original. En el montaje suyo, una bailaora, inmersa en un intenso taconeado va retirando sucesivamente todos los paneles y mobiliario del decorado, cuando lo toca, ya que está todo provisto de ruedas que permite retirar el decorado delante de los ojos del espectador. A continuación sólo vemos la llanura que veíamos antes desde la ventana, ahora convertida en un panel de diez metros de largo, y entra la madre con la hija en brazos, que lleva el vestido mojado (puesto que se ha tirado a un pozo), y se arrodilla. Paralelamente han ido entrando un grupo de Mujeres del Albaicín que portan una cruz de manera que cuando se agachan y se cubren la cabeza con la capucha de sus sayos, simulan ser un grupo de tumbas, formando entre todas un gran cementerio¹⁰⁰. Esta idea de las tumbas-mujer me parece muy interesante, puesto que Antonio Morell sigue a Martín Recuerda en esa carnalización del deseo no sólo del personaje de La Madre, sino de tantas mujeres de aquella época en circunstancias similares: encontrar la tierra donde yacía su marido muerto, para hacerle una tumba. Esas mujeres-tumba simbolizan la impotencia que ellas podían sentir al no ser escuchadas, es más, acalladas para no retrotraer las miserias de la guerra. Es ese deseo frustrado el que traducen esas mujeres (que se transforman a sí mismas en tumba), y también ese enloquecimiento, como el de la madre, que entrega su vida por completo a la búsqueda de una memoria que nadie quiere recordar.

Esto es también, por parte del director, una forma de terminar la historia lineal, que había comenzado desde el primer momento. Helena Pimenta, en cambio, comenzaba la tragedia *in medias res*, e igualmente la acaba, sin mostrarnos ninguna escena después de la muerte de la hija. Con todo esto podríamos decir que si Helena Pimenta busca la sorpresa

¹⁰⁰ FOTO 4 (CDROM) : escena de *La llanura* de Antonio Morell.

continuada, tanto en la disposición como en los diferentes elementos escénicos que entran en juego en su montaje, la puesta en escena de Antonio Morell, es mucho más apegada al texto, queriendo mostrarle todo a los espectadores, no sustraerles nada de la historia ni dejarse nada para la sugestión imaginativa: es como si quisiera cerrar circularmente la historia envolviendo al espectador en la tragedia de los personajes, y, como ya hemos dicho anteriormente, potenciando el elemento catártico del público.

B. LOS ÁTRIDAS (1951)

B.1. Ediciones y montajes.

B.1.1. Ediciones.

- (1999) Salobreña, Ayuntamiento de Salobreña. [Edición utilizada para realizar el comentario del argumento del drama].

B.1.2. Montajes.

- (1955) Trino Martínez Trives. TEU de Granada.

B.2. Argumento del drama.

Este drama se compone de dos partes: la primera de ellas se desarrolla en el año 1940; y la segunda, unos años más tarde. Lo que no se concretiza en ningún momento es el espacio geográfico en donde se desenvuelve la acción; tan sólo se nos indica que la primera parte sucede en una ciudad, y la segunda en un pueblo. Con esta omisión, desde mi punto de vista, lo que el autor consigue es universalizar la tragedia, ciñéndola a un espacio muy cerrado -como es el del salón de una casa- que podría haber sucedido en cualquier parte del mundo.

Nos encontramos con unos personajes unidos todos por lazos de sangre, excepto uno de ellos, aunque también forma parte de la familia por matrimonio. El cuadro que se nos presenta es el siguiente: La Abuela, cuyo hijo es Eusebio, que tiene a su vez cuatro hijos: La Rubia, La Hija Menor, El Hijo Menor y el Guardia, que a su vez está casado con La Muchacha. Es de destacar que también en un momento determinado de la obra se realiza un *flash back* en donde Eusebio dialoga con la que fuera su Mujer; pero este último personaje no influirá, al menos de manera directa en la historia que se cuenta, porque no pertenece al presente del resto de personajes.

Asistimos a un esquema argumental muy similar al que nos encontrábamos en el drama anterior, *La llanura*, sólo que aquí, la sociedad no forma una especie de coro desmembrado en distintas personas (como fueran El Maestro, La Mujer del Maestro, El Amigo o La Amiga), y culpable con su silencio de lo que acontece en aquella casa. Aquí el desmoronamiento familiar tiene su raíz en sus miembros mismos, con lo que se acentúa la tensión psicológica. Pero no hay que olvidar tampoco que esa raíz se hunde en el ambiente nefasto de la

posguerra, que trastornó a toda una sociedad; así lo reconoce muy bien el autor, en una entrevista realizada por Miguel Ávila Cabezas, quien muy acertadamente le pregunta:

P.- En la lectura de Los átridas me ha parecido comprobar que la familia es, como si dijéramos, un referente, un microcosmos de lo social de posguerra en España. ¿Estás de acuerdo con esta interpretación?

R.- Sí, plenamente. Los átridas tiene mucho de autobiográfico y lógicamente de lo que yo veía a mi alrededor: un mundo de destrucción tras la guerra. La llanura habla de crímenes cometidos en la propia guerra. Los átridas refieren algo mucho peor, pues significan un “desarrollo” a largo plazo de una guerra, que dejó a España moralmente dañada para muchísimo tiempo. Así los supervivientes acaban en la más absoluta de las desesperaciones y muchos de ellos buscarán refugio en el alcohol porque será la única manera de eludir la realidad. Para ellos, entonces, la realidad aparecerá distorsionada, como si se viviera a través de un espejo cóncavo (igual que en el esperpento). Ése es el mundo de miseria y desolación que deja una guerra. Por eso después tendrán que transcurrir muchos años para superar (bien que no completamente) las traumáticas y nefastas consecuencias de la guerra. Realmente, la auténtica dimensión y la verdadera tragedia de una guerra es la consiguiente posguerra. Porque la guerra duró “tan sólo” 3 años, y mueren los que mueren, pero en la posguerra todo está agotado, las personas y los víveres. Se ha abolido, casi, el principio de realidad y domina absolutamente todo el principio de muerte. La posguerra significa que hay que comenzar a olvidar (algo que La Madre de La llanura no quería bajo ningún concepto) y, además, por el miedo y la necesidad, las personas se convierten en seres miserables. Es como un espejo porque no hay nada mejor (ni más terrible) para comprobar la auténtica dimensión moral de la gente que la miseria¹⁰¹.

P.- ¿Se podría subtítular Los átridas como “Crónica de una derrota”?

R.- Yo creo que sí. “Crónica de una derrota” porque se trata de la derrota de una familia [...] (MARTÍN RECUERDA, 1999: 24-25).

¹⁰¹ El subrayado es mío.

Es muy interesante esta idea del subtítulo que pudiera llevar la obra, porque en efecto, como nos indica Antonio Morales (MARTÍN RECUERDA, 1982), el primer título de la obra era el de “Los borrachos”, el cual cambiaría por el de “La familia de Eusebio Sánchez, el organista”, y que más tarde, sería Emilio Orozco, director de la tesis doctoral de nuestro autor y amigo personal del mismo, quien al leer la historia vio en ella una semejanza con la de los Átridas, y aconsejó a Martín Recuerda el cambio de título¹⁰². Lo interesante, es que en el título inicial se destacaba por metonimia la presencia del alcohol, que será el elemento destructor más epidérmico de la familia, más evidente¹⁰³, aunque de fondo lata, como ya hemos insinuado anteriormente, la posguerra civil española.

En unos apuntes personales del propio autor acerca del drama, se observará perfectamente esto que venimos diciendo, y además, se podrá entrever la ambientación anímica que va a imperar durante toda la obra:

Eran borrachos porque vivían tan fuera de su quicio, como si borrachos estuvieran todo el día... Eran seres humanos que después de la guerra vivían –por la fatalidad- llenos de dolor, de amargura, como si una maldición hubiera caído en ellos..., personas honradas y buenas antes de la guerra, ahora sus almas estaban envenenadas por el odio, el egoísmo y el vicio que muy hondo llevaban clavado. La amargura de su vida les había hecho caer en el vicio hasta la degeneración, eran eso: ¡los borrachos! (MARTÍN RECUERDA, 1982: 18).

Centrémonos ahora en el argumento de *Los átridas*, intentándolo resolver de la manera más lineal posible, aunque para ello haya que saltar desordenadamente por una serie de puntos clave de la obra. Si lo hago así, es porque considero que más importante que la línea de acción, son las implicaciones psicológicas que se dan por sobrentendidas y que únicamente se van descubriendo a medida que avanza la obra.

Eusebio Sánchez es un organista sin trabajo, que vive en una ciudad a la cual se ha visto obligado a huir, junto con su familia, para intentar ganarse la vida. Pero las circunstancias trágicas sociales y familiares, lo han destruido por completo, y ha caído en el alcoholismo,

¹⁰² Ésta última afirmación es un dato obtenido en una conversación con Ángel Cobo Rivas.

¹⁰³ Además de una de las grandes constantes en la obra del autor.

de manera que llega todas las noches a su casa tan borracho, que hasta incluso su madre tiene que ayudarlo a acostarse:

VOZ DE LA ABUELA.- [...] (Eusebio va levantando la cabeza. Tiene la mirada fija, como el que está viendo todo lo que LA ABUELA dice. Mira hacia el frente. La boca la tiene entreabierta) ¿Qué esperas? ¿Qué miras? ¿Qué piensas? No puedes ni quitarte la ropa para echarte en tu colchón. Tendré que quitártela yo. Y yo tendré que echarte en tu colchón. (EUSEBIO quiere mirarla, pero apenas puede) Esta noche no voy a tu lado. Tiéndete como puedas y duerme. Es imposible resistir el olor a vino de tu aliento. Es imposible resistir encontrar naipes sucios en los bolsillos de tu traje. No hay fuerza humana que te aguante (MARTÍN RECUERDA, 1999: 53).

Ahora bien: la respuesta a qué están haciendo en esa ciudad y por qué emigraron del pueblo, nos la dará El Guardia en el siguiente párrafo, inserto ya en la segunda parte de la obra:

EL GUARDIA.- [...] Un día, cuando más ansia de ser teníamos, tuvimos que huir, dejar que nuestra casa ardiera. Mi madre fue a buscarlo a él, que estaba junto al órgano, y allí murió entre las llamas. No pudimos oír sus quejidos, ni evitar su muerte, tuvimos que caminar sin rumbo, sin saber lo que sería de nosotros. Al llegar a la ciudad me encontraba solo. No encontré ni una voz amiga [...] (MARTÍN RECUERDA, 1999: 82).

Como no hay una autoridad firme en la casa, cada uno de los miembros de la familia hace su vida casi de manera independiente: El Hijo Menor está estudiando una oposición para una plaza de maestro; La Rubia se dedica a salir todas las noches y se deja intuir (y en efecto se comprobará en la segunda parte) que se dedica a la prostitución; y La Muchacha, La Hija Menor y La Abuela, permanecen en “la casa”,¹⁰⁴ trabajando en labores domésticas. De manera que se supone que el único dinero que entra en el hogar es el de El Guardia y el de La Rubia, pero en ningún momento se deja claro ese tema. Sí que tanto la Rubia como La Abuela acusan al padre y al hijo menor de “hombres

¹⁰⁴ En realidad viven todos hacinados en un cuarto, donde duermen tirados en colchones.

muertos” (MARTÍN RECUERDA, 1999: 39 y 41), porque no son capaces de ganarse su pan¹⁰⁵.

Pasan los años y la familia cambia de nuevo su lugar de residencia, para vivir en un pueblo en el que al parecer El Hijo Menor ha sacado una plaza de maestro y el padre vuelve a trabajar como organista. Ahora bien: las habladurías del pueblo hacen que estén totalmente aislados del resto de la sociedad: La Rubia sigue ejerciendo la prostitución, pero ahora, como viven en un pueblo, la conoce todo el mundo, y además parece que provoca peleas entre los hombres; El Guardia ha sido expulsado del Cuerpo por ser un alcohólico; el padre lo sigue siendo... Estas circunstancias hacen que retiren cada día a algún niño de la escuela donde trabaja El Hijo Menor, y que La Hija Menor no tenga la más mínima oportunidad de ser cortejada para casarse, porque ninguna familia del pueblo querría emparentar con ellos.

De modo que un buen día estalla toda esta tensión acumulada de muchísimos años de manera tan violenta que se generará la tragedia: El Hijo Menor, La Rubia y La Hija Menor comienzan a lanzarse acusaciones mutuamente. Él acusa a su hermana mayor de ser una puta, y su hermana menor lo acusa a él de estar enamorado de la mujer de su hermano mayor, y de haberle dado celos hasta conseguir que El Guardia se desesperase y se alcoholizara a tenor de la frustración. El Hijo Menor, ciego de cólera, saca una navaja y se dirige lento hacia su hermana. Pero se interpone La Muchacha abrazándola, y, al intentar éste alcanzar a su hermana, le asesta sin querer una cuchillada a la mujer que realmente amaba, y ésta, muere.

La obra termina de forma totalmente abierta, con una estampa de todos los personajes (a excepción de El Guardia) junto al cadáver, pero cada uno, como abstraído de manera egoísta en su propio mundo, tal y como ha transcurrido toda la obra, y que es lo que ha generado la tragedia: la falta de comunicación y de diálogo para llegar a entenderse y convivir unos con otros. Veamos cómo queda la escena a partir de las últimas acotaciones:

[...] En el silencio, desde fuera arrojan por la ventana una rosa que cae casi junto al cadáver) [...] EUSEBIO sigue llorando

¹⁰⁵ VOZ [de La Rubia].- [...] A los hombres de esta casa les arrancaron desde hace tiempo la lengua. ¡Hombres muertos! ¿Cuándo vais a ganar vuestro pan? Pero yo tendré el gusto de veros morir y escupiré sobre vuestros cadáveres (MARTÍN RECUERDA, 1999: 39).

LA ABUELA.- ¡No puedo callarme! No me cansaré de deciros, día tras día, lo que tu hermana repite siempre: “¡hombres muertos!”. Os quedaréis solos en esta casa. Os volverá la espalda todo el mundo (MARTÍN RECUERDA, 1999: 41).

como un niño. Parece como si no se hubiera dado cuenta de nada¹⁰⁶. LA HIJA MENOR queda ilusionada con la rosa. LA RUBIA y LA ABUELA miran al cadáver. LA MUCHACHA se ve tendida a lo largo, con los ojos y la boca abierta deformados ya por la muerte. EL HIJO MENOR no deja de mirarla) (MARTÍN RECUERDA, 1999: 94).

En definitiva, tanto en esta obra como en la anterior, vamos viendo cómo José Martín Recuerda, en la construcción de su inicial mundo dramático, reduce el argumento al mínimo, dado que lo que más le interesa es destacar la tensión generada por un ambiente determinado, para penetrar de manera más intensa en la psicología de los personajes, y no sólo eso, sino también en la psicología de toda una sociedad que él contemplaba desde su estatus de autor, en un momento determinado de la historia de España. Así, más que denunciar una situación determinada o injusta, lo que se denuncia en sus obras es el mundo que ha generado esa situación determinada o injusta; y lo más terrible de todo: no se propone ninguna solución, que viene a resultar lo más revolucionario de todo.

Con respecto a esta afirmación última –y para terminar este apartado–, considero que es muy elocuente la reflexión que el propio autor hace acerca del radicalismo de su teatro (a raíz –de nuevo– de una pregunta de Miguel Ávila Cabezas):

P.- En realidad tu teatro es de un radicalismo aplastante, a veces de un “esperpentismo” que llega a deformar a personajes y ambientes.

R.- Ése es el fondo más duro, tremendo y, como tú dices, radical. Más tremendo aún que la censura que rechazaba mis obras. Por ejemplo, Buero Vallejo podía hacer una crítica del franquismo, pero al final daba soluciones. La suya era una propuesta “intelectualizada”: las “cosas” podían mejorar, todo podía tener una conveniente solución y, así, había una esperanza o una “desesperanza esperanzada”. En fin, todo era transaccional. Yo no quiero transigir. Es muy probable que a veces me falte razón pero, desde luego, yo no transijo y entonces mis personajes claman desde una desesperación radical, lo cual es terrible porque esa desesperanza supera el corsé de las ideas políticas y es una amenaza contra el sentido

¹⁰⁶ Hay que decir que Eusebio en la escena anterior acababa de entrar completamente borracho en casa.

del propio estado y de la propia organización social. Claro está que si se lleva el proyecto a sus últimas consecuencias (MARTÍN RECUERDA, 1999: 24).

B.3. Análisis de los montajes realizados.

B.3.1. TEU de Granada. Trino Martínez Trives.

Se montó en 1954. Pero esta obra no fue dirigida por el autor granadino, sino por el director del Pequeño Teatro Dido de Madrid, Trino Martínez Trives, que ante la imposibilidad —por razones de censura— de montarla en Madrid, vino a Granada y la estrenó con un elenco muy particular dado que en éste se daban cita actores profesionales como María Belenda y Ramón Corroto —que vinieron expresamente de Madrid—, junto con los actores del TEU: José Sánchez, Manuel Matías, Josefina Garrido y María Victoria Gil, además de Violeta Casal, actriz cubana que llegara a Granada buscando las obras de José Martín Recuerda. Finalmente se permitió el estreno de la obra en el Teatro Cervantes de Granada.

La mezcla de actores no fue muy positiva porque los teuístas estaban por encima de los actores profesionales en cuanto a interpretación, y además, como es de suponer, se encontraban en escena por lo pronto tres criterios diferentes de interpretación —dado los aprendizajes tan distintos de unos y de otros—, que al parecer no confluyeron de forma muy armónica.

Los Átridas es una función muy realista de posguerra, cuya escenificación tiene que comportar el sentido de abigarramiento provocado a raíz de la frustración, el hacinamiento y la miseria de sus personajes.

La escenografía que se elaboró, se hizo ateniéndose al planteamiento de la obra, que está dividida en dos partes, con cambios de decorado en la segunda; pero el planteamiento es muy realista, con lo cual sin ningún problema es fácil de imaginar:

ACTO 1: Estamos en el año 1940. Una habitación reducida de una casa provinciana. En el centro, un balcón, abierto de par en par, dejando ver la noche llena de estrellas. En la habitación todo está en desorden. Hay canastas viejas rebosantes de trapos, maletas, baúles, jaulas, cuadros, todo amontonado sin el menor orden. Junto al balcón, una escoba, un cesto, carbón y una hornilla de barro. Por los rincones se ven colchones enrollados. Los colchones dan la impresión de

que los tienden en el suelo y duermen como bichos. En el rincón de la derecha, se encuentra EL HIJO MENOR de EUSEBIO que estudia a la luz de una bujía. El joven posee, además de sus libros, la mesa y la luz, un colchón, un lavabo, una percha con un sombrero viejo y un traje raído pero limpiamente conservado. En el rincón izquierdo, aparte de otro colchón, hay una coqueta con un espejo roto, una polvera, un peine, un paraguas agujereado y una cuerda que desde la coqueta va a un clavo de la pared.

Sobre la cuerda, están rendidas, una combinación de mujer y unas medias. Delante de esas cosas hay una percha con un vestido de seda negro, un colchón extendido y un baúl. Este lugar es ocupado por una muchacha que sentada bajo el vestido de seda, hace unas botas de lana. Ante el ángulo derecho y dejando paso a una puerta cerrada, se ve otro colchón extendido y un armonio a su lado. En el armonio hay escondida una botella de vino. En el centro, encima de una mesa redonda, hay una gramola con unos cuantos discos rayados y a falta de algún pedazo. A la izquierda, una puerta abierta da a la escalera.

Cada mueble parece decir en su desolada mudez que pertenece a una persona distinta. Cada rincón parece constituir un mundo de distintas personas.

Es una noche de verano de un calor bochornoso. LA HIJA MENOR de EUSEBIO cruza nerviosa y quiere abrir la puerta cerrada. LA ABUELA ha entrado con ella y se detiene en el quicio de la puerta de la escalera. LA MUCHACHA deja de hacer punto. (MARTÍN RECUERDA, 1999: 33).

ACTO 2: Han pasado unos años. En un comedor confortable, nuevo, con pocos muebles, están sentadas dos mujeres. Las dos cosen. Una es LA MUCHACHA. Sus rasgos han adquirido alguna serenidad, pero en sus ojos se adivina un miedo contenido y tal vez inexplicable. Cose en silencio sin apenas levantar la vista de la costura. La otra mujer es LA RUBIA, pálida, muy pálida, con el pelo liso y recogido. Un pelo sin brillo. En sus labios parece que no hay sangre. Su mirada es serena y hasta bondadosa. El comedor es de una casa de las afueras de un pueblo. Es un comedor de planta baja. Tiene en el fondo una ventana apaisada con visillos blancos rizados que le dan aire de comedor burgués. La ventana da a un camino

cerca de otras casas. La puerta de la izquierda comunica con un vestíbulo, la de la derecha con un pasillo. Es una tarde de domingo. LA HIJA MENOR, muy contenta, se está poniendo dos rosas y se mira a un espejo que está junto a la ventana. (MARTÍN RECUERDA, 1999: 67).

Como podemos observar en ambas acotaciones, los instrumentos necesarios para el decorado, son muy simples, fáciles de conseguir y de disponer. Lo más fácil es que fueran los mismos actores los que contribuyesen a la elaboración del mismo, con aportaciones del mobiliario de sus propias casas.

En las dos primeras obras de Martín Recuerda que se ponen en escena —me estoy refiriendo a *La llanura* y a *Los Átridas*— es interesante observar cómo en el escenario se juega con dos elementos básicos: sillas y una ventana. Incluso en la última escena de *El payaso y los pueblos del sur* nos vamos a volver a encontrar con estos dos elementos. Es decir, que podemos considerar que las sillas y la ventana no son solamente de necesidad técnica, sino que constituyen a su vez una obsesión para el autor con algún significado implícito que repercute en sus primerísimas obras dramáticas. Para muestra de ello podemos poner varios ejemplos, pero vamos a seleccionar dos exactamente por lo sintomáticos que resultan. En el año 2002 se ha publicado una obra de las primeras del autor y que permanecía inédita. La obra es de 1952 (cuando estaba dando sus primeros pasos con el TEU) y se titula *Ella y los barcos*. Pues bien, nada más comenzar la acotación inicial, en su segundo párrafo, ya podemos apreciar la siguiente disposición escénica:

Una ventana, en el centro, deja ver las luces de un trozo de la ciudad y el cielo oscuro, neblinoso, cargado de una atmósfera densa que sube del muelle, del mar, impidiendo que se dibujen las estrellas (MARTÍN RECUERDA, 2002: 31).

Pero es que ahí no queda todo. En la primera obra escrita por el autor en 1940 (con tan solo 18 años de edad) que se titula *La Garduña* y que aún permanece inédita, nos encontramos una muy sencilla acotación inicial en la que no faltan los elementos a los que venimos aludiendo:

El interior de una casa de aldea. Techo bajo, éste y las paredes de gruesas vigas. La puerta de entrada al centro, alzada por tres escalones. A la derecha una chimenea; a la izquierda una

ventana apaisada que da al campo. En el lateral izquierdo dos puertas, en derecho una. Sillas y mesas bajas de antiguo nogal. Algunos objetos viejos, un cuadro de una Virgen, un rosario en él, alacenas, jarras y demás (MARTÍN RECUERDA, inédito).

El elemento de las sillas no lo destaca siempre explícitamente, sino que va implícito cuando sitúa la acción en un salón; pero el de la ventana sí, aparece siempre. Con lo cual podemos caer en la cuenta de que si ambos elementos efectivamente nos van a aparecer en estas tres primeras escenas propias del autor, las sillas tenderían más hacia la necesidad técnico-escénica, y la ventana, por la insistencia con la que el autor la destaca en sus acotaciones, tendería más hacia un enclave semántico del autor en su obra, con lo cual el índice de interpretaciones que podemos elaborar se incrementa.

Es sintomático —y trataremos de explicarlo, aunque sobre todo vamos a referirnos a las puestas en escena de la época del TEU— a este respecto que Helena Pimenta prescindiera en su montaje de la ventana como elemento corpóreo.

Pero antes de seguir con esto último, intentemos extraer algunas conclusiones pertinentes acerca de la utilización de estos dos elementos en la escena:

- 1) La ventana en cuanto a su significado dramático va a crear una separación entre dos mundos distintos y en muchos aspectos contrapuestos: el interior y el exterior de la casa, y será este elemento el que los conecte. El mundo interior es el de la familia y el carácter de éste va a depender de las circunstancias que envuelvan a esa familia de la que en ese drama en particular se trata, y, básicamente van a crear dos tipos de caracteres del mundo interior: la ilusión y la asfixia, sin tener por qué aparecer por separado, sino que las circunstancias se van a ir trazando y cambiando a lo largo de toda la obra. Cuando imperan las circunstancias que provocan el carácter de ilusión dentro de la familia —o de alguno de sus miembros—, la ventana puede estar abierta, dado que el personaje se puede dirigir a ésta para asomarse al exterior. La ilusión supone pues un estado de simpatía hacia el mundo interior que se proyecta hacia el mundo exterior. Sin embargo, cuando imperan las circunstancias que provocan el carácter de asfixia dentro de la familia, la ventana suele permanecer cerrada. Esta asfixia puede ser provocada desde el propio mundo interior con lo cual

supondría una apatía y antipatía para con el mundo exterior. Pero también puede ser proyección de un estado de asfixia procedente del mundo exterior —aunque en estos casos no entra a través de la ventana—, sino que lo trae algún personaje consigo— que suele venir acompañado de otro elemento recurrente en el teatro de este autor: el alcohol. Por lo tanto, como acabamos de ver, la ventana supone una especie de túnel metafórico que pone en contacto los dos mundos, a través del cual solamente salen —la ilusión o la asfixia de la familia—, pero nunca entran esa ilusión o asfixia. Motivo por el que podemos llegar a la certificación del aislamiento de las familias que Martín Recuerda retrata en sus dramas. Por otro lado, el mundo exterior. Éste es el de la sociedad. Se siente como algo peligroso del cual los personajes se encuentran siempre huyendo, y para ello se refugian en su casa. Si alguno de ellos coquetea con él, deviene en tragedia. Los personajes mayores en edad, han comprendido ese peligro, y por eso no salen de su casa. Sólo los jóvenes y algunos de los personajes de mediana edad, por inconsciencia, se atreven a salir al exterior. Por eso juega un papel tan importante la ventana, porque, sin contacto, se puede contemplar ese mundo exterior no para extraer nada de él, sólo por el mero hecho de mirar hacia otro lado que no sean los muros de la casa. Casi siempre —y lo destaca el autor— lo que se contemplan son luces artificiales o la luz del sol, que, eso sí, es lo único que penetra del exterior por la ventana. Nunca se contemplan ecos humanos, ni problemas, etc...

- 2) La ventana como elemento técnico-escénico, va a estar situada en el centro en muchas ocasiones, o en uno de los laterales. Sea como fuere, en ambas posiciones se va a convertir en un elemento de inflexión de cara al espectador, a la hora de contemplar el espacio: si está en el centro, concebirá a partir de ella la derecha y la izquierda de la escena. Si está en una lateral, ocurrirá del mismo modo, sólo que una de las posiciones espaciales será de menor dimensión que su respectiva. Toda la teoría que hemos venido exponiendo en el punto anterior se va a materializar estableciendo un eje de radiación significativa a partir de este elemento, que el espectador acabará percibiendo. Establecer un eje de partida y dominar a partir de él toda la

escena supone un ejercicio de poder que este autor otorga a un objeto en vez de a un personaje en cuestión. Otra cosa es ya que el director de la obra en concreto consienta o no en el establecimiento de ese poder hacia un objeto como la ventana. En concreto, Helena Pimenta en su montaje de *La llanura* rehusó de ello por una sencilla razón: porque el objeto que ella situaba como central y poderoso iba mucho más allá de convertirse en eje central de la escena, para convertirse en definitiva en el soporte mismo del escenario: era el entramado de hierros horizontales y verticales entrelazados a modo de cubo del que ya tuvimos ocasión de hablar en apartados anteriores. De todos modos, aunque no utilizó el objeto físico de la ventana, sí que se sirvió del aspecto técnico que proporciona este objeto. La ventana, técnicamente es dentro de la escena un regulador de la iluminación. La iluminación del escenario depende de la posición abierta o cerrada de la misma, además de si el desarrollo de la acción es durante el día o durante la noche. La ventana es en definitiva el catalizador luminotécnico dentro del escenario. Esta circunstancia se puede aprovechar en mayor o menor medida, dependiendo de los medios técnicos de luz con los que se cuente. Los montajes que hizo el TEU —incluyendo el montaje de *Los Átridas* por participar miembros de la agrupación y disponer de unos medios similares— de las obras de Martín Recuerda, permitían pocos efectos luminosos, funcionando generalmente una luz blanca que iluminaba la totalidad de la escena, sin la precisión suficiente para establecer distintos matices en la intensidad luminosa para distinguir entre luz de sol y luz artificial. Más aún podríamos decir que funciona en estos casos la regulación lumínica de la ventana, porque entonces depende de su posición para que el espectador conciba por efecto metonímico cuál es el tipo de luz que invade el escenario, y con ello en qué momento del día se desarrolla la acción. Se le podría plantear a esta idea el problema de que puede ser de día y tener la ventana cerrada si en ese momento se han establecido lo que antes hemos denominado circunstancias de asfixia dentro de la familia. Esto es cierto, pero también lo es que este tipo de circunstancias suelen invadir a los personajes por la noche con lo que al fin y al cabo lo que suele acabar sucediendo es que por el día la ventana permanece abierta y por la noche

cerrada. Pero esto no tiene siempre por qué ser así, de modo que aparte del índice semántico de la ventana, funcionan como indicadores los recursos verbales, del mismo modo al que se hacía en nuestro teatro del Siglo de Oro para establecer el espacio escénico.

- 3) Las sillas como elemento técnico-escénico dan mucho juego dentro de la escena, en primer lugar, porque permiten establecer con respecto a ellas dos posturas básicas para los personajes, que son las de estar de pie o estar sentados. Lo importante de esto no es la postura, sino el *roll* que implica esa postura: así, los personajes que cuando se produzcan las subidas de tensión y con éstas los enfrentamientos van a ser atacados, podrán serlo mientras están de pie o sentados; pero los violentos que atacan, siempre van a estar de pie. La silla va a quedar marcada semánticamente como el lugar de la debilidad en los enfrentamientos. También va a ser el lugar de la confianza y del recuerdo, cuando impera la calma dentro de la acción. En los enfrentamientos, lo que la silla permite es, primero, la designación de los roles de ataque y defensa, y después, la materialización plástica y visual del enfrentamiento, al contraponer de manera tan explícita la fuerza frente a la debilidad, con dos posturas perfectamente diferenciadas y definidas. En segundo lugar cabe comentar que el TEU solía utilizar sillas de diferentes tipos con lo cual se marcaba también la condición jerárquica que representaba el personaje dentro de la familia. Así los personajes mayores de edad suelen estar acomodados en una silla amplia y con reposabrazos, mientras que los demás utilizan sillas más estrechas y sin complemento alguno. Los personajes más jóvenes además, si se sientan pueden hacerlo de rodillas en el suelo. Las sillas suelen estar ocupadas más tiempo de la acción por personas mayores, debido a que son los que representan ese papel de confianza y recuerdo al que hemos aludido anteriormente.

La descripción del funcionamiento que hemos intentado explicar acerca de estos elementos, cabe considerar que la hemos realizado pensando casi exclusivamente en los montajes del TEU de estas obras. Pero ya hemos visto en referencia a Helena Pimenta, cómo se puede rediseñar el funcionamiento que realizaba el TEU de estos elementos escénicos. Es importante advertir que siempre el director de

escena será quien tenga la última palabra en este sentido, aunque también hay que admitir que tanto Trino Martínez Trives como las agrupaciones de El Diván y La Barraca, respetaron los elementos escénicos y los utilizaron de la manera en que los dispone el autor-director José Martín Recuerda.

C. EL PAYASO Y LOS PUEBLOS DEL SUR. (1951)

C.1. Ediciones y montajes.

C.1.1. Ediciones.

- (1998) Murcia, ESAD de Murcia. [Edición utilizada para realizar el comentario del argumento del drama].

C.1.2. Montajes.

- (1956) José Martín Recuerda. TEU de Granada.
- José Luis Navarro. Corral del Carbón.

C.2. Argumento del drama.

Esta obra supone un cambio principalmente de la técnica dramática de José Martín Recuerda -si la comparamos con las dos anteriores-, que se aprecia en la manera de combinar la narración de la historia que se nos quiere contar, con el diálogo de los personajes y la sucesión de escenas, de manera que podríamos decir que es un drama mucho más lineal –narrativamente hablando- que las otras dos tragedias. Pero es que además es muy importante destacar que en *El payaso y los pueblos del sur*, se ha producido también una contención sentimental de los personajes, es decir, que ya no expresan su dolor, su ira o su rabia de manera tan evidente y tan a flor de piel como se hacía en *La llanura* o *Los átridas*. El autor en esta obra ha pasado del gesto externo, casi rayando en muchas ocasiones el efectismo expresionista, a una interiorización de lo sensible que Martín Recuerda transforma, en su salida al exterior, en lirismo, anulando así la posibilidad radical de la tragedia.

Considero que con esta obra se termina de construir lo que será ya para siempre el mundo dramático, en cuanto a técnica de narración y tratamiento de los personajes, de este autor; de modo que toda su obra posterior se verá abocada –bien en dramas completos, bien en partes concretas de dramas concretos- a la emotividad trágica, tendente a la exteriorización máxima del sentimiento, tal y como aparece en sus primeras obras; o a la contención lírica, que hemos venido destacando hasta ahora en *El payaso y los pueblos del sur*. Así lo ve también Antonio Morales y Marín (editor de la obra), en la siguiente cita que no he querido dejar de destacar:

Sus dos primeros dramas estrenados [...] están llenos de sucesos y ecos de una realidad inmediata, nada literaria, rayana en lo autobiográfico, y escritas con la vehemencia que ello supone; pasión que siempre supera y acalla la falta de técnica escénica. En El Payaso, por el contrario, las raíces son más literarias, la inmediatez está dada con sordina, hay un avance en cuanto a recursos técnicos indudable, aunque insuficiente, y aparece, por primera vez en la obra de Recuerda una serie de elementos dramáticos de carácter poético que ya no abandonará y que ennoblecen sus dotes para lo patético (MARTÍN RECUERDA, 1998: 9).

Eso sí, podrá tratar temas distintos y ambientados en épocas distintas; pero, como decimos, la técnica de nuestro autor se encuentra ya perfectamente perfilada tras esta obra, a excepción de sólo un ingrediente: lo festivo, que si bien en cuanto a su carácter musical se apuntaba ya en cierto modo en *La llanura*, no será hasta la redacción de *Las salvajes en Puente San Gil* que este último elemento cobre una entidad de pertinencia a la hora de hablar de su teatro.

Pasemos ya a la exposición del argumento de la obra, que está dividida en tres actos: los dos primeros se desarrollan en un mismo escenario, y el tercero en un escenario distinto. El protagonista, como viene indicado desde el mismo título, es El Payaso, cuyo conflicto fundamental interno es que ha dejado de hacer reír.

Es muy interesante darse cuenta de que el mundo de posguerra que aparecía de manera tan vehemente en obras anteriores, está igualmente presente en esta obra, sólo que no se muestra de manera tan sintomática, sino que se dibuja de manera más sutil, a través del diálogo de los personajes. Podríamos decir que en las tragedias se nos presentaba mediante la ley causa-efecto de la antigua literatura naturalista; y que ahora, bien se ha eliminado la evidencia de la causa, bien ambos polos se han neutralizado, y sólo se nos muestra un estado del mundo. En el siguiente diálogo, donde dos de los personajes exponen el gran conflicto interno de El Payaso, podemos observar esto que vengo diciendo:

EL POETA.- [...] es muy triste decir el porqué de nuestro fracaso y tú lo sabes muy bien.

EL HOMBRE VIEJO.- Aquél dijo que es la gente de estos pueblos; que es también la categoría de este circo, o tal vez, lo

que quiso decir: la mala categoría de unos títeres como nosotros.

EL POETA.- (Sonriendo) No, no. Tú bien lo sabes.

EL HOMBRE VIEJO.- ¿Yo?... Ya hemos dicho antes que los pueblos españoles no tienen dinero para comer.

EL POETA.- No hagas que un pobre poeta tenga que decir lo que siente, que entonces, serán muy tristes mis palabras. Los pueblos aún hambrientos, después de una guerra, saben reír, si hay gente capaz de hacerles reír.

EL HOMBRE VIEJO.- ¿Vas a decir que por culpa del payaso? (El poeta calla) Nuestro payaso ha sido, y es, de los mejores del mundo.

EL POETA.- (Con socarronería) Pero nuestro payaso... está viejo. Dio media vida luchando con los rojos. Vio a muchos hombres morir. Su mayor preocupación es esa. ¿Quién sabe si él llegaría a matar también? [...]¹⁰⁷ (MARTÍN RECUERDA, 1998: 30-31).

Como podemos apreciar, el fantasma de la posguerra aparece, pero no intentando explicar el porqué del estado anímico de los personajes, porque eso ya se presupone, se da por conocido; con lo cual aparece como parte de un abanico de argumentaciones en torno al fracaso del circo en ese pueblo. Es algo así como que la situación de posguerra –dramatúrgicamente hablando– no es ya el culpable único, directo y radical de la situación de los personajes, sino que su incidencia aparece mucho más velada¹⁰⁸. Las frases subrayadas expresan perfectamente esto que vengo diciendo: que la posguerra está ahí y se da por asumida, pero caben otras posibilidades además del grito de dolor trágico y fatalista como único sentido, de las primeras

¹⁰⁷ El subrayado es mío.

¹⁰⁸ Aunque la imagen que se mantiene del desastre moral que ha provocado la guerra, se sigue manteniendo, como podemos apreciar en estos parlamentos:

EL HOMBRE DEL ACORDEÓN.- [...] Jamás les harás sentir tu danza a esa gente salvaje y muda que no manifiestan lo que sienten. No saben más que mirar como animales que no tienen lengua y menos aún, manos. La Guerra Civil casi destruyó a todos (MARTÍN RECUERDA, 1998: 52).

EL HOMBRE VIEJO.- Al salir hoy, por unos momentos, vi los ojos de todos que parecían esperar mi fracaso. ¡Qué mala semilla existe en el alma de la gente! ¡Cómo desean con sus ojos el hundimiento de su semejante! He observado que todos los de estos pueblos viven del odio, ansiando venganza [...] (MARTÍN RECUERDA, 1998: 60).

obras. Considero que con esto se ha ganado en complejidad y en matices, si bien se ha restado fuerza dramática¹⁰⁹.

Sigamos con el argumento. Un buen día llega al recinto donde está instalado el circo una muchacha joven y asustada (La Bailarinilla), que entra de puntillas en uno de los camerinos en donde permanece solo El Payaso. Al principio éste se sorprende, pero en seguida se dispone a conversar con ella, quien le cuenta que es bailarina y que quiere trabajar como tal en su circo. Pero la conversación no dura mucho, porque al momento se oyen pasos, y la chica, al saber que son dos mujeres porque así se lo dice El Payaso, le pide a éste que la esconda y que no dé noticias de su paradero:

LA BAILARINILLA.- (Abrazada a la cintura del Payaso) ¡Por Dios, escóndeme! ¡No les digas que estoy aquí! Te mentí al llegar. Pero he venido en busca de mi vida y estoy dispuesta a encontrarla. No me destruyas tú también esta ilusión. Ocúltame porque deseo tener libertad y esta libertad está en el circo, entre vosotros [...]

EL PAYASO.- Te ayudaré [...] (MARTÍN RECUERDA, 1998: 38).

Así es como descubrimos que la chica no es bailarina, sino una muchacha que se ha escapado de su casa persiguiendo un anhelo de libertad que ella vislumbra en la vida circense. De inmediato entran en escena las dos mujeres anunciadas, y terminamos enterándonos de cuál es la verdadera identidad de La Bailarinilla, a través del siguiente diálogo:

MUJER 2ª.- Yo... (Balucea y no puede seguir hablando).

MUJER 1ª.- Dilo.

MUJER 2ª.- Vengo buscando a mi hija.

EL PAYASO.- ¿Quién es su hija, señora?

MUJER 2ª.- Mi hija...

MUJER 1ª.- Dilo.

MUJER 2ª.- Es una muchachilla que se finge bailarina.

EL PAYASO.- ¿Qué se finge bailarina?

MUJER 1ª.- Tienes que decir la verdad.

MUJER 2ª.- Esa es su locura, señor.

EL PAYASO.- (Sorprendido) ¿Su locura?

¹⁰⁹ Será más adelante en la idea del “teatro fiesta” en donde se conjuguen ambos elementos.

MUJER 2ª.- Señor, yo le ruego...

EL PAYASO.- ¿Rogarme?

MUJER 2ª.- Si no está escondida en el circo, tendré que buscarla a la orilla del mar. Un día la sacaron unos pescadores medio ahogada. Estas noches de luna, cuando ve desde la ventana a los barcos pasar, empeora su locura.

EL PAYASO.- Me asombra, señora: ¿está realmente loca?

MUJER 2ª.- Loca, señor. Desde que su padre se fue a la guerra, y no volvió más, lo echa tanto de menos, que se va de la casa y nunca sé dónde. A veces, en su desvarío, se pone una falda de bailarina, y así, baila por los rincones. En el pueblo le dicen: “la bailarínilla loca”.

EL PAYASO.- ¿Qué querían de mí?

MUJER 2ª.- Siempre que viene un circo al pueblo, se escapa de casa y se esconde en el circo. Cuando el último circo se fue, estuvo viniendo a llorar muchos días al lugar solitario donde estuvo enclavado el circo. Quería de usted orientación para encontrarla. Esta noche envolvió, en una sábana de su propia cama, la falda de bailarina y las zapatillas de cintas de seda, y hace dos horas que ha desaparecido de mi casa.

EL PAYASO.- Siento decirle que...

MUJER 2ª.- ¿La vio?

EL PAYASO.- No, no señora [...] (MARTÍN RECUERDA, 1998: 39-40).

Como vemos, El Payaso encubre a la chica aún a costa de mentir a la propia madre de ésta. Pero es que la historia se complica, ya que resulta que la madre y El Payaso, habían sido amantes un tiempo:

EL PAYASO.- Cuánto tiempo ha pasado... Cambiaste poco en tantos años.

MUJER 2ª.- Te reconocí en la voz. Jamás me supuse que el payaso de este pobre circo eras tú. Quién me iba a decir que al cabo de los años te encontraría en el mismo pueblo..., en el mismo pueblo donde tanto me quisiste... (MARTÍN RECUERDA, 1998: 40).

Aunque aparentemente esta complicación del argumento es algo gratuito, ya que no tiene ningún peso funcional sobre la acción dramática, sin embargo, sirve para dejarnos claras dos cosas fundamentales del aspecto moral y psicológico del personaje protagonista, sin las cuales no comprenderíamos en parte la solución

final de los acontecimientos: 1) que El Payaso ve en la hija la redención del amor imposible que había sentido por su madre, la cual nunca quiso seguirlo en su mundo circense, ni tampoco él quiso abandonar su mundo para quedarse con ella:

MUJER 2ª.- Tienes que confesar que amaste tu vida de payaso más que a mí.

EL PAYASO.- No, Magdalena. Te necesitaba... Soñé siempre con una mujer que supiera seguirme, así, errante como es mi destino, como es esta condena de mi vida. Ahora, ya en el fracaso, pienso, si no hubiera sido mejor vivir para ti, toda la vida en este pueblo, que caminar por el mundo. ¡Caminar, sin amor..., haciendo reír, reír, constantemente reír...! Pero vivir en este pueblo, hubiera sido mi muerte. Los nacionales, cuando ganaron la guerra, me hubieran fusilado. Eran muchos odios los que había en este pueblo¹¹⁰ (MARTÍN RECUERDA, 1998: 41).

Y 2) que El Payaso expone de manera sincera ante su antiguo amor los temores y frustraciones que inundan su vida actual:

EL PAYASO.- Pero hoy, cada vez que salgo a la pista, siento un temor inexplicable. Muchas veces le pido a Dios que muera de una vez mientras actúo. Cuando termino, después de no haber hecho reír..., ¡cómo me amarga el dolor del fracaso! ¡Cómo pienso en ti! ¡Cómo me remuerde la conciencia el no haber vivido a tu lado! (MARTÍN RECUERDA, 1998: 42).

El Payaso enseña pues a la niña a bailar y ésta, el día del debut obtiene un gran triunfo. Todos están felices del éxito de La Bailarinilla, excepto, paradójicamente, El Payaso, que tiene un comportamiento ambiguo durante todo el momento del estreno, hasta que, finalmente, intenta suicidarse. Ella, que está presente, se abalanza rápidamente sobre él y le confiesa que lo ama mientras lo hace desistir de su intento:

(EL PAYASO se llenó de terror, de miedo, de inseguridad y preocupaciones. No sabe qué hacer y va de unos lados a otros. Mientras todos hablaban, su mano tropezó con un puñal. Coge

¹¹⁰ Como podemos apreciar, otra vez aparece el tema de la posguerra, y de nuevo comprobamos lo que decíamos anteriormente: que no funciona como ley causa-efecto, dado que no es el único porqué de la decisión final que adoptó El Payaso para marcharse en el circo, ya que el principal empuje fue su propia vocación.

el puñal e intenta clavárselo en el pecho. En este mismo momento entra LA BAILARINILLA seguida de todos).

LA BAILARINILLA.- (Gritando) ¡Payaso! (EL PAYASO se contiene. LA BAILARINILLA, horrorizada, corrió a abrazarlo. Abrazada a él se hinca de rodillas) Payaso, Payaso, no puedes hacer eso porque te quiero. Te quiero, Payaso, te quiero (LA BAILARINILLA sigue rogándole entre lágrimas. EL PAYASO inclina la cabeza y, lentamente, tira el puñal. Se siguen oyendo los aplausos y la música muy alegre) (MARTÍN RECUERDA, 1998: 68).

Un buen día, El Payaso abandona el circo sin despedirse, y se refugia en casa de unas primas, viejas solteronas ricas, que viven en un pueblo costero. En principio se podría pensar que abandonó el circo porque estaba harto de esa vida. Pero parlamentos como éste, nos hacen desestimar esa idea:

VIEJA 2ª.- Primo, ¿sabes? Aquí, para la primavera, llega siempre un circo.

EL PAYASO.- (Feliz) ¿Un circo dices?

VIEJA 2ª.- Sí. Un pequeño circo. Todos los años vienen los mismos. Queríamos decírtelo porque sabíamos que te alegraría.

EL PAYASO.- Sí. Me alegra mucho. Ello me abre esperanzas.

VIEJA 2ª.- ¿Esperanzas?

EL PAYASO.- Sí, esperanzas. Tenéis que perdonarme, pero deseo volver. Ya sé que de payaso no me querrán, sin embargo, pediré colocación y entraré aunque sea para arreglar lonas, para limpiar caballos, lo que sea. No puedo callar por más tiempo estos sentimientos. No quiero dejarme vencer (MARTÍN RECUERDA, 1998: 71).

La pregunta que surge entonces es: ¿por qué abandonó el circo? Tras un diálogo que mantiene con uno de sus antiguos compañeros, el cual va a visitarlo, y quien le reprocha el que los dejara abandonados de esa forma, y le comenta, entre otras cosas, que La Bailarinilla ha sido contratada por un ballet y que va encaminada a triunfar en el mundo del espectáculo, obtendremos la respuesta, además de una explicación, que se irá exponiendo poco a poco en diversos monólogos interrumpidos, que mantiene en presencia tanto del criado como de una de las primas. Destaquemos algunos de estos parlamentos tan emotivos:

VIEJA 2ª.- [...] ¿Por qué te fuiste del circo?

PAYASO.- (Sin volverse) *Por amor [...] Yo hubiera seguido en el circo. Sé que ya no hacía reír, que hubieran acabado riéndose de mí. A veces, me quedaba sin palabras en la pista ante el horror de no hacer reír. Todo lo hubiera soportado..., pero me fui por amor [...] Tenía que abandonarlo. Esta es la prueba más grande del amor que siento [...] ¿Tenía yo acaso derecho a quedarme en el circo? ¿Tenía derecho a destrozarme una vida? Abandoné el circo, prima, porque la quiero... [...] Tengo la esperanza de que me olvidará pronto. Ella ambiciona, va a ver el mundo, va a conocer la vida, el amor. Junto a mí se arrepentiría a lo largo del tiempo. Una sonrisa de ella para otros, me haría tener celos y tener que callar. Ay, prima, cómo se venga de mí la vida [...]* (MARTÍN RECUERDA, 1998: 76-79).

Como muy bien ha sabido ver Antonio Morales y Marín en la introducción a la obra, “hay en la relación con la bailarín elementos que conectan con otros autores y tratamientos. Uno es el tema de Pigmalión y Galatea [...]” (MARTÍN RECUERDA, 1998: 14). En efecto, considero que el tema central de la obra es una variación sobre este mito del aprendizaje, en donde finalmente El Payaso-Pigmalión acaba renunciando de forma altruista a alcanzar su felicidad a costa de sacrificar la de una niña que tiene toda la vida por delante, y cifrándola –su felicidad- estoicamente en la de ella, al conocer el camino del éxito que le espera.

C.3. Análisis de los montajes realizados.

C.3.1. TEU de Granada. José Martín Recuerda.

Es la tercera y última obra propia que pone José Martín Recuerda a cargo del TEU. Esta obra no fue estrenada con este título, sino con el de *El payaso*, en 1956, en el Teatro Isabel la Católica de Granada; y más tarde fue representada en el teatro-cine Regio, y en el Convento de los Padres Dominicos, en Granada, además de en varios pueblos de Jaén y Granada, como Linares, Lanjarón, etc...

En este momento el autor llevaba cuatro años dirigiendo el TEU granadino y montó su obra a petición de todos los renovados teuístas, es decir, que a excepción de Enrique Delgado, con la puesta en escena de esta obra se iniciaba una nueva etapa para esta agrupación y para su director mismo. Una crítica del espectáculo aparecida en *Ideal* el día

posterior al estreno, nos destaca el buen trabajo de este renovado elenco, citando sus nombres:

En la interpretación destacó principalmente la actuación de Encarnita Seco de Lucena, en el personaje de la bailarina, así como Juan Villarreal en el viejo acróbata, Mari Pepa Graciani, Enrique Delgado, Gaspar Ramírez, Francisco Muñoz, Matilde Galera, José María Parro, Marita Pozo y todo el resto del cuadro del T.E.U. (LOGOS, 1956: 4).

La ingente experiencia obtenida, ha dado sus frutos y así lo hace notar el firmante del artículo refiriéndose exclusivamente a los aspectos dramáticos:

“El payaso” marca, en nuestra opinión, un avance en la producción de Martín Recuerda. Es sin duda, dentro de la técnica teatral muy superior a “La llanura” y “Los Átridas”. Situaciones de mayor sentido escénico, mayor movilidad y justeza en la entrada y salida de personajes, más acusados los rasgos psicológicos de los mismos y la experiencia en la parte que el arte de Talía tiene de oficio (LOGOS, 1956: 4).

Pero en cuanto a la técnica escénica que es en definitiva lo que nos interesa en este trabajo, podemos hacer notar esa evolución sobre todo en un aspecto: la incrementación del número de personajes. El manejo y la necesidad de recurrir a mayor número de personajes supone en muchos autores —entre ellos José Martín Recuerda— una cosa: la estructuración más compleja en el llenado del espacio vacío —utilizando la terminología de Peter Brook (BROOK, 1967)— en cuanto a la acción y la escenografía. En esta obra en particular, lo vamos a observar en cuanto a la acción, pero más tarde tendremos lugar de hablar de otras obras donde se cumplen ambas circunstancias, como *Las salvajes en Puente San Gil* o *Las Arrecogías del beaterio de Santa María Egipciaca*.

La escenografía de *El payaso y los pueblos del sur* corrió a cargo del ya citado Antonio Moscoso, que recurrió a un respeto casi literal de las acotaciones del texto para resolver el decorado. Por medio de grandes telones de colores y una disposición adecuada de los mismos, creó la figuración de una carpa circense. El decorado del camerino no ofrecía mayor complicación, solamente un mobiliario distinto al de las otras dos obras del autor presentadas en este capítulo.

Ahora nos encontramos con un biombo, un espejo, un baúl y las pinturas del payaso como elementos que nos van a definir la escena.

La obra consta de un decorado que en cuanto a su colocación resalta dos perspectivas distintas de la escena que vendrán constituidas por los actos primero y segundo, y un acto tercero con un cambio de decorado. Veámoslo:

ACTO 1: Un circo estacionado en un pueblo marinero, a la salida del pueblo, muy cerca del mar. La escena recoge el interior del reducido camerino de los artistas. En el centro, las lonas dejan abrir la única puerta practicable. Al fondo, brillan las estrellas y el mar. Es una hora avanzada de la noche. La luz de la luna está envolviendo a la escena. Cuatro hombres esperan. Junto a la puerta el HOMBRE VIEJO fuma de perfil al mar. Sentado en la arena, fuera de la puerta, el POETA se acurruca y parece dormir. Dentro, sentado en un baúl, el HOMBRE DEL ACORDEÓN, afina con cansancio. Por último, hay un HOMBRE BORRACHO, tendido boca abajo, sin hablar con los demás. (MARTÍN RECUERDA, 1998: 27).

ACTO 2: El circo enclavado en un pueblo de tierra llana, entre áridas llanuras y campos yermos. Tierras de desolación, de fuego. La escena vuelve a recoger el camerino de los artistas. Ahora la puerta de salida a la pista está en el centro. Unas cortinas rojas y viejas, con remiendos, impiden ver el exterior. Cuando las cortinas se abran se verá un pasillo y al final otras cortinas rojas. La puerta de entrada está en un extremo. En primer término y a la derecha hay un biombo que señala el sitio donde se viste el Payaso, con su espejo y su percha, su luz y sus pinturas. EL PAYASO, vestido para la función, se arregla. Tiene puesto un traje exageradamente ancho, y de un rojo chillón. (MARTÍN RECUERDA, 1998: 47).

ACTO 3: Han pasado unos meses. EL PAYASO está en el salón de una casa señorial. Viste como un gran señor. Es de noche. EL PAYASO, de pie, mira por la cristalera del salón. Tras la cristalera brillan las luces del puerto. Brillan también las de los barcos que pasan. Sentados están dos VIEJECILLAS vestidas de negro. Tienen también un aspecto señorial. Las dos, parecen hermanas. Una lee un libro, la otra borda. Ambas están sentadas en unos sillones, forrados de terciopelo, junto a la

cristalera. Al levantarse el telón un reloj de pared da una hora lenta, pausada. (MARTÍN RECUERDA, 1998:69).

José Martín Recuerda permanecerá tres años más como director del TEU, cosechando éxitos nacionales e internacionales. Dentro de su propia ciudad, él y su grupo alcanzarán una relevancia y una fama incuestionables. Como dice José María López Sánchez:

No sólo el público universitario, todo el público de Granada sabía qué era el TEU y donde encontrarlo. Representábamos en el Aula Magna, plaza Alonso Cano, en el Corpus (en los Corpus se representaba con subvención municipal), convento de PP. Dominicos y, esporádicamente, en los teatros Isabel la Católica, Cervantes o Regio. Muchas veces fuimos también a dar representaciones benéficas: C. de PP. Capuchinos, Salesianos, R. de Santa Fe, etc. El caso era no “guardar” los montajes¹¹¹. Y a tenor de este ritmo, cuando se hacía teatro en Granada, el TEU andaba cerca. (MARTÍN RECUERDA, 1963: 50-51).

Es muy interesante la frase subrayada del texto, para dar cuenta del interés vocacional y sin afán de lucro con el que funcionaba el TEU. Así mismo, siguió funcionando tras la marcha de José Martín Recuerda, y la entrada como director de su alumno predilecto José María López Sánchez, a cuyo cargo estuvo durante tres años. A lo largo de este tiempo montaron obras desde Aristófanes a Mihura, Paso, Neville o Samuel Beckett (*Esperando a Godot* en versión del director López Sánchez). Celebraban a su vez programas sobre la obra de Stanislavski, con lo que se puede interpretar la idea de una ligera profesionalización al menos en la teoría y técnica teatral del grupo. E intentaron crear una revista de emisión periódica, que les fue prohibida tras su primer número.

Pero es de destacar, por lo extraño, que no montaran ninguna obra de su antiguo director. Este hecho, creemos que lo podemos atribuir a tres posibles circunstancias que vendrían en un momento determinado a entremezclarse:

- 1) El corto espacio de tiempo que permaneció José María López Sánchez como director del TEU. Es de suponer que una persona joven, a cargo de un grupo joven, se interesaran

¹¹¹ El subrayado es mío.

en primera instancia por hacer cosas nuevas, como un seminario sobre Stanislavski, un seminario sobre Humanismo *donde hacíamos lecturas de teatro o se hablaba de cine, de arte, de música; hasta de cante flamenco y sicodrama [...]* (MARTÍN RECUERDA, 1963: 52), o la publicación de un revista. Son, como podemos observar, intentos de renovación y de apertura del teatro español de su tiempo hacia rumbos de progreso internacionales.

- 2) La permanencia todavía de José Martín Recuerda en Granada a cargo del Taller Teatro de la Casa de América, con lo cual podían ocurrir dos cosas: bien que ya los alumnos del nuevo TEU no tuviesen acceso al conocimiento de la nueva producción del autor, como lo habían tenido hasta entonces; o bien por respeto ante una posible decisión del autor de poner alguna producción suya con su nueva agrupación.
- 3) Inicio por parte del autor de su carrera dramática en Madrid: en el año 1959 recibe el premio Lope de Vega por *El teatrillo de don Ramón*, estrenada ese mismo año, de forma profesional en el Español de Madrid, con lo que, a partir de este momento, las nuevas obras del autor se darían a conocer profesionalmente en la capital.

Con todo esto, el TEU de José María López Sánchez, podía haber pensado en una reposición; pero esta posibilidad, dado el corto espacio de tiempo que había transcurrido desde los estrenos de las obras de nuestro autor, era hartamente descartable. También se podía haber pensado en una puesta en escena innovadora y personal; pero ni tenían medios para ello, ni en ese tiempo era costumbre en España hacer lecturas propias de obras ajenas. Con todo esto, creo que queda patente el porqué no de nuevos estrenos de José Martín Recuerda en Granada.

2. ÚLTIMA ETAPA EN GRANADA: EL TALLER TEATRO DE LA CASA DE AMÉRICA.

Ya expusimos anteriormente que la estancia de Martín Recuerda en Granada iba a ser completada con la labor ejercida en una nueva empresa —ésta sí creada por él a instancias de Agustín Laborde Vallverdú— como fuera el Taller Teatro de la Casa de América. Veamos en palabras de Ángel Cobo, cuáles fueron los orígenes y objetivos de tal agrupación:

Esta propuesta fue, para Martín Recuerda, como una tabla de salvación de la angustiada situación en que se hallaba. Además era salir de la dependencia y manejos políticos del SEU y trabajar con la libertad, aunque poco dinero, que sin duda iba a tener junto a su amigo Agustín Laborde.

El Taller Teatro de la Casa de América tenía por objetivo ir formando, lo mejor posible, actores, ya fueran universitarios o no. (COBO RIVAS, 1998: 460).

La circunstancia de que no tuvieran que ser necesariamente universitarios los actores, le proporcionaba al director un abanico mucho más amplio de posibilidades de elección de los mismos. Y esa idea explícita de la que parte esta agrupación que es la del carácter formativo de actores, suponía en cierta medida completar, o mejor dicho, una reformulación de los presupuestos del TEU. No en vano Martín Recuerda se había pasado siete años de su vida dirigiendo esta agrupación y conocía a la perfección sus carencias y limitaciones. Una agrupación de universitarios era imposible de cambiar en torno a presupuestos básicos como el del carácter efímero de sus miembros — como ya hemos tenido la oportunidad de matizar en puntos anteriores¹¹²—. Por eso, aunque sin duda suponía una formación teatral muy desarrollada la que se impartía dentro del TEU, no se podía declarar ni presentar así explícitamente, porque no era ese su cometido.

De modo que nos encontramos ya en esta agrupación un índice de profesionalidad. Sus miembros tienen vocación de actores desde el primer momento y es para eso para lo que se prepararán; no llegarán a ello por casualidad, como ocurría en el TEU. Aunque con respecto a este punto, ambas venían a ser formaciones muy similares, porque tan en serio y con tanta profesionalidad se enfrentaban a su trabajo los teuístas como estos del Taller Teatro de la Casa de América.

¹¹² Capítulo 3, punto 5; capítulo 4, punto 1.

Incluso se originó la circunstancia muy interesante de que dentro de esta agrupación encontramos a actores que ya habían trabajado con Martín Recuerda, es decir, que eran antiguos miembros del TEU que por haber salido ya de la Universidad no podían formar parte del mismo. La labor de magisterio y de formación dramática que ejerce este director desde que se hace cargo del TEU en 1952, es de una importancia fundamental, ya que por sus manos pasaron gran parte de los actores granadinos de esta época; y algunos, que más tarde habrían de ser conocidos a nivel internacional, como es el caso del director de cine Miguel Hermoso.

Veamos algunas críticas periodísticas aparecidas en *Ideal* al día siguiente de algunas de las representaciones, para hacernos eco de la consideración en que se tenía el papel ejercido por los actores y sus nombres mismos:

Cada actor vive intensamente su personaje [...] Así, viviendo cada uno su personaje, Miguel Hermoso se superó en gesto y en expresión [...] E igual le ocurre a [...] Purita Barrios, cuyo mayor acierto está en saber pasar de unos a otros estados de ánimo, llenos de efectividad, de irritación o de pueril fantasía. Respecto a María del Carmen Godoy, la manera en que ella se ha compenetrado con su difícil papel, nos confirma que en esta joven existen pruebas ya, más que indicios, de poseer una exquisita sensibilidad [...] Se comprende que el público, entusiasmado, aplaudiera sin moverse de su asiento hasta que, al fin, salió José Martín Recuerda¹¹³ (COBO RIVAS, 1998: 162).

Pero desde el punto de vista interpretativo podemos decir que las huestes de Martín Recuerda se portaron bien. Sobre todo, José María Parro [...] Toni Ferrero [...] Entre los personajes femeninos, Inma Navarrete, sobre todo, de su nota de romanticismo y efectividad al desarrollo sumamente cerebral de la obra. Y también María del Carmen Godoy¹¹⁴ (COBO RIVAS, 1998: 163-164).

¹¹³ Los subrayados son míos. La cita está extraída de un artículo de Corral Maurel, publicada en *Ideal* de Granada, el 21 de junio de 1960.

¹¹⁴ Los subrayados son míos. La cita está extraída de un artículo de Corral Maurel, publicada en *Ideal* de Granada, el 22 de junio de 1960.

Las obras a las que se refieren los comentarios son *El zoo de cristal* de Tennessee Williams, y *La cornada* de Alfonso Sastre. De todos ellos, tanto Purita Barrios como José María Parro, habían sido teuístas.

De entre el corpus de obras que José Martín Recuerda puso en escena con esta agrupación, podríamos percatarnos de cómo el director se arriesga más con la censura, en el sentido de que escoge obras de compromiso social explícito; aunque sigue trabajando con los autores clásicos.

El director trabaja con mucha mayor libertad en esta agrupación, porque como se alude en la cita, ya no dependía directamente del SEU, con lo cual, al menos dentro del procedimiento de régimen interno del grupo, no funcionaba la censura. Además, que los montajes de este grupo al igual que los del TEU tenían la consideración de sesiones de cámara y ensayo, con lo que si la censura era más permisiva porque sus montajes llegaban a menor número de personas, siguiendo la secuencia lógica de esta circunstancia, por esta misma razón no podían permanecer en cartel. Así que la representación se reducía a un solo día. De ahí que ninguno de sus actores hubiera podido ganarse la vida como miembro de esta agrupación. Y también, esta idea de que no pudieran permanecer las obras en cartel, es la razón de que se dirigiesen y estrenasen un número tan elevado de ellas, circunstancia que a su vez, para el carácter formativo al que hemos aludido anteriormente resultaba muy interesante.

En cuanto al presupuesto con el que se financiaba este Taller Teatro de la Casa de América, era también bajo, como ocurría dentro del TEU. Por esta razón, sólo montaban obras en Granada capital, porque carecían de los recursos que proporcionaba el ámbito universitario para trasladar a todo el elenco necesario a otros pueblos o capitales de provincia; además, tampoco podían participar en los festivales teatrales internacionales a los que nos referimos en su momento con el TEU, porque estaban exclusivamente organizados para grupos universitarios. Así, podemos afirmar que este Taller Teatro se surtía solamente de público granadino, un público al que tanto conocía su director, y que tanto admiraba su labor teatral.

Veamos la relación completa de obras estrenadas, para darse cuenta de esto que venimos diciendo:

- *La boda de la chica* de Alfonso Paso.
- *El zoo de cristal* de Tennessee Williams.
- *La cornada* de Alfonso Sastre. Estrenadas estas tres obras el año 1959 durante las fiestas del Corpus en el Teatro Gran Capitán de Granada, que era un teatro al

aire libre situado donde está el actual monumento de Colón y la reina Isabel la Católica.

- *Las sillas* de Eugène Ionesco, estrenada el año 1961 en el salón mayor del Centro Artístico.
- *El teatro en soledad* y *Los unánimes* de Ramón Gómez de la Serna, junto con *El retablo de las maravillas* de Miguel de Cervantes, todas en un acto, que conformaron un único espectáculo que se estrenó el año 1961 en el Corral del Carbón.
- *La noria ciega de los mulos locos* de Antonio Martín Navarrete, estrenada el año 1961 en el convento de los Padres Dominicos.
- *El escultor de su alma* de Ángel Ganivet, estrenada el año 1961 en el Jardín de los Balcones del Carmen de los Mártires.
- *El golpe* de Julián Moreno, estrenada el año 1961 en el Corral del Carbón, junto con una reposición de *El retablo de las maravillas* y otro entremés cervantino: *El viejo celoso*¹¹⁵.

Si cotejamos este índice de representaciones con el de la etapa del TEU, podremos darnos cuenta de tres cosas muy sintomáticas:

- 1) En primer lugar de cómo se produce por parte de Martín Recuerda una labor de contemporaneización en su repertorio. Si observamos con detenimiento, vemos que el único autor clásico que pone en escena es Cervantes, con dos obras como *El viejo celoso* y *El retablo de las maravillas*, de la que hace un montaje y una reposición, y es de destacar que en ambas puestas en escena conforma el espectáculo con otras obras contemporáneas, dos de Ramón Gómez de la Serna, y otra de Julián Moreno. Por lo demás, en el repertorio aparecen nombres de autores españoles muy del momento, como Alfonso Paso, Alfonso Sastre, Julián Moreno o Antonio Martín Navarrete. Sin embargo ya había apuntado esta línea hacia el final de su etapa con el TEU, con el montaje de dos obras, una de Jacinto Benavente y otra de José María López Sánchez. Comienza además a amoldar sus gustos como dramaturgo, es decir, dentro de la línea del teatro que se ha venido a denominar realista, con

¹¹⁵ Datos extraídos de la obra de Ángel Cobo Rivas citada en la bibliografía.

sus gustos como director. Va a ser en cierto modo una creación de escuela no solamente desde el punto de vista literario, sino también escénico, ya que las características estéticas de muchas de las obras que hemos venido citando requerían de este realismo que el autor además estaba dispuesto a darles. Estas características estéticas residían en los ambientes suburbanos que se presentaban como escenarios, en los personajes de condición social media-baja, y cultural relativa —según qué obra, puede oscilar entre alta, media o baja—, en un lenguaje directo y popular, sin rodeos ingeniosos ni humorísticos al estilo de Paso —por ejemplo—, en ser tragedias en vez de comedias, y en primar más que el argumento, el aspecto y el estado psicológico de los personajes.

- 2) En segundo lugar, siguiendo el planteamiento del punto anterior cabe destacar cómo se abre el autor a lo extranjero contemporáneo, con obras como las de Tennessee Williams y Eugène Ionesco. En la etapa anterior los montajes de literaturas extranjeras que había realizado, fueron obras de Beaumarchais, de Esquilo y de Carlo Goldoni. Es sintomático que se produzca esta línea dentro de nuestro autor a medida que avanza en el conocimiento de las estrategias de dirección escénica, aunque, en cierta medida viene a ser lógico, dado que los montajes de estas obras eran más difíciles en cuanto a escenografía que los de los clásicos, en los que lo que había que primar antes de nada era el correcto recitado del verso. De manera que siguiendo los parámetros que acabamos de exponer, podríamos calificar esta etapa en el Taller Teatro como de experimental, porque es donde el autor toma conciencia de la creatividad escénica, si bien, la etapa anterior le había servido como aprendizaje de las posibilidades de la escena. Como director, para él será más importante el momento del TEU porque es donde lo aprende todo, pero en el Taller Teatro es donde en cierto modo despega su pretensión de singularidad como creador de escena, a la vez que va construyendo cada vez con más fundamentos la originalidad como dramaturgo. En este sentido que venimos diciendo, el montaje más experimental lo lleva a cabo con *Las sillas*. Tendremos ocasión de hablar de él dentro de un momento.

3) Destacaríamos además otro elemento que va a jugar un importante papel dentro de esta etapa en cuanto a la concienciación no sólo como director, sino también como autor dramático: el establecimiento de una especie de señas de identidad basadas en lo que podríamos denominar como “granadinismo”, que en cuanto a lo que nos interesa para este apartado, vamos a poder apreciar en dos niveles: el lugar elegido para la función —del que hablaremos más adelante— y los autores que se llevan a escena. Hemos calificado anteriormente esta etapa de experimental, y ahora queremos titularla como solidaria, en el sentido de que Martín Recuerda toma conciencia del compañerismo teatral. Así podemos explicar tanto las puestas en escena de amigos granadinos como de no granadinos, donde se hayan Alfonso Paso y Alfonso Sastre. De modo que en un principio, la presencia de granadinos como José María López Sánchez, Julián Moreno y Antonio Martín Navarrete, se puede comprender tanto como dentro de esta solidaridad a la que acabamos de aludir, como del granadinismo al que se refiere este punto. Este granadinismo se hace verdaderamente patente y cobra todo su sentido con la presencia de un autor que destaca más que por su faceta de dramaturgo, por su carácter de ideólogo: me estoy refiriendo a Ángel Ganivet y su obra *El escultor de su alma*. Tan hondo calaría este autor en nuestro dramaturgo, que años después escribiría un drama titulado *Los últimos días del escultor de su alma*¹¹⁶, basado en la vida del genial pensador. José Martín Recuerda, comienza a expresar en esta etapa la significación y el sentido que supone el ser granadino, que para él se sitúa en la línea del sentimiento de apego, de nostalgia continuo de la ciudad, a la vez que de ahogo de la misma por el miedo que le produce abandonarla. Es un sentimiento muy contradictorio, pero que podemos apreciar en las obras de granadinos tan universales como Martínez de la Rosa, Ganivet o Lorca. A este respecto, cabe remitirse a unas declaraciones que destacaremos en el tercer punto del último capítulo, donde el propio autor expresa este sentimiento que venimos diciendo con referencia a su obra *El teatrillo de don Ramón* que, para justificar este argumento, está escrita en 1958, y que se va a convertir en

¹¹⁶ Sevilla, CAT, 1995.

una especie de punto nodal tanto en la biografía como en la obra de nuestro autor, y por supuesto del rumbo de este trabajo.

Destaca por un lado, la ingente cantidad de obras teatrales dirigidas por Martín Recuerda en tan corto espacio de tiempo, y por otro lado el intento de renovación tanto en los dramas presentados como en los escenarios buscados y el planteamiento de las escenografías.

En cuanto a los escenarios buscados nos parece muy explícita la siguiente cita de Ángel Cobo:

Durante más de cinco meses, desde principios del año 1961, el Taller de Teatro estuvo buscando nuevos escenarios que dieran mayor altura y originalidad. José Martín Recuerda, con los actores del Taller de Teatro, investigó en las raíces más profundas y originales para los granadinos. Estos escenarios fueron: el Corral del Carbón, el Convento de los Padres Dominicos y el Jardín de los Balcones del carmen de los Mártires: unos espacios escénicos que, sin duda, suman y resumen la historia granadina (COBO RIVAS, 1998: 165).

Podemos concluir a partir de las palabras subrayadas que nuestro dramaturgo como director no buscaba esos escenarios solamente por una finalidad estética, sino que lo hacía en función del público de Granada, de su psicología colectiva, apelando a las fibras de su sentimiento histórico. Hay que decir para apoyar esta teoría que el público mayoritario que asistía a las representaciones teatrales estaba sobre todo compuesto por una media de edad a partir de unos treinta años, y un nivel sociocultural elevado; no sólo el público que asistía a las representaciones de esta agrupación, sino que ésta era heredera del de la época del TEU.

Crear un clímax determinado para provocar una predisposición especial en el público a la hora de contemplar la obra de teatro, es una estrategia que nuestro autor fue aprendiendo poco a poco desde sus inicios como director. Y en estos momentos había llegado a su culminación. Esa entrada en consonancia con la psicología del público, persiguiendo el desahogo y la calma a través de un sentimiento empático, es algo muy moderno y que a Martín Recuerda le preocupaba especialmente.

De manera que la preparación de escenarios en lugares memorables por la Historia que los envejecía era una de las estrategias

utilizadas, quizás la más frecuente. Pero desde aquí tenemos que aludir a la que fue la representación más novedosa, dado que nunca antes se había realizado en España, y que fue hecha en un escenario insólito como es el de un salón, que nada de histórico ni de emblemático tenía; ni siquiera era un teatro o un salón de actos. Me estoy refiriendo al montaje de *Las sillas* que se realizó en el salón mayor del Centro Artístico, como ya hemos visto anteriormente en la relación de obras. Lo más ingenioso e innovador de este montaje es que se realizó dentro de un espacio circular con el público dispuesto alrededor. Desde luego que suponía una especie de paréntesis en la gastada escenografía española para presentar un concepto modernísimo de montaje. Pero también podemos matizar que algo de lo que hemos venido hablando hasta ahora tendría que haber sin duda, la persecución del clímax y la predisposición adecuada del público en la contemplación del espectáculo dado que alrededor de un escenario circular se crea un sentido de comunidad, de integración, de ceremonia en definitiva que funciona de manera inconsciente, unificando de algún modo las sensaciones individuales y transformándolas en una sola, colectiva, que se compenetra a su vez de un modo más intenso con las sensaciones del personaje-actor.

No es de extrañar que la impresión generada fuese tan ardorosa, que en la crítica periodística del día siguiente, encontremos declaraciones casi místicas como las que transcribimos a continuación de Francisco Gil Craviotto:

Es triste que los adjetivos y las palabras estén gastadas de tanto prodigarlos. Nunca como ahora, después de ver esta hermosa obra de Eugene Ionesco, lo he lamentado tanto. Decir que la obra es bella, hermosa, sublime, me parecen términos pequeños, pequeñísimos, para encontrar todo ese mundo de emociones que durante el espacio de hora y media, sin entreactos ni descansos, me ha hecho vivir [...] Sólo un director que pudiera calar en esa ráfaga de poesía que la obra de Ionesco encarna, sólo tres actores que durante una hora y media pudieran ser más que actores, sólo los enamorados de lo sencillamente bello, podrían realizar semejante maravilla [...] (GIL CRAVIOTTO, 1960).

Con el Taller Teatro de la Casa de América, Martín Recuerda se profesionalizó en cierto sentido, imprimiendo una especie de sello característico a su dirección dramática. Se puede decir que el público

sabía lo que quería encontrar —y de hecho lo encontraba— con las puestas en escena de esta agrupación.

Mas, paradójicamente, entre tan acalorados y elogiosos aplausos del público granadino, nuestro autor se sentía desolado ante la idea de ser únicamente un autor para una única provincia que no duraría más que unos años determinados, quizás hasta que llegase algo nuevo.

Dejó la dirección escénica para dedicarse por entero —en la medida de lo posible— a su producción dramática. Esto sucedía el año 1961. De la nostalgia que creó en Granada su labor, baste consignar, como ejemplo sintomático, las siguientes declaraciones del poeta José Ladrón de Guevara en el diario *Patria*:

Con Pepe Martín Recuerda, justo es consignarlo una vez más, tuvimos teatro, actores y, algo muy importante: un público considerable por su cantidad y calidad. Después de Recuerda el teatro, en Granada, languideció, se vino abajo [...]. (COBO RIVAS, 1998: 173).

Aún permaneció dos años más en su ciudad natal, acosado por la obsesión comentada anteriormente, que se puede palpar perfectamente en su obra *El teatrillo de don Ramón*. Hasta que al final, en el año 1963 le surge la oportunidad de trasladarse a Madrid como profesor de una filial del instituto Ramiro de Maeztu, y decide dar el salto.

Pero de esta etapa hablaremos en el próximo capítulo.

**TRASLADO A MADRID.
ETAPA DE MADUREZ
DE JOSÉ MARTÍN RECUERDA.**

1. DEL TEATRO DE AFICIONADOS AL TEATRO PROFESIONAL.

En el período anterior observábamos cómo la biografía del autor y los estrenos de sus obras estaban íntimamente relacionados, siendo casi imposible hablar de alguno de estos dos elementos sin su complementario; pero de esta nueva etapa que desde aquí vamos a calificar como *etapa madrileña*, no podemos decir lo mismo porque, si bien nuestro dramaturgo reside en Madrid desde el año 1962 al 1966, el conjunto de obras que vamos a estudiar comprenden desde el año 1959 (con el estreno de *El teatrito de don Ramón*) hasta el año 1971 (con el estreno de *Las ilusiones de las hermanas viajeras*).

En definitiva, se estudian los montajes de un conjunto de obras que se constituyen en torno a dos variables: por un lado, que son obras estrenadas en Madrid, aunque esta variable no funciona taxativamente dado que dos de las obras de las que vamos a tratar como son *Como las secas cañas del camino* y *El caraqueño*, son estrenadas en Barcelona¹¹⁷. La segunda variable es que todos estos estrenos se producen dentro del gobierno franquista. Hemos querido destacar esto porque el paso de un sistema político a otro va a hacer efecto en lo que son los montajes de obras de José Martín Recuerda, sobre todo en el aspecto sociológico en cuanto a su consideración.

Comenzará así su andadura teatral por los escenarios del postfranquismo con una obra que supuso todo un grito de libertad y de entereza revolucionaria, y de la que tendremos oportunidad de hablar largamente en el próximo capítulo: *Las arrecogías del beaterio de Santa María Egipcíaca*. Así pues, sociológicamente al menos, es lógico que destaquemos este elemento como variable.

Habíamos dicho que uno de los índices para medir la balanza de los diferentes estrenos en Madrid era el de que fueran realizados por compañías profesionales. Es así como funciona en efecto en la capital; pero también daremos aquí cuenta de otros diferentes estrenos que se producen fuera de esta ciudad, por compañías de aficionados o semiprofesionales. Procederemos como en el capítulo anterior, de manera que cada vez que nos centremos en el estreno de una obra, intentaremos realizar la historia completa de esa obra encima de las tablas. De modo que el hilo conductor de este trabajo, lo establecen los estrenos. Pero el interés del trabajo no sólo está en estos, sino en el resto de montajes que se han realizado después. Nos encontraremos

¹¹⁷ Por otro lado hay que añadir que *Las ilusiones de las hermanas viajeras* se estrena en Salamanca antes que en Madrid, pero es en la capital en donde lo hace de manera profesional.

pues con que hay un continuo cambio de tiempos históricos a los que nos referiremos, ya que puede ocurrir como en el capítulo anterior que comencemos hablando del año 54 y acabemos en el año 1999, habiendo pasado por los ochenta, como ocurre con *La llanura*. Este procedimiento lo vamos a poder comprobar en este capítulo con diferentes montajes. Las base teórica que excusa al mismo, ya la expusimos en la primera parte de este trabajo, al hablar de la Historia lineal frente a la Historia expansiva del teatro.

Además, cabe decir, que no sólo vamos a tratar montajes exclusivamente teatrales, sino que también daremos cuenta de algunos realizados para televisión y de uno para el cine. Con todo ello, es evidente la complejidad estructural y evolutiva que encarna esta etapa a la hora de establecer un criterio ordenador sobre la misma. Complejidad que aumenta si intentamos coordinar todo esto con la biografía del autor, aunque sea a grandes rasgos. Este trabajo somete esa biografía a los estrenos de sus propias obras. Por eso hemos titulado esta etapa como *madrileña* —con las salvedades expuestas—, a pesar de que nuestro autor se encuentra en Granada cuando comienza, y durante la misma, residirá en varios puntos nacionales e internacionales como son Madrid, Seattle (Washington), Arcata (California) y Salamanca. No obstante, nos parece sintomático consignar aquí, aunque sea de manera mínima, la residencia de nuestro dramaturgo a lo largo de los diferentes estrenos de los que nos vayamos haciendo eco, para dar cuenta del progresivo distanciamiento que se va produciendo entre el autor y su obra estrenada.

Veamos, cómo se inicia su salida de Granada:

Con el estreno de Las salvajes en Puente San Gil había llegado el momento de dar el salto a Madrid. Ya el granadino indeciso tenía que dar paso a la realidad de los hechos y liarse la manta a la cabeza y decidirse a dejar la provincia —cosa que, desde El teatrillo de don Ramón, tanto había deseado— si quería desarrollar, plenamente, su carrera de dramaturgo. Pues antes, y ahora, el teatro bueno o malo de este país, se hacía y se hace en Madrid. Pero a Martín Recuerda le producía un inmenso dolor dejar a sus padres y a Granada. Y, además, ¿cómo irse? Porque a pesar del estruendo de Las salvajes, el éxito, como es lógico, se iba a traducir en prestigio, pues el económico, ante tal obra, no podía ser lo suficientemente compensador entonces como para dedicarse por entero a su irrevocable vocación teatral [...] La solución llegó de la mano de don Francisco Marcos de la Nuza, catedrático de matemáticas del Instituto

Padre Suárez, quien en el curso 1963-64, se trasladaba de Granada a Madrid a donde él iba destinado como director de una filial del Ramiro de Maeztu. Buera e inapelable oportunidad de irse a Madrid. Y así fue (COBO RIVAS, 1998: 175-6).

Como podemos observar, Madrid es para nuestro autor una especie de quimera, una obsesión por la que está dispuesto a abandonarlo todo. Es un destino que se comienza a fraguar en su mente cuatro años antes de que efectivamente se marche, desde 1959, y es que Madrid, no sólo significaba cambiar de residencia; era mucho más, era cambiar de estatus en lo referente al teatro, buscar un hueco en el apretado panorama madrileño para llegar a significar algo en la Historia del Teatro español.

Hasta este momento, autor, obra dramática y puesta en escena, se han venido presentando indisolublemente unidas, de manera que esta circunstancia nos obligaba en todo momento a tener presente la idea de la existencia como autor-director de nuestro dramaturgo. Esto ya hemos visto cómo nos ha ayudado sobre todo en una cosa: en la imaginación y reconstrucción de escenarios y al desarrollo general de la acción dramática de ciertas obras sobre las que nos ha llegado un material muy limitado. Así, veíamos cómo a partir de la lectura de la obra y del desarrollo mental de las acotaciones, podíamos comprender perfectamente cómo habían sido los estrenos de esas obras: me estoy refiriendo más que nada a *Los Átridas* y *El payaso y los pueblos del sur*.

Pero si por una parte esta especie de paquete (autor-director, obra dramática, puesta en escena) supone un beneficio en cuanto a lo que hasta aquí hemos venido diciendo, por otro lado, supone una limitación, la solución de la cual va a ser el punto de partida y el enfoque de este quinto capítulo: la limitación era la lectura propia por parte del autor de la obra dramática para un posible montaje. Lo que el autor imagina, el montaje que él desea, ya lo transmite directamente él mismo en la escritura de su obra, con lo cual, en el montaje, esa obra no va a funcionar más que como si fuera un cuaderno de dirección, nunca como si fuera una partitura sobre la que interpretar múltiples lecturas, es más, infinitas lecturas. Estas infinitas lecturas que se materializarán en infinitos montajes (o proyectos potenciales de los mismos)¹¹⁸ son los que le dan carácter al teatro y hacen que una obra dramática realice el traspaso de lo particular a lo universal. Para eso hacen falta otros ojos

¹¹⁸ Acerca de toda esta problemática, remítase al capítulo primero del presente trabajo.

que aporten elementos, circunstancias, puntos de vista, etc... nuevos a esa obra dramática; hacen falta, en definitiva, otros directores cuanto más ajenos a las circunstancias sociales y culturales del autor, mejor. De ahí que en la etapa que nos disponemos a estudiar ahora, se produzca definitivamente la separación por parte del autor con respecto de su obra, de modo que ya no nos sea lícito hablar de un autor-director como hicimos anteriormente.

En la recepción crítica de las obras de nuestro dramaturgo van a jugar parte dos elementos muy importantes: un público distinto al de la etapa del TEU y la compañía profesional.

- 1) Ambos elementos van interrelacionados, es decir, que el público que va a asistir a las representaciones de obras de José Martín Recuerda va a ser el de los grandes teatros, el público, por decirlo de algún modo, del teatro profesional. Es un público mucho más exigente entre otras cosas porque paga una entrada mucho más cara y no estará dispuesto de ningún modo a benevolencia alguna que los actores aficionados de agrupaciones como el TEU, pudieran suscitar. En una palabra, no va a ser un público tan “familiar” como el descrito en la anterior etapa. Anteriormente, el único contacto de José Martín Recuerda con el público de fuera de Granada en cuanto a la representación de obras propias, se había producido con *La llanura*, estrenada en Madrid y Sevilla por tan solo un día. El planteamiento de ahora es distinto, porque la obra va a permanecer en cartel durante un tiempo determinado (aunque hay que decir que estas obras de autores noveles no solían durar más de un mes). Por otro lado con respecto al público, también hay que destacar la circunstancia de que ya no es conocido para nuestro dramaturgo, es decir, que las estrategias y fórmulas dramatúrgicas de nuestro autor para con el público de Granada no se van a poder poner ahora en funcionamiento; y además, Martín Recuerda será casi por completo desconocido en Madrid en este momento al que nos estamos refiriendo. Granada en este sentido es una ciudad mucho más propicia para el triunfo teatral, ya que funciona muy rápidamente el boca a boca, por ser una ciudad tan pequeña; pero en Madrid eso era difícilísimo debido a la heterogeneidad del público asistente, procedente de barrios muy distintos y alejados entre sí, y por tanto con mayor dificultad para crear esa especie de *eco* que requiere

esta forma de publicidad. La importancia del índice de asistencia de público a la representación, se va a multiplicar, ya que ahora estamos hablando de compañías profesionales que viven exclusivamente de eso. Así, si a una obra no asiste gente, se deja rápidamente de representar, porque no da de comer. Con lo que apostar por un autor y una obra determinada es un riesgo. Por lo tanto, de manera precipitada podemos llegar a la conclusión de que si se estrenan todas las obras que Martín Recuerda produce por esta época en Madrid, es porque gusta al público y, por consiguiente, es rentable para la compañía.

- 2) No pensamos que existiera una diferencia abismal entre los estrenos con un grupo de estudiantes aficionados como el TEU, a los grupos de actores profesionales de Madrid, más en la década de los años 60, donde la formación de la mayoría de actores procedía bien de los TEUs, bien por la tradición familiar, pero en ninguno o muy pocos casos, de escuelas de arte dramático. Por esto pensamos que la única diferencia notable entre unos y otros no era más que una: la económica. Esta, en definitiva, es crucial en lo que a la puesta en escena se refiere, y se podrá apreciar que el conjunto de obras estrenadas a partir de ahora, van a distar en mucho de la sencillez que habíamos destacado en la etapa anterior, y se van a hacer más complejas, tanto desde la propia escritura dramática como en los montajes. Por parte de los diferentes directores de escena que veremos más adelante, se van a crear unas escenografías tan complejas que van a provocar con respecto a este autor la aureola de costoso de montar. Sobre todo esta aureola le va a venir de la mano de dos grandes directores: Luis Escobar con el montaje de *Las salvajes* en el 63 y Adolfo Marsillach por el montaje de *¿Quién quiere una copla del Arcipreste de Hita?* en el 65, y sobre todo por *Las arrecogías* del 77. Estos grandes montajes, debido a sus dimensiones y a su calidad de corpóreos, es decir, que estaban fabricados exclusivamente para el teatro en el que se iba a montar la obra, además de que eran verdaderas construcciones sobre el escenario ya que estaban de algún modo incrustados a ese escenario, debido a todo esto, como venimos diciendo, se producen más impedimentos que soluciones, dado que están obligados a permanecer en un solo teatro y surtirse de un

solo público, además de ser carísimos. Este impedimento para las giras, va en detrimento de lo que es el conocimiento de la obra del autor, y por lo tanto en contra de la demanda que se podría suscitar desde diferentes puntos del país. Conllevan además otro impedimento y es que se centra la atención en vez de en el actor, en el decorado y en muchos momentos puede llegar este decorado a anular al propio actor, en el sentido de que puede incluso miniaturizarlo, hacer que parezca muy pequeño ante la inmensa masa escénica, con lo cual la solución se encuentra en llenar el escenario del máximo número de actores posible para que la sensación de vida se pondere sobre lo inerte. Es esto muy diferente por tanto a la anterior etapa del TEU, donde la sencillez del escenario obligaba a sacar del actor lo más granado de sus posibilidades interpretativas para llenar los vacíos del escenario. En general, este tipo de decorados responden a un tipo naturalista de entender el teatro, que se prodigaba mayoritariamente en la España de los años 60. Con ello lo que se puede destacar es que la mente del director está completamente puesta al servicio de las instrucciones del autor, magnificando en muchos casos esos escenarios. No queremos quitar con ello ningún mérito a la labor de estos directores de escena, pero sí es cierto, que esta línea es la misma que en el capítulo anterior habíamos destacado, es decir, realizar una única lectura de la obra, que es la del autor, sin tener ninguna importancia quién es la persona que la realiza, si el mismo autor o alguien ajeno. Podemos llegar a la conclusión de que en la España de los años 60, no existía esa figura del director como creador, sino que éste se reducía a ser un buen entendedor, no un intérprete de autores y obras determinadas; o como mucho la interpretación no llegaba más que a esa magnificencia que hemos citado hace un momento, de tal modo que si, por ejemplo, ante una acotación mínima como la que propone Martín Recuerda en *Las salvajes*, Luis Escobar monta el escenario tan majestuoso que posteriormente tendremos la oportunidad de estudiar. Así, la dirección de una obra queda sometida a lo que es el mero apartado técnico: dicción del actor y movimientos dentro del escenario, además del apartado de imaginación escenográfica. Por eso antes hemos destacado que la única diferencia entre estas compañías y la del TEU no era más que un ingrediente económico. De

todas maneras, hay que advertir que es muy difícil conseguir dar vida a un escenario del estilo grandioso como los que venimos describiendo, de modo que requiere para ello unos directores muy hábiles técnicamente. Martín Recuerda, a partir de un momento determinado que más tarde tendremos oportunidad de comentar, también va a contribuir con sus acotaciones a la creación de este tipo de escenarios para poder desarrollar sus obras. Así que los directores con una habilidad técnica formidable se convertirán en un complemento hasta casi necesario del autor.

D. EL TEATRITO DE DON RAMÓN (1957)

D.1. Ediciones y montajes.

D.1.1. Ediciones.

- (1969) Madrid, Escelicer.
- (1984) Barcelona, Plaza y Janés. [Edición utilizada para realizar el comentario del argumento del drama].

D.1.2. Montajes.

- (1959) José Tamayo.
- (1969) Alberto González Vergel. (Emitido por TVE, “Estudio 1”)
- (1981) Antonio Morales. La Bella Aurelia.
- (2003) José Luis Navarro. Corral del Carbón.

D.2. Argumento del drama.

En esta obra nos seguimos encontrando ante unos seres destruidos por la posguerra que habíamos venido viendo desde las obras anteriores. De todos ellos, y en especial de su protagonista, cabría destacar una característica general: la falta de voluntad, que en definitiva es lo que los convierte en unos derrotados.

La acción de esta obra es reducida al mínimo, dado que lo que pretende el autor transmitirnos más que nada es el mundo interior de sus personajes. Ya habíamos visto que esto funcionaba así en su dramaturgia, pero quizás esta obra sea el prototipo de lo que se acaba de afirmar. Si tuviéramos que dar una explicación de por qué esto ocurre así, habría varias respuestas posibles; pero, sin ánimo de realizar en absoluto una interpretación psicoanalítica de la obra, cabría pensar que es aquí en donde José Martín Recuerda se siente más identificado con su personaje, en donde afloran más elementos de su propia experiencia vital, de sus miedos y de sus frustraciones, en un acto catártico necesario para seguir viviendo, como es la escritura. Seguro que, para corroborar esto último, resultan mucho más elocuentes y directas las palabras del mismo autor:

Escribí El teatrito de don Ramón en mis tiempos de director del Teatro Universitario de Granada, época en que no encontraba

salida posible a mis aspiraciones. Era entonces el clásico provinciano que aspira a vivir y a luchar en Madrid, sin que la capital de España, después de mucho pedir por mi parte, ofreciera un rincón para mí. Pensaba que mi vida quedaría para siempre arrinconada en mi provincia, haciendo teatro de aficionados, sin la menor esperanza. Por esta causa nació El teatrillo..., aunque no fue la primordial. La primordial, creo yo, era el miedo de no saber lo que escribir para poder estrenar. Nunca, al menos en aquel tiempo, se podía tocar un tema vivo y palpitante de la realidad española en que se vivía, a menos que uno, de antemano, quisiera condenarse al anonimato y, por tanto, a la renuncia a ser escritor y a la no comunicación con la gente, cosa necesaria, urgente, para el dramaturgo. ¡Días provincianos de infinita tristeza, de imposible comunicación! (MARTÍN RECUERDA, 1969: 54).

Centrémonos ahora en el argumento de la obra. En la buhardilla de una vieja “casa de provincias que en un tiempo fue burguesa y ahora es pobre” (MARTÍN RECUERDA, 1969: 89), nos sitúa el autor el escenario único del drama. En la primera escena, podemos observar cómo unos personajes están dando los últimos retoques a un rudimentario escenario, y realizando los últimos ensayos, preparándose para realizar una representación teatral (“El Milagro de Teófilo”) a la que asistirán todos los vecinos del bloque, e incluso, se rumorea que el reverendísimo ha confirmado su asistencia, ante lo cual están impacientes y mucho más nerviosos de lo habitual:

DON RAMÓN.- [...] No creo que tengamos tanta suerte. No vendrá.

PURITA.- La señora marquesa me prometió esta mañana en misa que él vendría. Me lo ha dicho en varias ocasiones y durante los dos meses de preparativos del “Milagro”.

DON RAMÓN.- Piensa que quedaremos muy mal si no viene. No debiéramos haberlo dicho. Además, no tenemos noticias directas del reverendísimo. No envió a nadie anunciando su llegada.

PURITA.- La señora marquesa no mintió nunca. Se lo he dicho a todo el mundo porque estoy segura. (Feliz, mirando la ventana) Está encendida la luz de la cámara del reverendísimo. Seguro se dispone a venir.

DON RAMÓN.- (Sorprendido) ¿Encendida?

PURITA.- Sube, Ramón, sube.

DON RAMÓN.- (Subido en la escalera) Es cierto. Vendrá [...]
(MARTÍN RECUERDA, 1969: 91).

Entre tanto, en las conversaciones que mantienen los personajes, se puede destacar de plano, el que sería el tema principal que viene explicitado a través del carácter de los personajes, y que como hemos explicitado antes, se centra en la falta de voluntad:

PURITA.- Pobre don Anacleto. ¿Por qué no se fue a Madrid? Si se hubiera ido a tiempo, como todos le aconsejábamos, hoy sería un autor consagrado.

DON CEFERINO.- Yo siempre lo dije: a Madrid, a Madrid. Se nos ha pasado la vida sin tener siquiera la dicha de ver Madrid. Ni en vacaciones pudimos... Cuánto me hubiera gustado ser un cómico que vive, sin pena ni gloria, sin saber por qué, toda su vida en Madrid (MARTÍN RECUERDA, 1969: 92).

Aunque esa abulia, es también provocada por un *fatum* trágico que hace fracasar a los personajes constantemente, tal y como se expresa en el siguiente parlamento de Don Ramón:

DON RAMÓN.- [...] Muchas veces le pregunto a Dios que por qué, queriendo tanto como quiero mi vida de actor, ha querido que esté siempre en mi piso, en la oficina y en esta buhardilla. No tengo ni una pequeña historia que contar de mí [...]
(MARTÍN RECUERDA, 1969: 98).

Pasados unos momentos, aparece Marina, “una viejecita, vestida de negro [que] trae colgando de una cinta al cuello, un cajoncito de flores” (MARTÍN RECUERDA, 1969: 98) que es una antigua amiga de Don Ramón, con quien trabajó en sus “teatricos”, la cual estuvo siempre enamorada de él, pero que se vio obligada a casarse con otro hombre –colaborador también habitual del director-, dado que éste nunca le pidió una relación formal. Como Don Ramón no quiso en un momento determinado estrenar una obra del marido de Marina, éste dejó de colaborar con él, y dejó la ciudad para ir a Madrid, donde tampoco estrenó; pero ella nunca pudo huir de estar cerca del director; y poco a poco se fue consumiendo y abandonando a sí misma, hasta convertirse casi en una mendiga:

DON RAMÓN.- (Con cariño) Debiste volver. Tú siempre tendrías papel en mi teatro.

MARINA.- No podía Ramón... No le estrenaste la comedia a Juan... Juan se fue de esta ciudad sin estrenar su comedia. [...] se fue Juan. Juan, a quien dejé por ti, y yo, sin él, me he abandonado y no puedo vivir en mi habitación, y bebo, bebo..., y los niños...

DON RAMÓN.- Si tú eres buena, Marina. ¿Cómo has llegado al abandono?

MARINA.- (Con esfuerzo al hablar) Ramón..., debiste haber despreciado las flores que robaba para ti...

DON RAMÓN.- (Muy humilde) Yo en aquel tiempo no podía ofrecerte nada. Era lo que sigo siendo: un simple oficinista. No te he merecido.

MARINA.- Algún día te diré muchas cosas... [...] (MARTÍN RECUERDA, 1969: 99-100).

Mas Don Ramón, por quien realmente siente algo es por su actriz principal, Purita, quien le dice entre líneas que su amor es imposible:

DON RAMÓN.- Tú también. Has cubierto tu pelo de blanco con el manto y estás más joven y más hermosa. Las luces de las candilejas te harán mejor. Si yo fuera poeta escribiría madrigales a tus ojos... Me gustaría que te vieras entre la luz que entra por esta ventana... Mírate en mi espejo, Purita.

PURITA.- (Sombría y yéndose del lado de Don Ramón) Gracias, Ramón. Me voy de tu lado porque me entristece mucho lo que dices. Hablas de cosas que ya no pueden ser... [...] (MARTÍN RECUERDA, 1969: 101).

Como estamos observando a través de los párrafos extraídos del drama, la acción que se sucede es ninguna; todo se remite a historias pasadas y a complicidades entre los personajes, que no se dicen las cosas directamente, sino que todo está sugerido y en suspenso. A través de esta técnica de escritura, evidentemente lo que nos quiere enfatizar Martín Recuerda es el temor de sus personajes a decir las cosas tal y como las sienten (que era a su vez el temor y la inseguridad de toda una sociedad española de posguerra) que es lo que les provoca todas sus desdichas personales.

Pero sigamos adelante con el argumento. A continuación aparece Hilario, un violinista que sí fue capaz de abandonar la ciudad por irse a triunfar al extranjero. Según el diálogo que mantiene con el resto de antiguos amigos, se observa que efectivamente Hilario ha

triunfado en la vida, dando multitud de conciertos por todo el mundo, en los auditorios más prestigiosos. Instantes después sube Pola, una mujer a quien los niños llaman “la loca”, con delirios de grandeza pasajeros pero que en esos momentos no los padece.

De manera que ya sólo falta que aparezca el resto de vecinos (que acabarán entrando al momento) y, sobre todo, el personaje más esperado de todos: el reverendísimo. Antes de su llegada, la gente aclama a Don Ramón para que diga unas palabras previas; él acaba hablando, entrecortado por la emoción, a todos sus vecinos. Y así termina la primera parte de la obra.

DON RAMÓN.- [...] los desorientados de la vida... encontramos alguna vez alguna recompensa... Yo... he vivido siempre desorientado... Ya sabéis que quise ser político... y... me quedé, toda la vida, hablando del mundo y sus problemas en una mesa de café, donde fueron a consumir sus días muchos que soñaron... [...] pronto..., veremos aparecer a su eminencia..., con su aire bondadoso y su sonrisa buena..., bendiciendo a todos..., honrando... esto..., esto..., la buhardilla... [...] la escalera..., sube por la escalera..., porque hace un rato... muy pequeño... que... ya apagó la luz de su cámara... Y llegará sencillo, como San Pedro... Y nos bendecirá y todos debemos... en estos momentos... arrodillarnos..., porque su presencia... nos hará mejores... (Todos, sugestionados, van mirando la puerta de entrada y se arrodillan, juntamente con DON RAMÓN, para esperar la entrada de su eminencia, sin que por la puerta entre nadie) (MARTÍN RECUERDA, 1969: 109).

En la segunda parte de la obra, asistimos ya a la representación del espectáculo, con el sillón preparado para el reverendísimo, vacío. Durante el espectáculo presenciamos, por un lado, el miedo escénico comprensible en el teatro de aficionados, así como las burlas y las risas de parte de los vecinos, en especial de las Dos Chicas de Morales, a quienes al final unos niños del coro acaban bañando con sifón, de tal modo que abandonan la sala. Pero es que la representación es realmente mala, y los actores van poniéndose cada vez más nerviosos ante su propia impotencia, hasta que uno de ellos, don Ceferino, sufre un desmayo. En este momento, es cuando la directora del coro, doña Jorgina, aboga por terminar el espectáculo, denunciando además el motivo real por el que los vecinos habían asistido, con aparente interés, a la función:

DOÑA JORGINA.- (Desde dentro) ¡Echen el telón! ¡Echen el telón! Nadie está poniendo atención. Yo quisiera saber a qué han venido. Desde luego, nadie vino a ver el teatrillo de don Ramón. ¡Todos vinieron al calor de la iglesia! ¡Gente ruin! Ahora mismo salgo y les digo: ¡gente ruin! (MARTÍN RECUERDA, 1969: 116).

La función termina interrumpida en un momento determinado, ante la vergüenza y el terror por parte de Purita a continuar.

Cuando han salido todos y ya sólo quedan los amigos más allegados de Don Ramón, éste se queja del siguiente modo:

DON RAMÓN.- [...] Me he estado preguntando, ahí dentro, mientras vosotros trabajáis, quitáis esto, que ¿qué mal hemos hecho a quién sea para este engaño?, que ¿por qué han querido engañarnos? Os juro que era verdad que el reverendísimo venía. Purita no engaña nunca; pero yo no dejaré mi teatrillo, a pesar de todo, porque dejarlo sería casi morir. Una muerte en vida muy lenta [...] Se ve que todos vinieron por pedir algo a su eminencia. Éste ha sido mi gran desengaño [...] (MARTÍN RECUERDA, 1969: 120).

Aquí se enuncia una de las palabras clave, no sólo para interpretar esta obra, sino en gran medida toda su producción dramática: engaño. En efecto, asistimos a un doble engaño: por un lado el de los personajes entre ellos: así los vecinos que concurren a la función no lo hacen por interés en la representación ni por amistad con el director, sino para pedir prebendas a un representante de la Iglesia; por otro lado el de los personajes para con ellos mismos, los cuales no quieren acabar de reconocer y enfrentarse a su patetismo; es así cómo, al final de la obra, tras todo lo que ha pasado, hablan entre ellos de montar otra representación.

HILARIO.- [...] Escúchame, Ramón: morirán los demás con sus rencores, sus miserias, sus burlas, sus engaños; pero nosotros, nunca. Nunca, Ramón. Volveremos a empezar. Sin remedio posible. Que en este “sin remedio” está la mayor grandeza que los seres humanos podamos tener. Adelante, Ramón.

DON RAMÓN.- Sí, Hilario. (MARTÍN RECUERDA, 1969: 122).

Quizás el personaje que aúne estas dos caras sea Hilario, de quien descubrimos al final que las historias acerca de su gran éxito en el extranjero, en realidad no son más que invenciones, con lo cual engaña a los demás, pero además se engaña a sí mismo en la necesidad de crear una mentira para eludir su propia frustración:

HILARIO.- [...] Avergonzado de no triunfar. Avergonzado de mí mismo, me escondí. Mi hermana Julia les decía a todos que yo triunfaba, pero yo... estuve mucho tiempo tocando el violín por las terrazas de los cafés [...] (MARTÍN RECUERDA, 1969: 122).

Se podría debatir acerca del engaño provocado por Iglesia, ya que el reverendísimo no asiste a la representación. Pero considero que ese engaño es más a nivel existencial que a nivel pragmático de la circunstancia concreta, ya que, realmente, han sido los propios vecinos con los rumores cargados de ilusión, los que han creado la historia de que el reverendísimo iba a asistir. Cuando digo a nivel existencial, me refiero a que se quedan esperando todos, de manera similar (en cuanto a su interpretación) a como se espera a Godot, en la famosa obra de Beckett. Para ver el engaño por parte de la autoridad a nivel pragmático y existencial, tendremos que fijarnos en su obra más representativa en este sentido: *El engaño*.

Por último, para concluir, cabría señalar que esa falta de voluntad, en realidad se debe a una negación e imposibilidad para la esperanza, que se produce en el complejo y asfixiante mundo dramático que Martín Recuerda nos elabora. Así como vemos, aunque algunos de los personajes sí toman la decisión de irse fuera (Madrid o el extranjero; Juan el marido de Marina o Hipólito), igualmente fracasan, por la razón de que como trasfondo de la obra sigue estando vigente una cruda realidad que los personajes no enuncian, no citan en ningún momento, pero que tienen tan asumida que ya está casi naturalizada en ellos; esa cruda realidad es la posguerra.

D.3. Análisis de los montajes realizados.

D.3.1. José Tamayo.

Fue estrenada en el Teatro Español de Madrid el año 1959, bajo la dirección de José Tamayo, con una duración del espectáculo de dos horas. La crítica periodística del momento, que es la mejor balanza para medir la reacción del público por su carácter impresionista, en general

se aburrió en el estreno, y echa la culpa al autor y al propio texto, al que consideran más literario que teatral. Y aunque se destaca en todos los diarios el aplauso caluroso del público, debemos entender en este caso ese aplauso comprometido del que nos habla Peter Brook (BROOK, 1967: 5-49), de una pequeña burguesía que va al teatro por su prestigioso carácter social, pero que en realidad se aburre.

A la censura le sentó muy mal la obra y si permitió su estreno fue solamente porque había sido premio Lope de Vega el año anterior; porque ésta es una historia de pobres gentes venidas a menos en la posguerra, de gentes contagiadas de frustración que además se sienten engañadas por la iglesia.

Las razones principales para nuestro estudio del “fracaso” de esta puesta en escena, son dos: una ya ha sido expuesta. El público de Madrid era muy diferente al joven e interesado público de Granada. Peter Brook en el artículo citado —al que ya aludíamos en el primer capítulo—, nos da cuenta de cómo lo que fracasa en un lugar, en otro es un auténtico éxito, y esto es debido —no exclusivamente, pero sí en muy alto grado— al público, y en general a su predisposición, que en definitiva cuenta mucho a la hora de visionar un espectáculo. Si hacemos un estudio sociológico entre el público de los teatros nacionales de Madrid, y el público granadino, nos daremos cuenta de que el madrileño está compuesto en muy alto grado por gentes que están experimentando esa sensación de frustración que se pone de manifiesto en la obra. Por eso, entre un espectáculo duro, corrosivo y mordaz como es *El teatrillo de don Ramón*, y una comedia de Alfonso Paso, de magnífica construcción dramática y cargada de elementos triviales con los que pasar el tiempo riendo, es comprensible que el público madrileño de ese momento se decantara por lo segundo.

Habíamos dicho que había una segunda razón para explicar este “fracaso”, y ésta la encontramos en sus aspectos técnicos. El estreno de José Tamayo contó con muchas viejas glorias del teatro español, gente muy experimentada como podemos observar en la relación del reparto que a continuación reproducimos:

DON RAMÓN	Manuel Díaz González
PURITA	María Bassó
DON ANACLETO	Antonio Queipo
DON CEFERINO	Erasmus Pascual
DOÑA JORGINA	Adela Carboné
MARINA	Irene López Heredia
HILARIO	José Bruguera
POLA GARCÍA	Pilar Muñoz

LAS CHICAS DE MORALES	Pilar Bienert
	Lolita Salazar
DOÑA MARÍA	Rafaela Aparicio
LA VIEJA JOROBADA	Lina San Juan
LA VIEJA DE CARA DE JIRAFÁ	Paquita Clavijo
ÁNGELES	Marta Osorio
	Antonio Luna
	José Antonio Rodríguez
MÚSICOS Y VECINOS	
DIRECCIÓN	José Tamayo

Con este elenco actoral hemos de suponer que fuera muy fácil trabajar, y trabajar rápido; con lo que montaron la obra en doce días — ocho días la dirigió Osuna, ayudante de Tamayo, y cuatro el propio Tamayo— y no se sabían bien los papeles. Por lo tanto defendieron la obra de manera digna por la talla de los actores, pero regular por la falta de ensayos¹¹⁹.

Esta circunstancia fue únicamente destacada por Benigno Vaquero Cid en un artículo aparecido en la *Estafeta Literaria* de Madrid¹²⁰, situándose por tanto a la contra de todos aquellos que habían culpado exclusivamente a la obra en cuanto a una construcción dramática defectuosa y a su lirismo más literario que teatral. Para él, los actores cayeron en un efectismo que lo único que conseguiría era desorbitar al personaje y caricaturizarlo, en vez de otorgarle vida sobre la escena.

Si los actores no fueron capaces de sentir sus personajes, no podría ser más que por dos razones: bien porque fueran malos actores, bien porque estuviesen más pendientes del papel y de los turnos de intervención que de su interpretación, defecto que se origina cuando no se domina bien el texto.

Malos actores no eran en absoluto, con lo cual queda evidenciada la segunda opción. Así, el crítico comenta en relación a Manuel Díaz González, que terminó convirtiendo:

[...] la ternura humana en blandenguería y la bondad ingenua en monótona superficialidad (VAQUERO CID, 1959).

¹¹⁹FOTO 5 (CDROM): escena de la representación de *El teatrillo de don Ramón* dirigida por José Tamayo el año 1959.

¹²⁰ n° 172, 1 de julio de 1959.

Sobre esta última circunstancia destacada en la cita acerca del desarrollo del personaje de don Ramón, nos parece que aparte de la falta de ensayos y el no dominio del papel, tenemos que sumar otro elemento como es el de la errónea comprensión del personaje por parte del director. De la cita podemos extraer ambos elementos analizando detenidamente cada uno de los miembros de la coordinación.

El primero, nos habla de una concepción diferente del personaje que atañería al director más que al actor, dado que transformar *la ternura humana en blandenguería* es otorgar un carácter muy distinto al personaje original, que tendrá consecuencias que podrán incluso incidir en el tema central de la obra, ya que don Ramón es el personaje principal. Si la ternura humana se convierte en blandenguería, se está obviando o desvirtuando el tema central de la obra que es el de la frustración. La frustración del personaje procede a la vez del miedo y de la ilusión destrozada una y otra vez a lo largo de toda una vida. Además, será esta ilusión destrozada —por parte de la Iglesia— la que nos dé cuenta de la insatisfacción final del personaje. En cambio, un carácter blandengue nunca podría sentir frustración, porque todo lo acepta y a todo se resigna. Para sentirse insatisfecho es necesaria la voluntad, que se desee fervientemente conseguir alguna cosa que finalmente no se alcanza; y ni eso es propio de un carácter blandengue, ni tampoco del carácter del personaje de don Ramón.

Esta concepción del personaje fue errónea por un lado porque lo hacía persistir dentro de las circunstancias y la trama que propone la obra, no estando la misma, la historia y el argumento, preparados para este personaje que se presentó. Si don Ramón hubiera sido un blandengue, la historia se hubiera desarrollado de manera muy distinta; hubiera sido, en definitiva, otra historia.

Por otro lado la calificamos de errónea, no sólo porque no se aviniese a la temática que el autor concibiera, sino errónea porque no entusiasmó al público. Un director está en su derecho de concebir a un personaje o darle un rumbo a la historia distinto del que propone el autor, y no será un error siempre que entusiasme al público. Pero si no lo hace, está claro que ha habido una equivocación. Lo que ya no podemos llegar a asegurar es si la faceta con la que se muestra al personaje de don Ramón estuvo forjada por Osuna o por el mismo Tamayo. Tan sólo podemos añadir el dato de que Tamayo debía de haber sentido en algún momento ese temor próximo a la frustración que se transmite en la obra, porque no sólo es que él procediese de provincia, sino que lo hizo desde Granada (aunque tampoco podemos caer en el engaño de que —aunque ayude— baste la cercanía circunstancial y geográfica para comprender a un personaje).

El segundo miembro de la coordinación alude sin embargo, al destacar esa *monótona superficialidad*, a la falta de ensayos de la que hemos estado hablando hace unos instantes. Debemos deducir por ello la ausencia en la dicción de Manuel Díaz González de diferentes registros tonales, con lo que esto conlleva, que es un cansancio del espectador y un posterior aburrimiento. Cuando el texto se interioriza, no cuando se sabe de memoria, sino cuando se hace propio, cuando el actor consigue confundir ante los ojos del público sus palabras y sus circunstancias con las de su personaje, es únicamente cuando se consigue dar vida a cada fonema del texto recitado, darle un sentido, en definitiva, que será el que los someta a diferentes registros y entonaciones.

Los actores, aparte de no dominar el papel, tampoco dominaban el escenario, es decir, que no se movían correctamente y con paso firme sobre las tablas. Esto es nuevamente achacable al director (o al doble director, en este caso). La armonización del espacio escénico es el director el único capacitado para controlarla, ya que ve la obra desde fuera, como si fuera un espectador más. Podemos suponer que con dos directores y tan pocos días de preparación, esta infraestructura básica para cualquier puesta en escena, no quedó del todo clara. Si esto es así, es lógico que la base misma del montaje se tambaleara:

Esta falta de supervisión armónica y global, estas faltas de penetración de los actores con sus respectivos personajes y de aquellos entre sí, esa carencia de enraizamiento y trabazones básicos, la ausencia de esa ternura humana y capacidad de emoción requeridas, desnaturalizaron el carácter dramático de la comedia¹²¹ [...] (VAQUERO CID, 1959).

Es muy interesante la frase subrayada, porque es la razón por la cual hemos iniciado esta serie de indagaciones sobre la técnica del montaje. Lo que se está diciendo en esa frase es que el montaje quedó reducido a literatura, que le fue casi usurpada su natural condición espectacular, teatral en sí misma, por todas las carencias citadas anteriormente. Hemos de considerar que la puesta en escena se convirtió en algo así como una lectura —más que interpretación— de la obra en voz alta, sin llegar a transmitir la emoción necesaria para cautivar al espectador.

Por otro lado está el problema escenográfico. Veamos la escenografía que describe el autor:

¹²¹ El subrayado es mío.

La buhardilla, de gran espacio, de una casa de provincias que en un tiempo fue burguesa y ahora es pobre. A un lado y a otro del fondo, dos grandes ventanucos con cristales rotos y descuidados, llenos de polvo, dejando ver las casas vecinas, con balcones encendidos, terrazas y chimeneas. Una puerta a la izquierda da a la escalera. En el centro y entre los dos ventanucos está colocado el teatrillo de don Ramón. La embocadura de papel, está sostenida en su parte superior por unos alambres que van de una pared a otra de la buhardilla. En la parte superior de la embocadura se ven pintadas las dos máscaras, la que ríe y la que llora, con una poca de purpurina por encima [...]

Una bombilla en el centro ilumina la escena en los primeros momentos, juntamente con la luz azul de la noche y los reflejos de las casas encendidas, que entran por la ventana. Un depósito de agua al lado del teatrillo, y junto a este depósito, una puerta pequeña —entrada a un pequeño desván— que para entrar y salir hay que hacerlo agachados. Está abierta, dejando ver una especie de camerino de teatro, con una bombilla en el centro, viejas perchas de madera, ruines mesitas con maquillajes y pelucas, espejos, trajes viejos, alas y coronas de ángeles; ambos objetos, estos últimos, hechos de alambre y papel de seda. Una escalerita de madera, de tres escalones, colocada entre el desván-camerino y el escenario. El telón está echado, y en el suelo de la buhardilla —sala del teatro— no hay ni una silla [...] (MARTÍN RECUERDA, 1984: 73).

Hicieron la escenografía tal y como el autor la describe; pero con mucho lujo, para dar cuenta de la cantidad de medios de los que disponían. Esto fue un error, porque del espacio del que se habla, es el de una buhardilla modesta, mientras que en el estreno hicieron una especie de gran palacete. Tendremos la oportunidad de seguir con este comentario a raíz de estrenos posteriores¹²².

¹²² Aquí podemos observar claramente el funcionamiento de la Historia expansiva, ya que un estreno posterior, nos servirá de guía para completar imaginativamente a través de la analogía, otro montaje, como es, en este caso, el de José Tamayo al que nos acabamos de referir.

D.3.2. Alberto González Vergel. (Emitido por TVE, “Estudio 1”).

Para nosotros, el éxito o el fracaso de una obra teatral, no depende en absoluto de la calidad de la obra, sino que, una vez en las tablas, depende exclusivamente de todos los elementos técnicos y sociológicos que hemos venido exponiendo en este apartado. Cuenta de ello, puede dar el éxito rotundo de audiencia y de crítica que esta misma obra obtuvo diez años más tarde, en 1969, en el montaje que realizó Alberto González Vergel para TVE, emitida dentro del espacio “Estudio 1”.

En esos diez años ha cambiado más el público que en las tres décadas anteriores. Ya ha habido intentos de apertura para España, que con el *boom* del turismo se está convirtiendo en una nueva sociedad. La antigua sensación de frustración provocada por una larga posguerra, está remitiendo paulatinamente ante la apuesta por una confianza en el futuro que desde el propio Estado se patrocina. La tímida apertura del ministro Manuel Fraga Iribarne en cuanto a criterios de censura, aunque fuera rápidamente reprimida, ha dado sus frutos en cuanto a un público que ahora cuenta con más perspectivas y juicios críticos que anteriormente. Era algo así como un decir “mira cómo éramos”; esa sensación que se transmite en la obra al observarla desde la distancia temporal, parece como que no afectaba ya como tema candente en la sociedad.

Por otro lado, en cuanto a aspectos técnicos, una obra preparada para televisión, si por un lado pierde toda la frescura y efímera sustancia del teatro en directo, por otro, al no dejar lugar a la improvisación no deseada, eliminaba todos los posibles errores ocasionados por la falta de ensayos de la puesta en escena anterior.

Podríamos afirmar que el montaje era exactamente el mismo que el que había realizado diez años antes José Tamayo. Incluso hay un dato que ayuda a evidenciar esto, y es la presencia nuevamente en el papel de don Ramón del actor Manuel Díaz González, que en mi opinión, sigue trabajando a su personaje desde una perspectiva en la que lo retrata como demasiado indefenso, apocado, blandengue, en definitiva, como aludíamos anteriormente.

Hay que destacar que si esto es así es porque el director así lo exige; y para corroborar esta idea podemos destacar que Maruchi Fresno trabaja a su Purita del mismo modo. Es un intento y una apuesta por sacar lo más lírico de la obra, dejándose el director contagiarse por la belleza poética del texto. Esto lo consideramos desde aquí un defecto que suele ocurrir con este tipo de obras en las que el texto está muy

elaborado en cuanto a recursos literarios. El paroxismo de esto que venimos diciendo lo tendríamos en cualquier obra de Valle Inclán, y si hiciésemos un estudio de sus montajes nos daríamos cuenta de esto que venimos comentando, es decir, cómo el texto devora al actor en vez de suceder lo contrario. Esta circunstancia ocurre cuando se le tiene mucho miedo, por mucho respeto, a una obra dramática.

De modo que González Vergel no aportó nada nuevo, que no fuera orden y ensayos con su elenco, al montaje de Tamayo. Aunque debemos destacar que en televisión este lirismo funciona mucho mejor que en teatro, quizás porque la audiencia televisiva es un acto más íntimo, más recogido, que se presta más al goce lírico, al paladeo del texto. Un motivo claro para ello podemos argüir que se produce por una mera circunstancia técnica, y es que tanto la televisión como el cine, permiten bajar el tono de voz a niveles mínimos que en el teatro es imposible, pero que en estos medios es recogida perfectamente a través de micrófonos, e incluso se puede llegar al doblaje (si hace falta). Esto no lo permite el teatro, y la prueba está en que ha sido el cine el que ha golpeado y aniquilado al teatro naturalista; y es normal desde el punto de vista del espectador, dado que el cine está mucho más capacitado para reproducir escenas y momentos íntimos que el teatro, tan solo con la fuerza de la imagen, los primeros planos y los planos medios sobre todo, de los que el teatro carece, además de las ya citadas posibilidades que aparecen en el tratamiento del sonido, especialmente la voz.

El producto que se crea en montajes como este de González Vergel, o como los que tendremos oportunidad de tratar posteriormente de Sergio Schaff con *Las salvajes* o de Pilar Miró con *Como las secas cañas del camino*, son en definitiva productos híbridos que permanecen como a medio camino entre el cine y el teatro por la voluntad misma de sus directores —y la del programa para el que se realizan: Estudio 1—, de respetar el texto teatral y todo su sentido dramático, utilizando unos medios que no le corresponden, como son los medios cinematográficos. Por eso en muchas situaciones se produce una sensación como de repulsión por parte del espectador hacia el espectáculo que está contemplando, simplemente porque el mismo espectador percibe de manera inconsciente que también los medios conjugados se repelen entre sí; es como si estuvieran juntos por la fuerza.

Así podemos observarlo en muchos momentos de apartes dramáticos que González Vergel se empeña en tratar como tales, cuando los está recogiendo con una cámara. Por ejemplo, transcurridos los primeros parlamentos de la obra, hay un momento en el que se crea una situación de monólogos en los que Don Ceferino, Jorgina, Purita y Don Anacleto se suceden para lamentarse de manera nostálgica acerca

de lo que ha sido su vida y lo que les hubiera gustado hacer. Antes de nada, hay que decir cuál es el modo en el que se monta la secuencia: se inicia con un monólogo de Don Ceferino, y una vez terminado el mismo, se desplaza la cámara hacia la derecha manteniendo el mismo encuadre hasta que se detiene en Jorgina; tras el monólogo de ésta, se produce un corte sobre el que se monta con distinto encuadre al personaje de Purita en primer plano, y tras su monólogo, se produce otro desplazamiento de cámara hacia la derecha hasta don Anacleto. Extraigamos tras esta descripción, las conclusiones oportunas, que son las siguientes:

- 1) En primer lugar destacaríamos que lo que ha intentado el director ha sido emular la sucesión del seguimiento visual del espectador teatral en esa secuencia de monólogos, y además los actores se apartan y se desentienden del resto, como harían en el teatro, por necesidad técnica, para señalar sus parlamento ante el espectador, con las características definitorias de ser un monólogo aparate. Esta técnica teatral con una cámara delante no hace falta, ya que lo que se dice en el monólogo se podría resolver mediante voz en off en forma de monólogo interior, y sin necesidad de marcar ese monólogo como tal, porque con un primer plano o plano medio bastaría. Si se utiliza el plano medio y el primer plano, además de las maniobras de técnica teatral a las que venimos haciendo referencia, nos encontramos con que conjugadas resultan extrañas en su contemplación, más que nada por redundancia. Es como si se sobrecargara la contextualización de la situación, como si se aportaran más datos técnicos de los necesarios para comprender el desarrollo de la acción.
- 2) En segundo lugar observamos que la forma de mirar de los actores en cada uno de los monólogos se realizará como en el teatro, es decir, mirando hacia el vacío sin acompañar sus palabras con cambios en la gestualidad de su cara; en definitiva, lo que ocurre es que a la imagen se le otorga la importancia que tiene en el teatro, que la posee a un nivel más general, más plástico, pero sin el detallismo que una cámara de cine y un actor de cine le aporta a su rostro. El rostro del actor de teatro no es necesario que posea la fuerza visual del de cine, por la sencilla razón de que el espectador no alcanza con la vista a diferenciar ese tipo de detalles. Y

en esta puesta en escena, los actores se comportaron en todo momento como en el teatro; es como si ellos no fuesen conscientes de que hay una cámara, sino que una cámara fuese consciente de que están ellos y grabase su representación teatral sin su permiso. La cámara actúa como si fuesen los ojos del público, con el inconveniente de que esto nunca puede ser así, porque la cámara, como ya hemos dicho, da detalles sobre todo en cuanto a primeros planos que el público no ve.

- 3) En tercer y último lugar cabe destacar que tampoco se produjo una adaptación del texto a la circunstancia de que había una cámara, sino que al contrario, se adaptó la cámara al texto teatral, por ese respeto excesivo al texto del que hablábamos anteriormente. Con lo cual, a lo que venimos a desembocar es nuevamente a esa redundancia a la que ya hemos aludido, ya que un montaje teatral requiere de un texto una serie de artificios que con una cámara delante no harían falta, y por lo tanto, sería mejor eludirlos, versionar y adaptar el texto a la cámara.

Por todas estas razones que venimos expresando, es por lo que hemos dicho que era un producto híbrido a medio camino entre el cine y el teatro; porque al mismo tiempo que se realiza ese intento de elusión de la cámara y de lo cinematográfico, sí que se utiliza, sin embargo, para llegar hasta rincones a los que nunca hubiera llegado el espectador teatral, a la vez que se disponen escenarios paralelos al escenario principal que es el salón de la buhardilla, como habitaciones aparte (por ejemplo el camerino), cosa que en un escenario teatral habría que solucionar sobre una misma superficie y con otros medios de disposición como separación mediante biombos, coloreamiento distinto del espacio para denotar la diferencia entre un lugar y otro..., que haga al espectador percibir que ha cambiado de escenario. Esto se destacará también al hablar de los otros dos montajes de este estilo ya citados.

Hay que recordar que esto no son montajes teatrales, como si grabamos un espectáculo en un teatro. La cámara ya hemos visto cómo funciona de manera híbrida.

Los actores del reparto fueron:

DON RAMÓN
JORGINA

Manuel Díaz
Lola Gaos

DON CEFERINO	Rafael Gil Santos
PURITA	Maruchi Fresno
DON ANACLETO	Modesto Blanch
HILARIO	Félix Dafaue
POLA	Blanca Sendino
DOÑA MARÍA	Concha Bañuls
UNA VIEJA	Carmen Luján
MUJER 1	Carmen Guardón
MUJER 2	Mercedes Argota
NIÑO 1	Manolín F. Aranda
NIÑO 2	Florentino Alonso
NIÑA	Paloma Moreno
MARICA	Tota Alba
MÚSICOS Y VECINOS	Grupo de mimo “Los Comediantes”

González Vergel respetó tal cual las indicaciones del autor, dándole al decorado ese componente de decrepitud que requiere. Aunque quizás esto último sea más consecuencia del blanco y negro de la grabación que a los ojos actuales realmente produce esa sensación.

Hay que referir que otra de las funciones “cinematográficas” que el director otorgó a la cámara, fue la de enseñar al espectador detenidamente cada uno de los elementos que componen el escenario, prestando especial atención a detalles en los que el espectador no se fija en un principio pero a los que después se hace alusión a lo largo del texto, como son por ejemplo las “máscaras del teatro” a las que se alude al comienzo del drama. De esta manera cinematográfica nos intenta el director traducir en imágenes la acotación inicial.

D.3.3. Corral del Carbón. José Luis Navarro.

El último montaje que se ha realizado de esta obra se estrenó el año 2003 en el teatro Isabel La Católica de Granada a cargo de la Compañía de Teatro Corral del Carbón, que es una compañía granadina integrada por antiguos componentes del TEU; la dirección de la obra corrió a cargo de José Luis Navarro, que también fue director del TEU tras la etapa de José María López Sánchez. La obra adquiere un significado muy especial en manos de esta compañía, dado que muchos de ellos posiblemente viesan reflejada su propia historia, quizás actuasen representándose a ellos mismos a lo largo de la — aproximadamente— hora y media de duración del espectáculo. Es esta una circunstancia a destacar muy interesante, dado que nos daremos

cuenta durante este comentario de cómo lo biográfico, el homenaje y la ficción dramática se funden en el mismo espacio de la representación¹²³. Pero antes de seguir, destaquemos el elenco con el que se llevó a cabo el montaje:

MARTÍN RECUERDA	Fernando Alguacil
PURITA	Purita Barrios
DON ANACLETO	Juan Martos
DOÑA JORJINA	Amalia García Grau
DON RAMÓN	Antonio Morell
DON CEFERINO	Alberto Zerí
MARINA	Antonia Serrano
HILARIO	Fco. de Paula Muñoz
POLA GARCÍA	Loli Marchal
LOS ÁNGELES	Salvador Vargas
	Carmen Robles
	Susana Jiménez
	Ángela Fabro
LAS CHICAS DE MORALES	Adela Jiménez
	Trini Quesada
DOÑA MARÍA	Eva Cifuentes
UNA VIEJA	Araceli Maestra
VECINO 1º	José Manuel Arias Martín.
VECINO 2º	Rafa Cardona
VECINAS	Juani Castaño
	Lydia Rojas
ESCENOGRAFÍA	Fernando Alguacil
REALIZACIÓN	Lucas
LUMINOTECNIA	Rega
MAQUILLAJE	Miguel Ángel Butler
PELUQUERÍA	Juan Castaño
REGIDOR	Tomás Porcel
AYTE. DIRECCIÓN TÉCNICO	Estrella Bueno
AYTE. DIRECCIÓN ESCENA	Isabel Navarro
DIRECCIÓN	José Luis Navarro

Habría que comenzar diciendo que titularon la obra con un matiz ligeramente distinto al del título original, ya que utilizaron el sufijo -ico en vez de el de -ito para la palabra teatro, de modo que el

¹²³ FOTO 6 (CDROM): programa de mano del montaje de *El teatrito de don Ramón* de Corral del Carbón.

montaje se presentó como *El teatrico de don Ramón*. La razón para este cambio es de tipo dialectológico, dado que este sufijo es el que se emplea en Granada, frente al -ito, que es más utilizado en la parte occidental de Andalucía, principalmente en Sevilla.

En diferentes declaraciones del autor —por otro lado—, cuando comenta la génesis de esta obra siempre alude a los “teatricos” con los que él jugaba de pequeño. Si esta circunstancia es así, ¿por qué entonces el autor se empeñó en titular la obra con la palabra “teatrito” aún no siendo este el sufijo diminutivo empleado en Granada? Pues lo hace por una razón que debería constituirse en uno de los ejes básicos de la puesta en escena y que sin embargo en ninguno de los montajes se ha llegado a explotar realmente: por ironía, por burla de sus propios personajes. El problema que aparecerá en éste y en el resto de los montajes que se han realizado de esta obra, es que se toman a los personajes y a sus frustraciones en serio, cuando lo que el autor está consiguiendo es todo lo contrario, es reírse de ellos, destacar la *cursilería* de esas pobres gentes fracasadas; esa cursilería es la que va implícita en el sufijo -ito utilizado por estos personajes granadinos.

Lo que en definitiva presenta el autor, y que ningún director ha sabido leer y explotar es una especie de esperpento, pero muy distinto a lo que podríamos encontrar en Valle, porque si éste siempre declina a sus personajes hacia sus aspectos más grotescos, Martín Recuerda en esta obra los está declinando hacia sus aspectos más líricos. La burla de lo grotesco es mucho más evidente, más fácil, en cuanto lectores, de percibir que la burla de lo lírico. Por eso, ningún director de esta obra ha destacado ese aspecto, con lo cual sobre el escenario se crea una paradoja, y es la de que se toman y se tratan seriamente unos parlamentos como los de don Ramón, Purita, etc., que deberían tratarse en tono de burla. Por esta razón nunca se ha llegado a captar realmente la esencia en el tono de la obra y en los personajes que el autor le imprimió. Creemos que esta línea sigue estando por descubrir, y el día que algún director la explote, esta obra multiplicará sus respuestas y sus posibilidades escénicas.

De modo que el director explotó el sentido más lírico de la obra y esta circunstancia se pudo apreciar como una consecuencia en la construcción misma del escenario, que fue configurado pecando del mismo error que el que destacábamos en Tamayo: estaba todo demasiado lujoso, demasiado nuevo, sobre todo en lo referido al escenario del teatrico, y por supuesto a los trajes con los que se disfrazaron los protagonistas de la escena del “Milagro de Teófilo”. El problema es que al no apreciar el director el carácter esperpéntico hacia lo lírico de la obra, no se percató tampoco del carácter esperpéntico

hacia el grotesco del decorado escénico, cuando en la acotación lo deja muy claro el autor. Para poner unos ejemplos de lo que queremos decir: las cortinas que cubren el escenario donde se representó el Milagro, no deberían ser tales, sino unas sábanas viejas, de las que ya no sirven para nada, de esas que no se sabe qué hacer con ellas, si tirarlas o convertirlas en trapos. Ese es el ambiente que tiene que sobresalir. O en cuanto al vestido de los actores que representan el Milagro: en esta representación por ejemplo, uno de los personajes del diálogo es un obispo, al que vistieron con un disfraz de diseño, cuando la idea es que con cuatro trapajos se intente crear la idea de que sobre el escenario hay un obispo. Otro ejemplo de todo esto que venimos diciendo, lo podemos observar en un objeto: el camerino. Sobre el escenario aparecía —y perdonésemela la paradoja— un camerino “de verdad”, con sus luces rodeando el espejo, cuando en nuestra opinión, lo que tendría que haber sería un espejicho casi roto, sin ninguna iluminación, que los actores del Milagro utilizaran para maquillarse. Así podríamos continuar con cada objeto, pero en definitiva no llegaríamos más que a una misma conclusión, que es la de que se convirtió en lírico serio lo que es una burla esperpéntica¹²⁴. De modo que en adelante, seguiremos hablando no de lo que pudiera o debiera ser la obra, sino de lo que fue.

Como hemos dicho antes, el espectáculo se convirtió en todo un homenaje por parte de la compañía al director que había trabajado tanto con ellos, y que posiblemente les inyectó esa dudosa droga del teatro. Por ello, podremos observar entre el reparto que uno de los personajes es el propio autor de la obra: Martín Recuerda. Cuando se levanta el telón, lo primero que se observa es que todos los personajes están extáticos sobre la escena. Se encienden las luces, y entra el personaje de Martín Recuerda al que acompañará una voz en *off* que hablará de modo nostálgico sobre Granada y la creación de la obra en concreto que se va a representar, mientras pasea sobre el escenario. Es una especie de prólogo que originará un juego muy interesante en el argumento porque da la sensación de que a lo que asistimos es en realidad a un recuerdo a modo de *flash back* nostálgico del propio Martín Recuerda. Esta idea cobra todo su sentido si enlazamos este prólogo con el final de la obra, en la que poco a poco se van quedando, tras su última intervención, de nuevo congelados los personajes, y aparece otra vez el personaje del autor, ahora sin voz en *off*, y dirigiendo hacia el público uno de los parlamentos más sintomáticos de

¹²⁴ FOTO 7 (CDROM): vista frontal del escenario en uno de los ensayos generales del montaje de *El teatrito...* de Corral del Carbón.

la carrera tanto vital como dramática del autor real, del que destacamos a continuación un breve fragmento:

De este estreno tuve una gran lección: que hay que dar la cara en el teatro, sublevando los ánimos y luchando frente a frente, con el público. Me prometí a mí mismo que mis personajes se rebelarían siempre, que exaltarían siempre las conciencias, que gritarían, que no se dejarían hundir en ningún momento, porque al español había que darle eso: lucha, pasión, acción, rebelión, consuelo, cariño, y, sobre todo, “un no morirse entre nuestras propias miserias”. (MARTÍN RECUERDA, 1969: 55).

Si este parlamento es importante es porque marca un antes y un después en la obra dramática de Martín Recuerda.

Es a partir de este momento, con este ímpetu y predisposición por parte del autor, cuando va a crear un nuevo teatro, quizás su teatro más característico y por el que ha sido más reconocido. Va a pasar de los personajes vencidos, quebrados por la sociedad y sus propias circunstancias vitales, y sin ánimo ya de nada, al personaje reivindicativo, el que deja su grito dentro de la sociedad que lo oprime, aunque no sirva de nada, para el que quiera escucharlo, o, en el caso del teatro, para el público que —paradójicamente— habiendo ido al teatro por voluntad propia, tenga que escucharlo. Es el inicio de lo que se conoce como “teatro iberista” y también del denominado “teatro coral”¹²⁵.

Con lo cual podríamos afirmar que el argumento del montaje era en realidad el de asistir a ese momento desencadenante en la biografía del autor. Es como si éste nos hubiera trasladado a 1959, al post-estreno de la obra en Madrid por parte de Tamayo —cuando tras ese fracaso al que ya aludíamos, él comprende que tiene que crear un nuevo tipo de personajes—, con lo que habríamos asistido a un espectáculo dirigido por José Luis Navarro titulado *El teatrico de Don Ramón*, dentro del cual encontraríamos: un prólogo y epílogo de Martín Recuerda y, entre ambos, una obra titulada *El teatrito de don Ramón* dirigida por José Tamayo en 1959. De modo que la representación de la obra que se contempló sobre el escenario fue un reflejo especular de la de Tamayo, y así podríamos explicar el por qué de las similitudes,

¹²⁵ Tendremos oportunidad de reelaborar toda esta idea de manera más amplia en el apartado de conclusiones, dentro del último capítulo de este trabajo.

sobre todo en cuanto a “lujo” —como destacábamos para el montaje de Tamayo— sobre el escenario¹²⁶.

Este infinito juego escénico, sólo podía tener final de una manera, que fue la de la aparición —tras los aplausos iniciales al elenco actoral y a su director—, del Martín Recuerda real sobre el escenario, para dirigir unas palabras al público. Tras bajar el telón aparecía nuevamente la vida real con todas las alegrías y miserias que el teatro tiene la capacidad de anular durante un paréntesis indeterminado de tiempo.

¹²⁶ Este tipo de reflexión es muy sintomática de la Historia expansiva del teatro.

E. LAS SALVAJES EN PUENTE SAN GIL (1961)

E.1. Ediciones y montajes.

E.1.1. Ediciones.

- (1963) *Primer Acto*, nº 48.
- (1964) Madrid, Aguilar.
- (1965) Madrid, Escelicer.
- (1969) Madrid, Taurus.
- (1977) Madrid, Cátedra. [Edición utilizada para realizar el comentario del argumento del drama].

E.1.2. Montajes.

- (1963) Luis Escobar.
- (1967) Antonio Ribas (Versión cinematográfica).
- (1972) Antonio Díaz Zamora. Teatro Quart-23.
- (1982) Sergio Schaff. (Emitido por TVE, “La noche del teatro”)
- (1987) Ángel Cobo. Compañía de Aurora Bautista.

E.2. Argumento del drama.

Habíamos dicho anteriormente que Martín Recuerda había dejado perfilado el esquema técnico de construcción de su mundo dramático, en cuanto a personajes y ambientes, en sus tres primeras obras; y de repente asistimos con *Las salvajes en Puente San Gil* a la creación de un arquetipo dramático que los críticos han dado en llamar “personaje coral”¹²⁷. La pregunta que cabría hacerse entonces es la de si esto supone la utilización de una técnica completamente nueva y ajena hasta entonces a la dramaturgia de nuestro autor, o si por el contrario, el personaje coral se encontraba ya intuido y apuntado en su obra primeriza.

Desde mi punto de vista, es la segunda opción de la disyuntiva planteada la que tiene mayor peso teórico, por la sencilla razón de que la idea de personaje coral es la de la polifonía verbal de una misma voz, de un mismo personaje, sin restarle identidad a cada uno de los

¹²⁷ Del cual tendremos ocasión de hablar con más detenimiento a lo largo de este capítulo.

miembros del “coro”. Así, podríamos decir que el conflicto al que responde el personaje coral es equivalente al conflicto individual del personaje trágico que se enfrentaba a la sociedad; en tanto que el conflicto psicológico en concreto de cada miembro del coro, equivale a la contención sentimental de los protagonistas de su teatro lírico. ¿Qué idea política se nos está lanzando con esta técnica? La de que el individuo solamente adquiere fuerza como tal cuando está respaldado, apoyado por otros individuos que se encuentran en su misma condición. Si no, está totalmente perdido, sin ninguna posibilidad de desprenderse de aquello que lo ahoga.

En relación con esta última idea, tenemos que percatarnos de que se produce en esta obra la aparición como personaje de una entidad dramática que permanecía oculta en las primeras obras y que en gran medida provocaba el sentimiento de frustración de muchos de sus personajes, ya que no se les permitía luchar contra ello porque era una especie de *fatum* fantasmagórico. Esta idea la supo ver muy acertadamente Francisco Ruíz Ramón en la introducción que realiza a la obra; aunque no termina de decirnos este crítico de dónde procede exactamente ese nuevo personaje contra el que ahora Martín Recuerda les permite a sus personajes enfrentarse. Veamos qué nos dice concretamente Ruíz Ramón, y a continuación, expondré mi tesis acerca de la génesis de este personaje.

Tanto la madre de La llanura, como el entrañable y patético don Ramón de El teatrillo de don Ramón, como la maestra de Como las secas cañas del camino, singularizaban, mediante una historia particular, la patética historia colectiva de toda una comunidad sin voz y sin presencia, cuyo dolor asumían. Pero la asumían sin poderla rescatar de verdad, la asumían, por así decirlo, líricamente, vencidos ya de antemano, atrapados por una fatalidad que ellos mismos aceptaban, como víctimas propiciatorias de un sacrificio repetido una y otra vez. El primer teatro de Martín Recuerda era, en realidad, un teatro sacrificial, en el que se daba testimonio de un sacrificio colectivo, convertido en destino de todo un pueblo, mudo e invisible, incapaz de otra acción que no fuera la de representar una y otra vez para sí mismo sus propia derrota y su propia condición de víctima. Algo así como la simbólica actualización de una misa sin redención, de una misa en el fondo de un pozo ciego.

Con Las salvajes... ocurre algo absolutamente nuevo: las fuerzas invisibles que, como densa atmósfera, envolvían a la

*víctima individualizada del sacrificio colectivo de los dramas anteriores, adquieren voz y cuerpo en el espacio escénico y se van agrupando en bloques de personajes que las materializan, y, al materializarlas, las definen y revelan, a la vez que la víctima-individuo se transforma también en personaje coral*¹²⁸ (MARTÍN RECUERDA, 1977: 13-14).

Pues bien, desde mi punto de vista, esa entidad que cobra nombre y carácter material contra el que luchar (en esta obra concretamente son Las cursillistas de la cristiandad, El Arzobispo, El Comisario y Los borrachos de Pozoverde), procede únicamente y es el despliegue material de ese ente que ahogaba fatalmente a los protagonistas de obras anteriores, y que era continuamente destacado con el nombre de: posguerra. En estos personajes está materializado todo el egoísmo, la represión..., y en definitiva todo el destrozo moral que provocó la Guerra Civil en la sociedad española, a ojos de Martín Recuerda. Por tanto, lo que se le permite ahora al personaje oprimido, frustrado, etc... es la acción de la lucha y el enfrentamiento dialéctico con la propia posguerra.

Centrémonos ahora en el argumento de la obra para ver cómo funcionan concretamente aquí, estas afirmaciones que hasta ahora hemos venido lanzando.

Puerto San Gil es un pueblo a cuyo teatro va a acudir la compañía de revista de Palmira Imperio, contratada por Don Edelmiro, empresario y dueño del edificio. Ante el acontecimiento hay una gran expectación en el pueblo, sobre todo por parte de dos sectores, y por razones completamente diferentes: por un lado los hombres, que están considerados durante toda la obra como seres animalizados, sedientos de sexo; y por otro lado el grupo de Cursillistas de la cristiandad, quienes quieren impedir a toda costa el espectáculo, y la permanencia de las coristas en el pueblo. Es por esto que van a hablar con Don Edelmiro, para quejarse en nombre de la moral pública, en primer lugar por el cartel publicitario en el que aparecían mujeres desnudas¹²⁹; y en segundo lugar porque según ellas, la compañía que se avecina no es sólo un grupo de coristas, sino que además son prostitutas, a las que acaban finalmente calificando de “salvajes”:

¹²⁸ Los subrayados son míos.

¹²⁹ *OTRA SEÑORA.* - *Nos parece de pésimo gusto haber encargado semejante cartel para colgarlo en la fachada de nuestro único teatro y en nuestra calle principal* (MARTÍN RECUERDA, 1977: 63).

DON EDELMIRO.- Por Dios, señora, es una compañía mísera y muy humilde, gente noble y buena. La nómina es pequeña. Fíjense que vienen dos matrimonios: el autor del libreto y el maestro de las partituras. Ellos buscan la vida de una manera muy honesta.

UNA SEÑORA.- Y un grupo de mujeres más.

OTRA SEÑORA.- De pésimos antecedentes.

UNA SEÑORA.- Y de pésimos hechos [...]

LOLA MUÑOZ.- ¡Sí, tengo que hablar! ¡He denunciado a esas mujeres! ¡Y he venido de Pozoverde a prevenir para que sepan lo que ha pasado allí y en otros pueblos! ¡Esas mujeres ejercen la prostitución! [...]

UNA SEÑORA.- ¡Y nosotras hemos dado orden de que nadie las aloje en hotel ninguno de Puente San Gil! ¡Coristas, sí; compañías de revistas, sí; pero prostitución secreta, no se consiente! ¡En el caso de que trabajen en su teatro, dormirán en estas tablas y serán severamente vigiladas! [...]

DON EDELMIRO.- ¡No le consiento a usted...!

UNA SEÑORA.- ¡Ni nosotras a usted que solivianta a nuestro pueblo y a nuestros hogares con la venida de esas salvajes, que bien sabía usted de sus andanzas! Pero ¡le gustaron siempre los juegos sucios! ¡Ha sido su forma de subir y tener este teatro! [...] (MARTÍN RECUERDA, 1977: 64-66).

Tal es el escándalo que montan estas señoras, que finalmente, después de haber ido a hablar con El Arcipreste, consiguen que se suspendan las tres funciones que había programadas, y para las cuales ya estaban todas las entradas vendidas. Es El Arcipreste mismo, quien se acerca a comunicarle personalmente su decisión al empresario:

EL ARCIPRESTE.- [...] Tú bien sabías de los escándalos de estas mujeres por todos los pueblos donde van, y sabiendo con certeza a lo que te exponías, las has contratado y anunciado bochornosamente con esa insinuante y obscena propaganda por pueblos cercanos, cuya propaganda has lanzado también en nuestro pueblo. Se te ha reclamado varias veces. Se te ha venido a llamar la atención y has seguido insistiendo. Todo el mundo sabe por qué ha sido expulsada de la compañía la mujer que acaba de expulsarse¹³⁰. ¿Qué quieres, Edelmiro, que llegue

¹³⁰ Se refiere a La Chica, a quien en una escena anterior la propia Palmira Imperio ha expulsado de la compañía acusándola de ser una puta. La Chica en su alegato afirma

la noche y la calle se llene de hombres para esperarlas? ¿Que sea la gente de nuestro pueblo otra víctima más de estas mujeres? [...]

DON EDELMIRO.- ¡Es un terreno que no tiene por qué tocar! ¡Este teatro es mío y la libertad humana es propia de los seres humanos y no pueden limitarla con prejuicios ni amenazas!

EL ARCIPRESTE.- No se amenaza a nadie ni se priva a nadie de su libertad. Velo por mis derechos y no quiero ser responsable de pecados mayores (MARTÍN RECUERDA, 1977: 89-91).

Ante la supresión del espectáculo, y como las coristas se ven obligadas a dormir incómodamente sobre las tablas del escenario, ya que, como veíamos, se había prohibido que hotel alguno las alojase, un grupo de ellas, para hacer más llevadera la noche, se separa del resto y se va a una verbena, mientras el grupo restante permanece en el teatro. De repente, unos hombres entran en el edificio, ávidos de sexo, y con intención de violarlas. Ante el terror y la algarabía, una de las coristas (La Cucuna), cae al foso orquestal sin poder levantarse:

(De una pedrada, alguien de la calle rompió la única bombilla encendida del teatro)

LA DIVINA.- (Gritando) ¡Ay!

LA CARMELA.- ¡Calla!

LA DIVINA.- (Enloqueciendo) ¡Ay!

CUCUNA.- (Frenética de terror) ¡Ay!

LA CARMELA.- ¡Ven acá!

CUCUNA.- ¡Por allí! ¡Son ellos! ¡Bajan por las maromas!

TERESITA.- ¡Son ellos! ¡Socorro!

(Corren enloquecidas)

LA CARMELA.- (Gritando) ¡Cucuna, ven aquí!

CUCUNA.- ¡Socorro! ¡Socorro!

LA CARMELA.- Cucuna, ¡el foso de la orquesta!

CUCUNA.- (En un espantoso grito) ¡Ay!

TERESITA.- (Gritando) ¡Cucuna cayó!

LA CARMELA.- ¡Cucuna!

LA DIVINA.- ¡Cucuna!

TERESITA.- ¡Ha caído al foso! (Gritando) Cucuna, cariño nuestro, ¡bajamos por ti!

que se fue con un señorito que la enamoró porque había conocido a su padre y le hablaba cosas buenas de él.

(Cucuna gime, entre las sombras del foso orquestal, con espantoso dolor) (MARTÍN RECUERDA, 1977: 107).

Entretanto, la otra parte del grupo que había salido a la verbena, ha acabado emborrachándose, y en el camino de vuelta, se han detenido ante la ventana de El Arcipreste, al que intentan despertar dando voces que lo acusan de ser el culpable de que se haya suspendido la función, e incluso llegan a romperle un cristal con una piedra. En esto, llegan dos de las coristas que se habían quedado en el teatro y les informan de lo que ha pasado. Ante la idea de que La Cucuna se está muriendo, unas deciden llamar a El Arcipreste con más virulencia, para que vaya a confesarla, a la vez que otras siguen increpándole insistentemente y culpándolo de todo lo que ha ocurrido. Cuando finalmente sale El Arcipreste, dos de ellas (La Magdalena y La del Limonar), se lanzan a su cuello e intentan ahogarlo, mientras las otras hacen lo posible por detenerlas. Veamos cómo sucede parte de una escena que está magistralmente resuelta:

(El ARCIPRESTE abre la puerta de su casa)

ARCIPRESTE.- ¡Soltadla!

TERESITA.- (Abrazándose al ARCIPRESTE) Padre, ¡la negra se muere! ¡Se le han roto las piernas y se muere!

LA MAGDALENA.- ¡Dejadme! ¡Dejadme!

LA ASUNCIÓN.- ¡Magdalena! ¡Cogedla, cogedla conmigo!

ROSITA.- ¡Mirad el tío que estaba con la Filomena, corriendo!

LA MAGDALENA.- (Rabiando como una fiera) ¡Quién es usted para quitarnos nuestro pan y causarle la muerte a la negra? ¿Qué cuidado tiene de sus hombres? ¡Salvajes, sí! ¡Salvajes los suyos! ¡He bebido por su culpa! ¡No se asombre de verme así! ¡Por su culpa! ¡Y me caigo borracha por su culpa!

LA ASUNCIÓN.- ¡Quieta, Magdalena, quieta! ¡Cogedla, que me ha arañado dos veces! ¡Que pueden detenernos!

EL ARCIPRESTE.- (Muy sereno) Magdalena...

TERESITA.- (Desesperadamente abrazada al ARCIPRESTE) ¡Está borracha, padre, perdónela!

LA MAGDALENA.- ¡Usted! ¡Usted!

LA ASUNCIÓN.- ¡Se me soltó! ¡Cogedla!

(La MAGDALENA se abalanza al cuello del ARCIPRESTE)

TODAS.- ¡Magdalena!

LA DIVINA.- ¡Dios mío, que le ahoga!

LA DEL LIMONAR.- ¿Y por qué no? ¡Y yo también!

TERESITA.- ¡Dios! ¡Piedad!

TODAS MENOS LA MAGDALENA.- ¡Socorro!
LA DEL LIMONAR.- (Mientras lucha con el ARCIPRESTE)
¡Que nadie grite!
TERESITA.- ¡Asesinas!
LA DIVINA.- ¡Que le matan!
LA FILOMENA.- ¡Madre mía!
ROSITA.- ¡Huid!
LA DEL LIMONAR.- ¡Que nadie huya!
TERESITA.- ¡Padre! (Gritando) ¡Es un santo! ¡Se deja matar!
¡Es un santo! ¡Yo os mato a vosotras!
 (TERESITA se abalanza y lucha con la MAGDALENA y la del LIMONAR)
LA MAGDALENA.- ¡Todas culpables! ¡Todas culpables!
 (En terrible lucha, siguen oyéndose voces y gritos pidiendo socorro) (MARTÍN RECUERDA, 1977: 115-117).

Por todo lo que ha sucedido, se decide encerrar al grupo de coristas en el teatro, mientras se les toma declaración en el cuartelillo a las que han estado directamente implicadas en la agresión. Seguidamente entra una de las acusadas (La Asunción) a la que han acabado dejando libre (después de una tortura) tras la confesión de culpabilidad de La Magdalena y La del Limonar. Ésta les cuenta a las demás que El Arcipreste no ha muerto y que las ha perdonado en nombre de la caridad cristiana. Y además les comenta el porqué de que todas permanezcan encerradas: y es que piensa la policía que ha sido una especie de venganza en la que todas estaban conchabadas. Mientras siguen interrogando sus propias compañeras a La Asunción sobre lo sucedido, ésta les acaba confesando quiénes eran los hombres que las habían emborrachado la noche anterior, y se pone de manifiesto la hipocresía popular, dado que eran todos los jerifaltes, señoritos y cristianos del pueblo, alguno de ellos marido precisamente de alguna de las componentes de las Cursillistas de la Cristiandad. Aunque no se explicita en ningún momento, se puede suponer que el perdón del cura conlleva implícito el deseo de silenciar un caso que podría implicar a la “gente importante” del pueblo.

Esta hipocresía que se ha venido respirando a lo largo de toda la obra, la destaca a voces primero La Carmela, y más tarde La Filomena, en las propias narices de El Comisario que ha llegado para llevárselas presas:

LA CARMELA.- (En su delirio) ¡Habéis oído? ¡Abrid las ventanas! ¡Vamos a abrir las ventanas! ¡A gritos lo vamos a

*decir! ¡Abrid! ¡Golpea! ¡Golpea! ¡Eh, gente de Puente San Gil!
¡La Magdalena y la del Limonar irán a la cárcel para toda la
vida, pero con ellas estaba lo mejor de este pueblo; don
Lorenzo, don Jorge, el marido de Constantina Cruz, estaban
con ellas! ¡Ellos son los que esperaban a estas salvajes, no
vosotros, pobres bestias sin dinero! ¡Oíd bien! ¡Van a la cárcel
dos mujeres que fueron emborrachadas por vuestros ricos y
vuestros cristianos! ¡Y quizá mueran! ¡Y quizá mueran!
(MARTÍN RECUERDA, 1977: 122-123).*

EL COMISARIO.- ¿Qué tiene que hablar?

*LA FILOMENA.- ¡Tú quisiste anoche estar conmigo! ¡Y me dio
asco, porque echabas babas sobre mi hombro! ¡Y me llevaste a
casa del arcipreste para que le diera el palizón! ¿Por qué, eh?
¿Por qué? ¡Unos a otros no os podéis ver! (MARTÍN
RECUERDA, 1977: 129).*

Finalmente se las llevan a todas, las cuales, desafiantes, abandonan el escenario cantando el “porompompón” de Manolo Escobar, en un gesto de provocativa indiferencia hacia ellos.

Nos encontramos en esta obra con una técnica muy compleja de construcción, como es la del personaje coral de José Martín Recuerda, donde si por un lado, como bloque homogéneo adquiere un carácter determinado y posee unos intereses concretos que tienen una dimensión de tipo social principalmente, de manera que en el choque ideológico con otros bloques diferentes irán apareciendo dialécticamente toda las contradicciones de esa sociedad, por otro lado, ese bloque que es el personaje coral, tiene la capacidad de desmembrarse, y ahí, la perspectiva de análisis del personaje no responderá ya a unos intereses sociales de clase, sino a una interioridad psicológica propia, que puede ser en muchos casos contradictoria con lo que a nivel social se plantea dentro del grupo. Es por esto por lo que el tema principal de la obra es la hipocresía como enfermedad social, donde todo personaje resulta ambiguo y poliédrico en su análisis.

E.3. Análisis de los montajes realizados.

Esta es la obra más popular y reconocida de nuestro autor, y una de las que se han montado mayor número de veces dentro de nuestras fronteras. Las dos características que destacábamos anteriormente como peculiares del resto de la obra del autor, son prácticamente puestas en marcha a partir de ésta de manera interrelacionada. Por

ambas aportaciones, específicas de la dramaturgia de este autor, podemos reconocer no sólo un estilo literario, sino también un estilo escénico al que las obras conducen ineludiblemente dada su acentuada personalidad.

Por “personaje coral”, podemos entender algo así como la disgregación del antiguo coro griego, al menos en lo que va a suponer para la escena, aunque no es exactamente eso. El “personaje coral” es la revelación de una ideología común, distribuida en bloques de personajes, a partir de las enunciaciones particulares. En cada enunciación particular, podemos reconocer a manera de esquema, esa adhesión al bloque ideológico común, sin ser, claro está, completamente igual, de manera que a medida que va avanzando la obra, lo particular se nos presenta en primer plano. Así por ejemplo, la entrada del grupo de coristas al teatro en esta obra, se correspondería con esa primera enunciación de un bloque ideológico común, para más tarde ir contando cada una de ellas su propia historia: desde una maestra, a una casada, una cubana huída del régimen castrista, etc... Esta descomposición no supondrá ningún problema para —una vez llegado el momento— formar de nuevo el bloque ideológico en esquema, y salir cantando el “porompompero” del teatro. La plástica escénica de este “personaje coral”, funciona paralelamente a la teoría. Así podemos observar cómo, aunque en esquema, todas las “salvajes” visten igual, después cada una lleva su particularidad en cuanto a ropa y peinados. Una se hará una guirnalda de rosas, otra lucirá un anillo, etc..., que las diferenciará a unas de otras, pero pudiendo realizarse esquemáticamente, con un simple golpe de vista la asociación de cada una de ellas a un mismo bloque: el de las “salvajes”.

Decíamos que había un segundo elemento caracterizador de esta nueva etapa e interrelacionado con el anterior, que es el del “teatro iberista”. La mejor definición acerca de esto, ha sido realizada por Ángel Cobo Rivas, y a ella remitimos:

Sin duda, la designación de “teatro iberista” o “iberismo” sólo adquiere pleno significado en la obra dramática de Martín Recuerda: existencialismo, absurdo y crueldad, con raíces en nuestra tradición teatral y literaria popular, desde los pasos de Lope de Rueda al esperpento de Valle Inclán, pasando por los entremeses de Cervantes, nuestro Género Chico —¡tan grande!— y la asimilación de una idiosincrasia acosante —con símil en nuestra secular afición a la tauromaquia— reflejada en una técnica que, gráficamente, podríamos denominar “circular”, o en espiral, en oleadas que van rodeando al

personaje, o personajes, hasta llegar al “grito” final: la situación lineal, lógica, hasta llegar a lo que podríamos llamar “situación límite”, es sustituida, en esta dramaturgia iberista, por una “situación límite”, como punto de partida, y una progresión dramática no lineal o lógica, sino, repito, circular, donde el personaje o personajes, tendrán que hacer “estallar” la escena en acción desesperada y múltiple, que adquiere sentido más por la situación —que nos parece casi imprevista— escénica en que vemos vivir a los personajes, que por la mayor o menor lógica de las historias individuales o sociales que nos llevaron al conflicto dramático. Y, en consecuencia, en este teatro iberista, la catarsis se nos da no sólo por piedad ante el ejemplo del drama o tragedia, sino también por liberación participativa ante la rebelión del personaje (individual o coral). (MARTÍN RECUERDA, 1998: 15).

La interrelación de ambos elementos, se produce en el camino de excitación que conduce repetidamente a la liberación catártica del propio personaje a partir de ese “grito final” al que se hace referencia. Podríamos apuntar que la catarsis tal y como la describe Aristóteles, se produce en este tipo de teatro de modo especular, es decir, que libera las pasiones tanto del espectador como de los personajes.

Probablemente, junto con *Las arrecogías...*, dentro de la dramaturgia de nuestro autor, *Las salvajes...* entrañan uno de los trabajos más complicados de puesta en escena porque, en definitiva, todo ese grito unánime hay que convertirlo en una sinfonía, es decir, hay que hacerlo armónico y, por tanto, dotarlo de sentido teatral: hay que transformarlo en algo que no moleste, sino que entusiasme, de modo que no llegue a aburrir al espectador, sino que lo haga encontrarse también implicado dentro de ese grito. Pasemos ahora a la práctica escénica de esta obra.

E.3.1. Luis Escobar.

La obra se estrena el año 1963 en el Teatro Eslava de Madrid, dirigida por Luis Escobar, siendo uno de los estrenos más impresionantes y apoteósicos de la posguerra. La función se representó tan sólo durante treinta días, por ser final de temporada, y en cada una de las representaciones, la policía estaba presente en el teatro por si se producía alguna revuelta. Como anécdota se podría contar el caso de una señora que al terminar la función se levantó pidiendo a gritos ¡la cabeza del autor!

Veamos antes de continuar el elenco de la representación:

BARRENDERA 1ª	María Álvarez
BARRENDERA 2ª	Carmina Baus
ROSITA (La guardarrope)	María Luisa Lamata
DON EDELMIRO (Empresario)	Ramón Elías
LAS DAMAS DE SANTA ÚRSULA	Isabel Vizcaíno
	Carmen Albiñana
	Pepita del Cid
LOLA MUÑOZ	Isabel Ortega
JUAN MALDONADO (Pintor)	Pedro Valentín
EL TAQUILLERO	Pedro Oliver
LOS BORRACHOS DE POZOVERDE	Antonio Ayudarte
	Fabio León
LAS CORISTAS DE LA COMPAÑÍA DE REVISTAS DE PALMIRA IMPERIO	
LA MAGDALENA	Vicki Lagos
LA ASUNCIÓN	Maruja Recio
LA DIVINA	Pilar Pereira
LA CHICA	Esperanza Alonso
LA DEL LIMONAR	Esmeralda Adán
TERESITA	Yolanda Monreal
LA CARMELA	Mery Leiva
LA FILOMENA	María Rus
LA CUCUNA	Cristina Angulo
DON FELIPE (Maestro de música)	Marcial Gómez
PALMIRA IMPERIO	Pilar Salas
DON PACO (su marido)	Mario Álex
DON CELESTINO (Arcipreste)	Juan Amézaga
EL COMISARIO	Antonio Paul
POLICÍAS	Jacinto Esteban
	Juan Daza
	José Otegui
DECORADOS	Manuel López
MUEBLES	Mateos
UNIFORMES	Cornejo
REGIDOR	Joaquín Aparicio
APUNTADOR	Vicente Castell
JEFE DE MAQUINARIA	Meléndez Mena

JEFE DE ELECTRICIDAD
JEFE DE UTILLERÍA
AYTE. DE DIRECCIÓN
DIRECCIÓN

Antonio García
Elías Rubio
Francisco Cid
Luis Escobar

Como podemos observar, se cubrió cada uno de los personajes con un solo actor.

Luis Escobar planteó el montaje de una manera muy revolucionaria para su época, y que hoy sería imposible de pensar en un teatro comercial de propiedad particular. Construyó un decorado corpóreo, con tres pisos, es decir, un teatro dentro del mismo escenario natural del teatro real. También tenía un portón de entrada, como el de una iglesia, porque se supone que el espacio escénico que recrea es el de una antigua iglesia adaptada a teatro. Todo estaba construido en madera con lo cual se impedían las giras debido a las dificultades en el transporte y en la adaptación del decorado en otros escenarios.

Entre los aciertos de Luis Escobar, cabría destacar el de la perfecta distribución del espacio de la representación, que fue organizado en diversos planos, concretamente en cuatro: el de la base escénica, con unos 20 metros de fondo, más los tres pisos que conforman el escenario¹³¹ (hay que hacer constar que si se permitía esa solución era por los 25 metros de alto del teatro). Esa solución permitía un fluidísimo movimiento de los personajes hacia y fuera de espacios concretos como camerinos, escaleras, puertas, ventanas... Así simulaba el montaje como una especie de gran fresco realista de la puesta en escena. Esos camerinos que quedaban abiertos, también estaban aforados, es decir, ajustados adecuadamente sus laterales para que el público no vislumbrara su interior, y sólo viera lo que se suponía que era la pared del camerino. Además, las puertas de los camerinos quedaban diseñadas de tal forma que tampoco el espectador podía vislumbrar ningún vacío en su interior. Así, detrás del camerino, lo único que había era un forillo y una pasarela que permitía el paso de los actores.

En cuanto a la luminotecnia, hay que decir que el director quería darle a la obra un sentido realista total. Ilumina y ambienta muy bien todo el espacio.

Con respecto al vestuario habría que destacar también el intento de realismo del director. Es ese tipo de vestuario provocativo, que llevaban las actrices de revista de los años 50 por los pueblos

¹³¹ FOTO 8 (CDROM): escena de *Las salvajes en Puente San Gil* en el Teatro Eslava de Madrid, bajo la dirección de Luis Escobar el año 1963.

andaluces: señoritas con los pantalones largos muy apretados (cuando en España no era costumbre que la mujeres llevaran pantalones), zapatos de tacón y camisas abiertas que insinuaban sus senos.

Siguiendo este sentido realista que le da Luis Escobar a la obra, habría que destacar también el respeto firme de la cuarta pared.

En cuanto a la música, fundamentalmente sonaba la de Manolo Escobar de fondo, haciéndose resaltar en un momento dado el “porompompero”, que salían cantando desafiantes todas las “salvajes” al final de la función. Sin lugar a dudas, el gran acierto “musical” de la obra fue el de convertir en himno de rebelión una letra de Manolo Escobar. También había otra música que es la correspondiente al ensayo de la compañía de revista, que el mismo director planteó con algunos números típicos de este tipo de espectáculos.

La práctica ausencia de acotaciones en *Las salvajes* permite una gran libertad al director para que prepare la representación de la obra. Además, ésta es de una vorágine tan explícita que no las necesita, porque en todo momento el grito textualizado acaba engullendo al subtexto posible. La acotación inicial del autor, permite gran libertad imaginativa al director de escena para el decorado:

El escenario del viejo teatro. Portón que da a la calle.

Es interesante observar la evolución que se crea en Martín Recuerda desde una obra como *El teatrillo...* a otra como ésta de *Las salvajes...*, no sólo en lo referido a la manera en que los personajes se enfrentan con las situaciones distintas a las que los somete la acción, sino en otro aspecto que no ha sido todavía destacado por parte de la crítica: el teatro dentro del teatro como integrante del entramado escénico. Ambas obras son completamente distintas en múltiples aspectos, pero hay un matiz determinado del tema central de la obra que sí comparten entre ellas: el retrato del estado en que se encuentra la gente del espectáculo. Las diferencias, por otro lado, son muy evidentes en este sentido:

- 1) En *El teatrillo...* es una compañía de aficionados la que nos encontramos, mientras que en *Las salvajes...* es una compañía profesional.
- 2) En *El teatrillo...* el tratamiento del tema es de tono más intimista y psicológico, a la vez que más biográfico en lo referido al autor, dejando que lo social se integre en ciertos momentos de la acción y del argumento, mientras que en *Las*

salvajes... el tratamiento es social y político, de más posicionamiento por parte del autor, dejando que lo intimista se integre en ciertos momentos de la acción y del argumento.

- 3) En *El teatrino...* los personajes están abocados al fracaso por una especie de *fatum* que les impide rebelarse; la falta del obispo a la representación de don Ramón, no es más que uno más de los accidentes que se han ido sucediendo a lo largo de sus vidas, es como la posible solución que finalmente no llega, pero no el culpable directo del fracaso de los personajes, que, como decimos, viene constituido más por el destino —aunque éste se llame posguerra—, hecho que explicaría el conformismo de los mismos —no se puede luchar contra el destino—; mientras que en *Las salvajes...* el fracaso de la compañía es producido única y exclusivamente por obra de diversos sectores de la sociedad a las que el grupo de coristas se acaban rebelando. Podríamos decir que la clave del nuevo tipo de obras que Martín Recuerda piensa en concebir tras la puesta en escena de 1959, es la carnalización de las circunstancias de la tragedia, darle nombre y apellidos al *fatum* trágico que dirigía anteriormente las vidas de los personajes, con lo cual, al materializarlo, se crea un punto de mira, un enemigo contra el que gritar y rebelarse. Ese sería en definitiva la diferencia entre las anteriores obras que como ya destacábamos en el cuarto capítulo, tienen un corte heleno muy evidente, y las tragedias ibéricas a las que hacíamos alusión hace tan sólo unos instantes, concepto al cual habremos de volver en el apartado de conclusiones de este trabajo, integrado dentro de una visión global de la dramaturgia de este autor.
- 4) El teatro dentro del teatro en lo referente a su perspectiva escénica es parcial dentro de *El teatrino...*, mientras que en *Las salvajes...* envuelve la totalidad del escenario, ya que la acción se desenvuelve dentro de un viejo teatro de pueblo. Hay que insistir en que cuando hablamos de teatro dentro del teatro no lo hacemos como juego, como estrategia dramática, sino como formante del decorado que ofrece el montaje.

Lo que se anula en principio es la separación entre escena vital y escena teatral (la del teatrino), porque se está dentro mismo (en *Las salvajes...*) del teatro. La sensación que se produce entonces está

relacionada con la primera diferencia que destacábamos hace un momento, y es la de que es el teatro lo que cubre completamente la vida de los personajes, el único principio y fin de los mismos, ya que no gozan de una vida privada en cierto modo. Todas las alusiones a ésta, se realizarán en pasado o en futuro, pero nunca en presente, porque no existe.

Esta diferencia escénica de que el teatro sea sólo parte del escenario, o lo conforme por completo, se corresponde con la diferencia existente entre el aficionado y el profesional de la escena. Es además esta dialéctica (teatro profesional / teatro aficionado) la que va a marcar no sólo éstas dos obras que aquí venimos analizando, sino la biografía del autor desde el año 58 (en que gana el premio Lope de Vega¹³²) hasta el 63 (en que se estrenan *Las salvajes...*), por poner dos fechas sintomáticas.

E.3.2. Antonio Ribas. (Versión cinematográfica).

La siguiente puesta en escena que se realiza de esta obra es cinematográfica, el año 1967, dirigida por Antonio Ribas. Lo primero que destaca es que en su guión tuvo que aligerar ostensiblemente el texto original dado que la censura en cine era más fuerte aún que en teatro.

Ofrecemos a continuación el elenco de las actrices que formaban la compañía de Palmira Imperio en la película:

PALMIRA IMPERIO	Trini Alonso
TERESA	Charo Soriano
LUNA MORENA ¹³³	Rosanna Yanni
LA DEL LIMONAR	María Silva
ROSA ¹³⁴	Elena María Tejeiro
ASUNCIÓN	Carmen de Lirio

Destaca además en cuanto a los papeles masculinos, la presencia de Adolfo Marsillach y Luis Marín.

¹³² En el año 1959 se estrena de manera profesional *El teatrillo...*, pero como ya hemos visto, nuestro autor permanecerá aún en Granada durante algún tiempo, dedicado al teatro de aficionados. Acerca de toda esta problemática tan trascendental en la dramaturgia de Martín Recuerda, tendremos oportunidad de extendernos ampliamente en el capítulo de las conclusiones.

¹³³ LA DIVINA en la versión teatral.

¹³⁴ ROSITA en el texto original.

La película fue estrenada en Francia en la Cinemateca Francesa del Palacio de Chaillot, en París, en la misma semana en que se programaron producciones de Dreyer, Elia Kazan, Renoir, Antonioni y Godard, además de ser también exhibida en la Ciudad Universitaria de París, y fue un gran triunfo de crítica y de público¹³⁵. Asimismo fue estrenada unos días después en el festival de Cannes, con un gran impacto y aceptación para el público asistente¹³⁶. Pero el estreno mundial dentro ya de lo que es la cartelera cinematográfica, se produjo en Granada en el Aliatar Cinema; estreno al que acudieron gran parte del elenco artístico acompañado por el director¹³⁷.

A pesar del gran reparto que presentaba la película, técnicamente quedó muy poco conseguida, y cayó en algunos tópicos del cine español de la época para imprimirle la obligatoria pátina comercial, que vulgarizó el sentido del original.

Así en *Ideal* de Granada del día 16 de junio de 1967, José García Ladrón de Guevara en un artículo-entrevista conjunto a Martín Recuerda y Antonio Ribas, recoge las opiniones del director de la película en cuanto al tema central de la misma, diciendo que se trata de:

*débiles frente a fuertes. Buenos y malos [...] resulta una película moralizante, dado que se trata de exaltar la dignidad humana: la defensa de la libertad personal frente a la hipocresía y los prejuicios moralistas*¹³⁸ (LADRÓN DE GUEVARA, 1967).

Si observamos detenidamente el párrafo subrayado, nos daremos cuenta de que nos aparecen dos elementos en la película como configuradores del tema central, que no los encontramos en la obra original:

- 1) En primer lugar destacaríamos la presencia de un maniqueísmo revelador de una censura, no sabemos si ejercida de manera directa o de forma indirecta — autocensura— sobre la versión cinematográfica, ya que la censura necesita darle ese valor moral de “buenos” y “malos” a los personajes para eludir su condición social; así por ejemplo, las mujeres del sindicato de la Falange, el arcipreste

¹³⁵ Información extraída de *Madrid*, diario de la noche del 8 de junio de 1967.

¹³⁶ *Ideal* de Granada, 11 de junio de 1967, y 14 de junio de 1967.

¹³⁷ *Ideal* de Granada, 14 de junio de 1967, y 16 de junio de 1967; *Patria* de Granada, 15 de junio de 1967.

¹³⁸ El subrayado es mío.

o las primeras autoridades del pueblo, no atacarían a estas chicas debido al poder que le otorga su condición social y en defensa de unos valores impuestos por un gobierno dictatorial sobre toda una sociedad, sino que el ataque se realizaría no desde los mismos estamentos —cosa que la crítica nunca admitiría porque llevarían al espectador a reflexionar sobre el injusto poseimiento del poder por parte de los mismos— sino desde ciertas personas de “malos sentimientos”. Como se puede observar, la desvirtuación es absoluta.

- 2) En segundo lugar, se nos habla en la cita de la resulta de la película como moralizante, cuando la obra original tampoco contempla esta dirección. Ésta segunda cuestión está muy relacionada con la que acabamos de destacar, ya que así la película estaría hecha con la intención de enseñar lo que es el mal comportamiento como personas, para que el espectador reflexionase sobre cuál debería ser el adecuado. Del mismo modo que acabamos de destacar para el primer elemento, la censura estaría actuando o influyendo para esta versión de tono moralizante del original, ya que cuando se realiza una obra para enseñar, para mostrar un carácter o una situación, socialmente estamos eludiendo a través de la ficción¹³⁹, dado que todo el argumento de la obra se presentaría a los ojos del espectador a modo de lo que podrían ser los *exempla* medievales, es decir, como una circunstancia remota para mostrar un carácter, pero no el reflejo de una situación actual, como era la de la propia censura y consideración nefasta que se imprimía hacia agrupaciones como la que aquí aparece, desde diversos estamentos.

Siguiendo con la cita, más que una “defensa de la libertad personal”, tendría que decir que lo que presenta la obra original es un grito de rebeldía por la libertad, no sólo personal sino social, porque defender algo implica considerar que se tiene, cuando las coristas de la obra dramática, lo que están denunciando en todo momento es el clima de represión al que están sometidas. Esta es también una forma de malinterpretar el tema y asunto originales, desvirtuándolos hasta incluso la comicidad. Por ejemplo, en la segunda parte de la obra, hay

¹³⁹ Queremos destacar que para nosotros, toda obra de teatro, cine, etc... es ficción en cuanto a su constitución; pero hablamos de “eludir socialmente la ficción de una obra” cuando lo que se pretende es darle un matiz de imposibilidad o de posibilidad remota al asunto de la obra.

un diálogo que se establece entre Teresita, La Divina, Cucuna y La Carmela, donde se cuentan sus cuitas y sus historias personales; este pasaje que en la obra está lleno de lirismo hacia la miseria de sus personajes, en la versión cinematográfica es una mediocre escena en la que las cuatro lo único que hacen es decir chistes y tópicos al uso. El guionista pensó que intercalando unos chistes, se relajaba el ambiente de modo que no se convertiría en algo que al público le llegase a pesar emocionalmente. Todo esto le restaba realidad y fuerza al sentido y al asunto de la obra.

No obstante hay que reconocer en esta película un acto de valentía por parte de Antonio Ribas, que fue quizás lo que sorprendió más al público de la época; porque

Si a las cómicas tradicionalmente se les ha asociado con una conducta sexual licenciosa, en el caso de las chicas de la revista y los espectáculos de variedades es obvio que dicha asociación se presupone sin más, como un simple lugar común. El problema surge cuando una serie de cineastas españoles pretenden recrear este mundillo del espectáculo en una época con rígida censura en la que sólo era posible mostrar la ortodoxia moral y sexual más restrictiva. En las películas recientes este aspecto ha quedado relegado a segundo plano, pero acaba convirtiéndose en una especie e obsesión en las rodadas durante el franquismo, con la notable excepción de Las salvajes en Puente San Gil. Hasta tal punto es así que en algunas llega a constituir el eje del argumento [...] La idea común de la que parten estas últimas películas la enuncia con rotundidad una de las protagonistas de Aquí están las vicetiples¹⁴⁰: “Nosotras somos muy decentes, pero vivimos aparentando lo contrario”¹⁴¹ (RÍOS CARRATALÁ, 2000: 83-84).

Podemos deducir, a partir del subrayado de la cita, que en la película de Antonio Ribas se arriesgó con la censura en cuanto al retrato de las coristas de la compañía de Palmira Imperio, en una serie de imágenes del cuerpo y de relaciones, o mejor dicho, intento de relaciones sexuales, que podrían escandalizar el puritanismo de los años 60. Si esto es así, debemos argüir que la línea que se explotó en

¹⁴⁰ Película de 1960 dirigida por Ramón Fernández, con guión de Antonio Vies y Vicente Escrivá, e interpretada por Mercedes Alonso, Manolo Gómez Bur, Pilar Cansino, Nuria Torray, Manolo Zarzo y Enrique Ávila.

¹⁴¹ Los subrayados son míos.

esta película fue la del retrato de la vida libidinosa de unas actrices de revista, al margen de que el director incida en mayor o menor medida, más que en aspectos, en formas, que en la época pocos directores se arriesgan a realizar. Pero, como ya hemos dicho anteriormente, no era este el sentido de la obra original. Las razones por las que el director en cierta manera la desvirtúa, antes las hemos apuntado a razones de censura directa o indirecta. Pero hemos de contemplar también la idea de que ésta forma parte de una serie de películas, algo así como un género fílmico en el que se repite el esquema del acercamiento a este tipo de compañías para contemplar las ilusiones, miserias, alegrías, etc... de este tipo de chicas, cuando no para lanzar al estrellato a alguna actriz, mediante el intercalo de numerosas actuaciones musicales. Es un género paralelo al constituido por el de las películas que reflejan la vida de una compañía teatral, dentro del cual —y siguiendo en todo momento las tesis del citado libro de Ríos Carratalá— podríamos destacar como punto inicial, por construir todo un esquema que se irá repitiendo incluso hasta nuestros días, *Cómicos*¹⁴² de Juan Antonio Bardem, y cuyo producto más importante y cercano a nuestra época viene ofrecido sin duda por la magnífica obra de Fernando Fernán Gómez *El viaje a ninguna parte*¹⁴³.

E.3.3. Teatro Quart-23. Antonio Díaz Zamora.

En 1972 se montó de nuevo la obra y se estrenó a cargo de la Compañía de Teatro Quart-23 de Valencia dirigida por Antonio Díaz Zamora. Fue un éxito de público y de crítica apoteósico, y estuvo tres meses en cartel. De esta función quizás haya que destacar el paroxismo interpretativo de las actrices, que, literalmente, se dejaban la piel en el escenario. Antes de continuar con el comentario, expongamos la ficha técnica y de reparto con la que se llevó a cabo este montaje:

LAS BARRENDERAS
DEL TEATRO

Pilar Brú
M^a Carmen García

¹⁴² *Cómicos* (1954). Dirección y guión de Juan Antonio Bardem. Intérpretes: Christian Calvé, Fernando Rey, Enma Penella, Rosario García Ortega, Mariano Asquerino, Carlos Casavilla, Rafael Alonso, Arturo Marín, Matilde Muñoz Sanpedro, Manuel Arbó y Manuel Alexandre.

¹⁴³ *El viaje a ninguna parte* (1986). Dirección y guión de Fernando Fernán Gómez. Intérpretes: Fernando Fernán Gómez, María Luisa Ponte, José Sacristán, Laura del Sol, Gabino Diego, Agustín González, Simón Andreu, Juan Diego.

ROSITA	
LA GUARDARROPÍA	Chelo Juan
DON EDELMIRO CLEMENTE (EL EMPRESARIO)	Martín Casas
LAS SEÑORAS DEL PUEBLO	Carman Bayarri M ^a Rosa López M ^a José Antolí
LOLA MUÑOZ	Dolores Viñedos
JUAN MALDONADO (EL PINTOR DEL CARTEL)	Salvador Aranda
EL TAQUILLERO	José Vicente Sales
LOS BORRACHOS DE POZOBERDE	Benigno Camañas José Vicente Albiñana

LAS CORISTAS DE LA COMPAÑÍA
DE REVISTA DE PALMIRA IMPERIO

LA MAGDALENA	Paca Samper
LA ASUNCIÓN	María José Díaz
LA DIVINA	Pilar Antolí
LA CHICA	Merche Chueca
LA DEL LIMONAR	Carmen Belloch
TERESITA	Isabel Rodríguez
LA CARMELA	Amparo Calatayud
LA FILOMENA	Mari Cielo Esteve
LA CUCUNA	Nieves Rompao

DON FELIPE (MAESTRO DE MÚSICA)	José María de Pablo
PALMIRA IMPERIO (PRIMERA VEDETTE)	Carmen San Juan
DON PACO (SU MARIDO)	Antonio Calatayud
DON CELESTINO (EL ARCIPRESTE)	José Giménez
EL COMISARIO	Manuel Miñambres

POLICÍAS, GENTE DEL PUEBLO

ESCENOGRAFÍA	Joaquín Michavila
REALIZACIÓN ESCENOGRAFÍA	Francisco Fons

FIGURINES	Carlos Morel
REALIZACIÓN VESTUARIO	
FEMENINO	Amparo Chiarri
“CANCIÓN DEL LUNAR”	
LETRA	José Martín Recuerda
MÚSICA	Carlos Morel
LUMINOTÉCNICO	Ángel Acosta
DIRECCIÓN	Antonio Díaz Zamora

Antonio Díaz Zamora se rodeó de actores que además de tener una gran calidad profesional poseían una admirable fuerza vocacional. Así, quizás por primera vez la obra se montó con ese sentido de “crueldad ibérica” que quiso imprimirle el autor. La “crueldad ibérica” como dramaturgia, pone los sentimientos y las sensaciones de los personajes en un nivel altísimo de enardecimiento. No es un “teatro pánico” porque no contiene ningún elemento del teatro del absurdo, aunque sí podemos contemplar (y sentir) puntos de tremendismo en la concepción y solución de determinadas situaciones que son extremas. Tampoco tiene que ver con la concepción artaudiana de la crueldad, porque aunque *Las salvajes...* tengan violencia, amor, mucho sexo reprimido, sentimiento, instinto y belleza, movimiento y gestualidad, y aunque en esta obra se exprese esa idea dramática del “no somos libres y el cielo se nos puede caer encima” (ARTAUD, 1976) que destacábamos en el primer capítulo, en ningún momento sin embargo se busca lo irracional por sí mismo y como vía catártica de expresión dramática.

Fernando Lázaro Carreter, en un artículo aparecido en *La Gaceta literaria*¹⁴⁴ afirma en un momento determinado que desde el escenario las salvajes lanzan

*[...] la denuncia de la lujuria nacida de la represión, y del odio inmisericorde que engendra esa misma represión cuando se enmascara con el sacrosanto nombre de la moral*¹⁴⁵ (LÁZARO CARRETER, 1972).

Como podemos observar, el crítico acierta con la palabra clave que define a la obra original, para referirse a este montaje de la joven compañía Quart-23. Por eso podemos concluir diciendo que éste, aunque quizás no haya sido el montaje que más trascendencia haya

¹⁴⁴ N° 822, de 9 de julio de 1972.

¹⁴⁵ El subrayado es mío.

tenido, fue sin duda uno de los que más sabiamente captó el espíritu de la denuncia que impera en la obra para conseguir adaptarlo a la sociedad de su tiempo. Razón de ello es sin duda la carta de nuestro autor publicada en *Ideal*¹⁴⁶ dirigida al periodista Ruiz Molinero con la intención de puntualizar algunas de las afirmaciones del mismo acerca de la obra, aparecidas en números anteriores, en la que destaca la siguiente afirmación en referencia a *Las salvajes...*:

[...] adquiere más y más modernidad, reflejando a la sociedad de ayer y de hoy, es decir, a la España de siempre (MARTÍN RECUERDA, 1972).

No hay que olvidar que nuestro autor acababa de regresar en el año 1971 de trabajar en distintas universidades norteamericanas; es lógico en cierto modo que trajese este sentimiento un tanto contradictorio en relación, no a su propia obra, sino a la relación que ésta mantiene con la sociedad española, ya que si por un lado se refiere a la “modernidad” de *Las salvajes...*, luego argumenta que refleja “la sociedad de ayer y de hoy, es decir, a la España de siempre”. Aquí está el punto de inflexión y la paradoja, dado que por un lado en las declaraciones se hace referencia al cambio de la sociedad, y por otro en la misma línea, se refiere al inmovilismo social, a una especie de España eterna e inmutable.

Dijimos antes que esto resultaba en cierto modo lógico después de la estancia en los EE.UU, en el sentido de que a su regreso el autor seguía considerando que la España que dejó en el 67, era la misma que ésta que se está comenzando a vislumbrar tímidamente pero con convicción en los años 70. Baste una cita de Ángel Cobo muy enjundiosa, referida a la llegada de Martín Recuerda en el año 71 destinado como profesor a la Universidad de Salamanca, en donde, a su vez, podemos percatarnos de estos cambios sociales a los que acabamos de aludir:

En el año 1971 la Universidad española estaba llena de inquietudes, había, al menos entre los estudiantes, un afán de renovación y de cambio. Las autoridades universitarias se veían obligadas a hacer algo por contrarrestar o encauzar la presión política, para ellos inquietante, que el estamento estudiantil ejercía. Había que buscar válvulas de escape con el fin de mantener los principios del antiguo régimen, al tiempo

¹⁴⁶ 25 de julio de 1972.

que parecía darse una apertura cultural con mayor o menor apariencia de libertad. Y el teatro fue la bandera o estandarte de esa apariencia en los primeros años setenta (COBO RIVAS, 1998: 230-1).

Tras la lectura de estas líneas podremos comprender mejor el sentido que toma la obra en manos de esta agrupación, que además procedía de una formación universitaria —consignemos para ello los nombres con los que se daban a conocer anteriormente: “Teatro Club Universitario” y “Studio Teatro”— en las que se convierte en todo un alegato en contra de la “represión”, como certeramente atisba Lázaro Carreter.

Los años setenta son una época muy contradictoria, como se puede advertir en la cita, ya que en este momento un régimen político como la dictadura franquista, si no se tambalea, al menos conoce públicamente una oposición ideológica cada vez más extendida y más organizada, dado que la universidad tuvo en ello mucho que ver. Por eso, la lectura de Quart-23 de esta obra se hace tan novedosa, porque actualiza el mensaje de la obra, no el argumento, ni la época, etc..., sino —como digo— el mensaje, para adaptarlo a las necesidades socio-ideológicas que el momento requería. Así, pasa de ser el grito de libertad y rebeldía de un grupo de coristas o un estamento concreto como pudiera ser el de las actrices de revista, a ser el grito de rebeldía de toda una sociedad. En este momento es cuando comienza a forjarse en referencia al teatro de nuestro autor esa idea de contestatario, de político, de rebelde... con la que lo asociamos hoy día, que tendrá su máximo exponente en el montaje que en 1977 dirige Adolfo Marsillach de *Las arrecogías*.

E.3.4. Sergio Schaff. (Emitido por TVE, “La noche del teatro”).

En 1982, Sergio Schaff dirige para el programa de TVE “La noche del teatro” una puesta en escena de *Las salvajes*...

Veamos a continuación y antes de continuar con el análisis, el reparto que hizo posible esta puesta en escena:

BARRENDERAS

ROSITA

DON EDELMIRO

CURSILLISTAS

M^a Fernanda Gil

Dora Santacreu

Carme Fortuny

Manuel Lázaro

Carme Molina

LOLA MUÑOZ	Cristina Fabregat
J. MALDONADO	Matilde F. Espín
EL TAQUILLERO	Francesc Luchetti
BORRACHOS	Enric Serra
	Josep Sais
	Jaume Valls
LA MAGDALENA	Anna Lizarán
LA ASUNCIÓN	Maribel Altes
LA DIVINA	Pepa Arenos
LA CHICA	Lurdes Barba
LA DEL LIMONAR	Estrella Oliveda
LA TERESITA	Mercè Managuerra
LA CARMELA	Marta Padován
LA FILOMENA	Gloria Muñoz
LA CUCUNA	Glenda de Alba
LA PALMIRA	Montserrat Carulla
DON FELIPE	Luis Posada
DON PACO	Armando Aguirre
EL ARCIPRESTE	Enric Arredondo
EL COMISARIO	Joaquim Cortina
POLICÍA	Antonio Chamorro
COREÓGRAFA	Neus López-Llander
PIANISTA	Xavier Manich
PRODUCCIÓN	Pedro Sierra
ILUMINACIÓN	F. García Rodríguez
DECORACIÓN	Luis Gracia
REALIZACIÓN	Sergi Schaff

Fue montada en un teatro vacío, con lo cual, al convertir al público teatral en público cinematográfico se suprime ese sentido especular de un edificio teatral dentro del teatro que había conseguido Escobar. El espacio escénico que se utiliza es mucho mayor porque los personajes se mueven por el patio de butacas y por todas las plateas del teatro. El ser una versión televisiva, permite que el espectador contemple los interiores de los camerinos, cosa que sería imposible en el montaje de Escobar. Por otro lado, la escena de la calle en donde vive el Arcipreste, se resuelve en una calle real de Barcelona decorada de manera tradicional y tónica como si fuese un pueblo andaluz. Con respecto a la interpretación hay que decir que fue muy correcta, con una caracterización magnífica de los personajes. El vestuario se corresponde perfectamente con el de las coristas de la época, que querían imitar a las actrices del cine americano (Marilyn, Kim Novak,

etc...) pero en plan “baratillo”, de modo que se ponían unos corsés muy apretados, unos pantalones hasta el tobillo muy ceñidos, con zapatos de tacón de colores muy chillones.

Hay que referir que realmente este montaje respondía a los mismos esquemas que el de Luis Escobar en el año 63, salvando las diferencias que hemos venido anotando en cuanto a que éste estaba preparado para televisión. Es ésta misma circunstancia desde la que debemos enfocar el análisis de este montaje, ya que, siguiendo las palabras del director, que dentro de un momento expondremos, los nuevos planteamientos dramáticos que se establecen son más que nada de técnica televisiva. Pero antes de seguir, centrémonos en las declaraciones de Sergi Schaaff vertidas en el programa, antes de comenzar la representación:

PRESENTADORA:

¿Qué tienes que decirnos de Las salvajes en puentes San Gil?

SERGI SCHAAFF:

Bien, mira, aunque creo que el derredor debe expresarse siempre a través de la imagen de su realización, quisiera comentar aquí, ahora contigo y con todos ustedes, tres puntos que me parecen importantes dentro de estos planteamientos de esta obra:

- 1) *primero, que llegue la obra Las salvajes en Puente San Gil a televisión, cosa que me parece muy importante y que debía haber llegado hace mucho tiempo.*
- 2) *segundo, que llegue en su integridad, que llegue llamando a las cosas por su nombre, y no con los eufemismos que hubo que hacer en su momento en el estreno por culpa de la censura.*
El segundo punto que sería verdaderamente más importante dentro del trabajo nuestro de cada día, sería, como nos planteamos los dramáticos, concretamente la sección de teatro, los nuevos planteamientos para un nuevo teatro, cómo presentar un nuevo teatro. En este camino, en esta nueva vía, se han hecho unos experimentos tanto en Madrid como en Barcelona. Éste que van a ver lo hemos hecho en Barcelona, que es la obra en

escenarios naturales, rodado en escenarios naturales, salir del plató y llevar las cámaras fuera.

La obra de Martín Recuerda se prestaba mucho para ello, puesto que su acción pasa en un teatro, no propiamente en el escenario, no es una representación, sino que se desarrolla en todo el ámbito del teatro: desde el escenario a los palcos, al patio de butacas, al vestíbulo, a lo que podríamos comentar también de los telares, los camerinos...

En todo este ámbito se mueve la obra e incluso hay un escenario en la calle que hemos aprovechado, ya que pasaba en Andalucía, pues en el pueblo español de Barcelona. Es decir, hemos sacado la obra a la calle.

Creo que este es un camino importante, válido como podrán ver ustedes ahora, y que posiblemente rompa un poco la asfixia que sentíamos todos los que hacíamos este tipo de espacios. Creo que este es un camino, y vamos a ver si podemos seguir hablando y haciendo obras de ese tipo.

- 3) *Y por último, quisiera también destacar el que comprendieran todos ustedes lo importante que es para nosotros, los que nos dedicamos al espectáculo, que llegue esta obra para todos ustedes en la que se ahondan todos los problemas que hemos tenido, que algunos se siguen teniendo, de todas estas representaciones, de todos estos bolos, de todas esas salidas que se hacen en diferentes pueblos para llevar al [sic] teatro y cómo la reacción que entraña esto en diferentes sectores de la sociedad.*

Creo que estos tres planteamientos son los más importantes, las tres cuestiones básicas [...].

El punto que para este trabajo más nos interesa es evidentemente el segundo, que a nuestro parecer se compone de dos partes bien diferenciadas: una que viene constituida por el primer párrafo en donde nos habla del apartado textual del espectáculo que

vamos a contemplar, y otro que comienza a partir del segundo párrafo, en el que nos habla del modo de enfrentarse técnicamente a la obra. Debemos percatarnos de cómo tiene presente en todo momento el montaje del año 63.

Como hemos dicho antes, es éste el que le sirve de referencia al director para, a partir del mismo, realizar la que él destaca como innovación técnica, que es la de rodar para televisión en escenarios naturales. En efecto, si analizamos someramente los otros dos montajes de obras de este autor realizadas para televisión, que son anteriores a éste, nos daremos cuenta de que el espacio donde se desarrolla la acción es un decorado.

En realidad, lo que está consiguiendo Sergi Schaaff es volcar la balanza del producto híbrido que decíamos anteriormente que resultaba de este tipo de montajes, del aspecto dramático —como veíamos en *El teatrino...* de González Vergel—, al cinematográfico, porque esa es la dimensión con la que va a afrontar las acotaciones del autor.

Por último, hay que compaginar toda esta voluntad de renovación de los “nuevos planteamientos para un nuevo teatro”, con la política ejercida por el PSOE a partir del año 82. Es en definitiva ese intento de modernización de todo lo anterior para acabar convirtiendo, en fin, España en un nuevo país. El teatro como siempre —y el arte en general— supone un reflejo, casi diríamos que por contagio, de los acontecimientos socioculturales de los que es coetáneo. Por eso será a partir de esta época cuando comiencen a realizarse en España montajes verdaderamente innovadores, en el sentido de auténticas expresiones como creadores escénicos por parte de los directores. Unos serán más acertados que otros, por supuesto, y conforme a nuestro autor mismo, podremos destacar este hecho que tendremos la oportunidad de comentar en próximos montajes.

Así, el montaje que procedemos a analizar a continuación —que por otro lado es la última ocasión en la que se ha llevado esta obra a escena¹⁴⁷— en manos de Ángel Cobo, es una nueva lectura en cuanto a la disposición escénica se refiere, aunque, eso sí, respetando absolutamente el texto original.

E.3.5. Compañía de Aurora Bautista. Ángel Cobo.

La última puesta en escena importante de *Las salvajes...*, la debemos al estreno que dirige Ángel Cobo con la compañía de Aurora Bautista en Madrid, el año 1987; compañía con la que se emprende por

¹⁴⁷ Al menos de manera profesional.

primera vez con esta obra una gira por toda España. Analicemos este estreno con detenimiento, desde su misma génesis.

El primer aspecto que debemos contemplar en la génesis de cualquier estreno es el económico, que para este proyecto, en concreto, no se presentaba muy sobrado, de modo que el presupuesto venía en definitiva a cubrir simplemente la elección de un buen elenco de actrices que es lo fundamental, y que ya en sí es muy elevado porque la obra tiene un reparto de 29 personajes distintos que se procuraron cubrir con un solo actor para cada uno de ellos.

Quedaba claro que no podía el director recurrir ni volver a la solución escenográfica al estilo de Luis Escobar, por varias razones:

- 1) En primer lugar porque desde un punto de vista estético era una concepción superada. Ya hemos visto cómo hasta este momento el planteamiento del montaje de Luis Escobar y el del montaje televisivo eran esencialmente del mismo corte. Además, al haber sido el de Sergi Schaaff difundido en un gran medio de masas como es la televisión, a nadie se hubiese conseguido sorprender realizando otro *remake* del montaje de Escobar.
- 2) En segundo lugar, porque no era factible en el plano económico. Éste revierte contra la obra en dos sentidos: primero porque un montaje realizado completamente en madera tal y como el que ideó Luis Escobar, con varios pisos de alzada, y un decorado con todo lujo de detalles, si ya de por sí resulta caro, más se encarece aún, y en segundo lugar, por su propia inoperancia, es decir, que al estar completamente imposibilitado para una gira, se ve obligado a servirse exclusivamente del público de un mismo sitio, y, aunque estaba en Madrid, no consideramos desde aquí que este autor tuviese el tirón publicitario de las grandes superproducciones de Broadway —por ejemplo— tales como *Los Miserables*, etc..., capaces de mantenerse durante más de quince años en cartel de manera ininterrumpida. De hecho, *Las salvajes...* de Escobar tan sólo permaneció en cartel durante treinta días, como ya habíamos visto. En definitiva lo que apreciamos es cuál es el espíritu de funcionamiento de una compañía nacional y el de una privada, en el sentido de que la primera tiene un presupuesto para costear al director y a los actores que no depende de la taquilla directamente, mientras que la compañía privada depende exclusivamente de

su público para subsistir, y sus ganancias guardan relación directamente proporcional dependiendo de ese factor principal.

- 3) Y en tercer lugar, porque se hizo el montaje para recorrer diversas plazas de la geografía nacional, y no todos los teatros iban a ofrecer las condiciones técnicas y de espacio para una representación de esas características. Por lo tanto, no se podía pretender una escenografía corpórea como la que ideó Escobar en 1963. Como podemos observar, esta última premisa y la anterior están íntimamente relacionadas, de manera que en cierto modo ya la hemos adelantado. Pero ésta se refiere en mayor medida a los aspectos técnicos del montaje, partiendo de la sencilla base de que es el montaje el que se tiene que adaptar a los teatros, y no estos al montaje.

La solución de Ángel Cobo fue muy elemental al tiempo que muy ingeniosa: vestir el teatro (cualquier teatro) donde se iba a representar la obra en un viejo teatro de provincias.

Pero antes de pasar a comentar los aspectos más interesantes de este montaje, destaquemos cuál fue el reparto y el equipo técnico que llevó a cabo esta puesta en escena:

ROSITA	Amparo López Baeza
BARRENDERA 1	Francisca Núñez
BARRENDERA 2	Josefina Calatayud
DON EDELMIRO CLEMENTE	Manuel Pereiro
SEÑORA 1	Carmen Segarra
LOLA MUÑOZ	Pepa Sarsa
SEÑORA 2	Gloria Blanco
JUAN MALDONADO	Jesús Fuente
EL TAQUILLERO	Juan Polanco
LA MAGDALENA	Salomé Guerrero
LA ASUNCIÓN	Gloria Blanco
LA DIVINA	Pepa Sarsa
LA CHICA	Olga Quesada
LA DEL LIMONAR	Celia Bermejo
TERESITA	Karmele Aramburu
LA CARMELA	Carmen Segarra
FELIPE	Miguel García Velasco
LA FILOMENA	Marta Álvarez
LA CUCUNA	Elsa Gay

PALMIRA IMPERIO	Aurora Bautista
DON PACO	José Añibarro
ARCIPRESTE	Fernando Sansegundo
EL COMISARIO	Jesús Fuente
REALIZACIÓN DE VESTUARIO	Elisa Ruiz
REGIDOR	Miguel Ángel Alonso
AYUDANTE DE PRODUCCIÓN	Graciela Laura
COREOGRAFÍA	Celia Bermejo
	Miguel A. Alonso
DISEÑO DE VESTUARIO	Miguel Ángel Alonso
PRODUCCIÓN	Carlos Lucini
ADJUNTO A LA DIRECCIÓN	Jesús Fuente
DISEÑO LUMINOTÉCNICO	David Álvarez
DIRECCIÓN	Ángel Cobo

Escenográficamente¹⁴⁸, la solución consistía en tres varales de diabladas caídas y sin medidas concretas, para que el movimiento escénico de las actrices se pudiese adaptar a cualquier teatro, por muy limitado espacialmente que fuera. Ese movimiento escénico estaba condicionado por el lugar donde caían los varales, y por el lugar que ocupase una escalera de tijera; mientras el fondo tan sólo quedaba limitado por una especie de estructura que era la escalera de bajada, o también podía simular una especie de pequeño escenario, que es el espacio que generalmente ocupan todos los miembros de la compañía en la apoteosis final. Todo lo demás que quedase alrededor de ese centro escénico, era ambientación, con diferencias dependiendo del lugar de la representación. Por otro lado, en el plano luminotécnico, se ideó una parrilla de luces cenitales que le dieran clímax a la escena y todas las soluciones que permitieran iluminar la escena, tanto desde las luces indirectas como desde fuera.

La solución luminotécnica permitía que el espectáculo tuviese cubiertas todas las necesidades en este aspecto. Así: la calle exterior se creó con luz de recorte, trazándola en diagonal desde el fondo izquierda hasta la corbata del escenario. Además, la luz que normalmente ilumina el escenario durante los ensayos, se supone que es la luz real que se tiene que disponer en esa situación, y no otra. Es una luz regida siempre por un foco que imita la denominada “luz de ensayo”, que en todos los teatros antiguos había dispuesta para tal fin.

¹⁴⁸ Toda la información en torno al escenario aquí recogida, la he extraído del magnífico estudio del doctor Miguel Ávila Cabezas citado en la bibliografía (ÁVILA CABEZAS, 2006).

Se proyectaba como una luz “tristona”, adecuando la tonalidad de la luz para tal efecto, que se potenciaba con unos refuerzos que se hacían desde los cenitales para que ese foco se convirtiera en protagonista y al mismo tiempo no dejaran de distinguirse los actores y las actrices. Se intentó que la luz fuera un elemento vivo que dependiese, para su mayor o menor acentuación, del momento mismo, ya que la luz debe de supeditarse plenamente al sentido dramático y significativo de la obra; de modo que, en los momentos de furia y euforia, la luz subía, y en los momentos intimistas o de tristeza de los personajes y apagamiento de la acción, la luz disminuía su intensidad y establecía diversos contrastes cromáticos. El escenario no se iluminaba en función de lo que el actor dice, sino en función de lo que los personajes sienten. Por lo tanto el actor debía de tener conciencia de la luz y la atmósfera que lo rodeaba para apoyar la interpretación de su personaje. De esta manera se producían distintas inflexiones de luz, que iban desde la luz cálida a la luz fría de color azul.

Del mismo modo que la luz, el sonido que llega desde fuera es muy importante y no deja de resultar un poderoso contraste en la obra. La feria incansable es lo que el público adivina que se está produciendo en el exterior del teatro, con ese sonido tan característico de las tómbolas y las casetas. Por otro lado está el ruido que hacen los mozos cuando se asoman por la ventana del teatro para ver si han llegado las mujeres. En el montaje de Ángel Cobo, los mozos no aparecían ante el público desde el observatorio de ningún ventanuco, sino que invadían directamente el escenario tirándose desde arriba con cuerdas, con lo cual, la sensación de desesperación sexual que se podía reconocer en esos mismos mozos, se incrementa¹⁴⁹.

Al igual que se incrementan otros dos elementos que son la violencia y la eternidad:

- 1) El elemento violencia funciona paralelamente al índice semántico progresivo —en este aspecto— que se establece entre los verbos “entrar” e “invadir-saltar”. Concretamente la acotación dice: “Unos hombres saltaron de los telares al escenario [...]” (MARTÍN RECUERDA, 1977: 108). La entrada, implica una aparición por un lugar esperado,

¹⁴⁹ En este sentido Ángel Cobo traduce mejor que sus antecesores el momento de aparición ante el público de estos personajes, dado que en los montajes anteriores, lo que hacían era bajar por las escaleras que conducían de la escena a los telares, con lo que los mozos lo que hacían era *entrar*, aunque fuera por un lugar insólito, pero en definitiva *entrar* en la escena, no *invadir* plásticamente, como sucederá en el montaje que venimos comentando.

preparado para tal fin, al margen de que sea grata o ingrata, esperada o inesperada, por invitación o por la fuerza. La entrada permite siempre una alternativa en cuanto a su concepción; sin embargo, la invasión (el salto), siempre será ingrata, inesperada y por la fuerza, sin alternativa posible, además de por un lugar completamente inesperado, insólito. Esta violencia perceptible en la forma que tienen de invadir los mozos el escenario, entabla además una relación muy fructífera con el tono general de la obra, porque *Las salvajes...* es una obra de violencia tanto verbal como física. De modo que este tipo de solución técnica, lo que hace es exclusivamente enfatizar el subtexto que mueve toda la obra. Es una solución plástica de ese subtexto, tal y como hará Helena Pimenta unos años más tarde con *La llanura*. Lo que se consigue con este tipo de solución es codificar en un objeto o en distintos mecanismos técnicos, o en los actores mismos, algunos de los signos que están implícitos en los distintos diálogos textuales, y que van a aflorar a lo largo de la representación con o sin código; lo que ocurre es que al codificarlos se establece un sistema que va a envolver y articular todo el escenario en la dirección determinada que el director desee transmitir.

- 2) Por otro lado, el elemento eternidad, funciona muy en consonancia con los distintos matices de la tragedia griega que habíamos visto que funcionaban como ejes esquemáticos en ciertos aspectos de las obras de este autor. De este modo la invasión de la escena por parte de los mozos les otorga a estos una imagen como de semidioses que se pueden permitir cualquier tipo de licencia, están contemplando, vigilando constantemente la escena desde un lugar superior, supremo, en definitiva, eterno. Significa esto que desde el montaje, aunque no aparezcan, los mozos siguen presentes en cada circunstancia que propone la obra, y si no ellos, al menos sí lo que representan, que es esa desesperación sexual violenta, que a modo de aura envuelve a esta especie de —como ya hemos dicho— semidioses.

Todos los efectos sonoros fueron resueltos mediante grabaciones. Incluso se grabaron unos rasgueos casi estridentes de guitarra por soleares, que entraban en la transición que se opera entre la violación de las “salvajes” que quedaron en el teatro, y la entrada de las

que salieron. Se emplearon dos equipos muy modestos de sonido: uno para reproducir el sonido en primer plano y otro para reproducir el que se generaba en la parte exterior del teatro.

La utilería era escasa: cada “salvaje” (nueve en total) portaba su maleta característica de la época (la mayoría de cartón forrado), e incluso otras que simulaban haber sido grandes maletas viajeras (por las pegatinas con los nombres de ciudades que ostentaban), aunque ya deterioradas por el uso y el paso del tiempo. Además de las varales (situadas en zona intermedia entre el telar y el suelo de la escena), el único elemento imprescindible era la escala por donde sube Rosita hacia el peine o parrilla del teatro al final de la primera parte. Otro elemento imprescindible era el viejo piano vertical para la escena del ensayo de la obra musical por parte de las “salvajes”.

Con respecto al vestuario, hay que decir que fue realista, nada teatral, sin tendenciosidades, para potenciar la verosimilitud de la acción, ciñéndose el director para vestir a las “salvajes” al estilo pretencioso y hortera de las coristas de aquellos años, que ya hemos descrito antes al hablar de otros montajes.

El desarrollo del movimiento de los personajes en esta obra, es muy importante por la complejidad que encarna, ya que durante casi toda la obra hay una gran cantidad de actores sobre el escenario. La concepción del movimiento partía de un imaginario eje radial que servía de referencia a los actores y actrices. Cuando un personaje realiza un movimiento, se convierte automáticamente en protagonista absoluto de él, y lo hace como si en realidad todo el mundo estuviese pendiente de ese movimiento y él solo se encontrase en escena¹⁵⁰. El hecho de que fuera protagónico ese movimiento, no suponía en absoluto que por ello tuviera que mostrar o entorpecer el de otros personajes, o que distrajera la atención que merece la acción principal. El director concibió una disposición geométrica en forma de triángulo inverso articulando siempre como vértice de referencia la escalera; así se alejaba al protagonista de la escena correspondiente al espacio más alejado del proscenio y del público, con lo cual éste disfrutaba de una perspectiva mayor. Además, siempre movía a los personajes en un sentido diagonal derecha-izquierda, o viceversa, con lo cual el actor siempre era consciente del contenido de su movimiento, al que imprimía una fuerza significativa dentro de la acción dramática.

¹⁵⁰ FOTO 9 (CDROM): Aurora Bautista en una escena de *Las salvajes en Puente San Gil* bajo la dirección de Ángel Cobo el año 1987.

F. COMO LAS SECAS CAÑAS DEL CAMINO (1960)

F.1. Ediciones y montajes.

F.1.1. Ediciones.

- (1966) *Yorick*, nº 17-18.
- (1967) Madrid, Escelicer. [Edición utilizada para realizar el comentario del argumento del drama].
- (1984) Barcelona, Plaza y Janés.

F.1.2. Montajes.

- (1965) José Ariza.
- (1968) Pilar Miró. (Emitido por TVE, “Estudio 1”)

F.2. Argumento del drama.

En esta obra, que en tiempo de composición precede a la de *El teatrillo...*, y antecede a la de *Las salvajes...*, podemos observar que el mundo, la ambientación que la configura, sigue dentro de las coordenadas dramáticas del primer teatro de Martín Recuerda, y que todavía no ha acabado de aparecer lo que se denominó personaje coral. Aquí nos seguimos encontrando con una historia de personajes vencidos, encerrados y acorralados en un lugar y por unas circunstancias socio-históricas asfixiantes, que han acabado anulando su voluntad. Pero lo que tiene de especial esta obra con respecto al resto de la producción de este autor, en este sentido de la asfixia que venimos enunciando, es que se va a explotar de manera muy especial un matiz psicológico, en tanto que, entre los dos personajes protagonistas (Julita y Juan) va a existir una dependencia originada a partir de un enamoramiento que llegará incluso a trastornar la personalidad de ambos.

Dadas las características especiales de esta obra que acabamos de describir unas líneas más arriba, considero que es necesario recrearse ampliamente en las circunstancias sociales e individuales de los personajes, para profundizar mejor en la relación entre los mismos y el por qué del desencadenamiento del drama. Por eso en muchos momentos no contaremos el argumento de manera lineal, ni tampoco de forma literal, tal y como va apareciendo en la escena. Porque habrá motivos sugeridos acerca de los personajes protagonistas, de los cuales

nos enteraremos por boca de otros personajes, pero ya sin contemplar la acción directamente.

Pero no demoremos más la exposición del argumento. Julita Torres es una maestra solterona, hija de una antigua familia bien situada pero (como aparece en otras obras de Martín Recuerda) venida a menos, que ha conseguido una plaza de interinidad en un pequeño pueblo de la costa granadina, Salobreña, al que se trasladó desde su ciudad natal, Granada, una vez que se vio sola con su antigua criada, tras la muerte de sus familiares, y ante la necesidad de ganarse la vida:

JULITA.- [...] Te diré en secreto que yo, algún día, quisiera ir, a escondidas, a Granada... y mirar sus calles como una viajera, y volver a ver los balcones de mi casa, ¡mi plaza de Bibarrambla!, donde a esta maestra, hija de un coronel, la enseñaron a soñar, a ver pasar la vida sin objeto... Cuando todos murieron nos quedamos solas tú y yo, sin dinero, sin aliento de nadie... Desempolvé aquel título de maestra, carrera que hice sin importarme, sin creer que nunca iba a necesitar, y vine a ejercer a este pueblo porque nos moríamos de hambre (MARTÍN RECUERDA, 1967: 28).

Ella intenta en vano disimular su envejecimiento progresivo y su sensación de infelicidad y frustración, refugiándose en las pequeñas satisfacciones de su trabajo, y en unas amistades, tan ridículas como ella, que sólo desean parecer jóvenes y estar siempre de fiesta; son: La Reverenda y La Piadosa, gente adinerada del pueblo a las que todo el mundo desprecia por su afán de aparentar lo que no son. Paquita, la criada de la maestra, desacredita en todo momento esta amistad, y le advierte constantemente de la mala compañía que son esas dos que se llaman sus amigas, y que para lo único que la buscan, es para divertirse y porque al amparo del respeto y el cariño que Julita despierta en el pueblo, ellas se sienten más aceptadas:

JULITA.- ¿Qué de malo tiene divertirse en fiestas?

PAQUITA.- Mírate al cristal de la ventana...

JULITA.- Ya lo sé, Paquita, ya lo sé. No me martirices. No me lo digas más. Me pinto el pelo, sí, y se me va cayendo de tanta pintura, y me pongo mucha crema blanca, y muchos polvos, y me pinto las cejas. Ya lo sé. A estos extremos me ha llevado la vida... Dichosa la que no hizo lo que yo. Dichosa, sí.

PAQUITA.- Y te justificas y tan contenta. Ay Dios, ¡si tuviera donde ir!...

JULITA.- Paquita de mi alma: no me acobardes.

PAQUITA.- Llegarás a perder la plaza de interina en Salobreña. Eres una maestra ridícula como tus amigas. Tienes una cara..., una cara..., como de harina, como de huevo. Te crees que las arrugas no se te ven, y, ya lo creo que se te ven.

JULITA.- (Avergonzada) No tengo arrugas. Y no debes ofender a mis amigas. Se quieren divertir porque acaso fueron muchas sus lágrimas [...] (MARTÍN RECUERDA, 1967: 27).

La obra se desarrolla entre los meses de agosto y septiembre, de un año de posguerra que, como siempre, late de fondo, aunque se exponga de forma muy leve. Aunque el desarraigo del personaje protagonista, Juan (un muchacho de diecisiete años el cual pasa su vida borracho tirado en las tabernas), que se llega a convertir en una especie de *fatum* trágico para su desgracia personal, está relacionado con el tener un padre que fue un antiguo “guerrillero” (un maqui), con el cual vive, aislados del pueblo en una choza abandonada de la playa¹⁵¹.

Julita Torres acude a la corrida de toros que se ha organizado a tenor de la celebración de las fiestas del pueblo, y en un momento determinado, mientras está presenciando la corrida, salta de su palco a la arena, para defender a un muchacho al que están golpeando los municipales por haberse tirado al ruedo improvisadamente, a torear en la plaza delante de todos¹⁵². Ese muchacho es Juan, quien fuera un antiguo alumno de Julita, que tiene la vocación de ser torero, lo cual alegra a la maestra, que sueña con ayudarlo a salir del pueblo para triunfar:

JULITA.- [...] ¡La plaza entera lo aclamó! ¡Qué alegría! ¡Que orgullo de haber sido su maestra! [...] ¿Quién me iba a decir que ese niño se iba a tirar al ruedo? [...] Hay que ayudarlo, hay que buscarle dinero para que se vaya a torear. ¡Que en este pueblo no haya ni tren! ¡Que están tan lejos las dehesas de Sevilla! [...] Pero lo alentaré. Le ayudaré a irse de aquí, que no se resigne a morir en Salobreña. Una obra de esta maestra se

¹⁵¹ *DOÑA MARÍA.- Nadie se acuerda ya de las historias de nuestra guerra.*

JULITA.- Nadie se acuerda ya, es verdad. Pero el hijo de Juan el de la Choza, ese pobre guerrillero que vive con su hijo, abandonados en una choza de la playa, fue golpeado sin compasión (MARTÍN RECUERRDA, 1967: 19).

¹⁵² Aquí tenemos un ejemplo del tipo de exposición que aludí anteriormente que iba a realizar de la obra, debido a sus características especiales: concretamente esta acción que acabo de comentar, no la vemos, sino que la suponemos a raíz del diálogo que luego mantiene el grupo de amigas en casa de la maestra.

realiza. ¡A un niño de mi escuela, le ha dado Dios la vocación de torero! ¡Estuvo siempre tan acorralado! ¡Tan desorientado! (MARTÍN RECUERDA, 1967: 18).

Ese mismo día, Juan va a visitar a su antigua maestra para agradecerle lo que ha hecho por él, y le confiesa todas sus frustraciones, referidas a la idea de que no llegará nunca a ser torero de profesión porque ahogará su vida en ese pueblo, ante lo cual, Julita intenta animarlo a cumplir su sueño:

JUAN.- No quería venir así, señorita; pero al salir del calabozo, los amigos me esperaban y fuimos a beber... Yo no quería beber. Ya sabe usted, señorita, que yo no quiero beber... Mis amigos han querido festejar mi triunfo. Mi pobre triunfo... El triunfo que estoy seguro será el de un solo día...

JULITA.- Pero Juan, ¿Por qué hablas así? Tienes diecisiete años... Ya saliste de la escuela. Ahora, el mundo empezará a ser tuyo. ¿Por qué hablas así, Juan?

JUAN.- Usted sabe, señorita, que nunca podré salir de este pueblo. No quiero engañarme. Nunca podré salir de aquí. Esta ilusión de los toros, tendrá que pasar...

JULITA.- Pues tienes que salir. Tienes que jugarte la primera de tus cartas... Ahora es tu momento. No pienses en mañana, ahora, ahora... Yo que tú, tendría para irme, el mismo valor que tuviste para tirarte al ruedo. No temas por dejar a tu padre... No temas por nada, Juan... Adelante, adelante. Tú podrás hacer tanto... Yo no quisiera que tú fueras el torero ese que se quedó toda la vida en Salobreña, hablando de toros y de ilusiones en las esquinas de la plaza. Vete, sin embargo, siento ahora mismo mucho miedo al pensar en que te vayas...

JUAN.- Yo..., yo..., señorita, al salir del calabozo, no sabía qué hacer, no sabía cómo agradecerle lo de esta tarde... No sé si hago mal, señorita, pero he cogido estas rosas de un huerto del camino para usted... usted (Silencio) Usted es todo para mí. Si algún día Dios quiere que me vaya, no olvidaré jamás esta escuela.

JULITA.- (Con indecible emoción) Juan... (Casi en voz baja) ¡Cómo te hiciste un hombre! [...] Mi Juan. Mi niño de mi escuela (Pasando suave un dedo por sus labios) Hicieron sangre en tus labios (De pronto, cuando rozaba con el dedo los labios de Juan, se le apodera un leve temblor que le hace retirarse del

niño con un miedo inexplicable) (MARTÍN RECUERDA, 1967: 31-33).

Con este encuentro acaba la primera parte de la obra. Al inicio de la segunda, nos encontramos en el mismo escenario transcurridas unas horas, y con Juan, que, convencido por su maestra, espera con una maleta la llegada de Julita, para comunicarle su intención definitiva de abandonar el pueblo. Ella, ante este anuncio, no sabe qué responderle, y por lo que le dice, se puede observar que su sentimiento de tristeza ante su partida representa algo más que el cariño por un antiguo alumno: se puede observar que lo que late tras las palabras de Julita es el haberse enamorado de ese muchacho. Ella le regala un sobre con sus ahorros, para que parta el niño en busca de aquello que anhela; pero antes de despedirse de él, “[...] sube las manos en un lento temblor hacia la cara de JUAN, duda, contiene un dolor, pero al fin lo besa apasionadamente. [...]” (MARTÍN RECUERDA, 1967: 39), acto del cual se arrepiente al instante:

JULITA.- [...] Quisiera morir... Juan. ¿Por qué Dios no me daría la muerte en Granada? Perdona... el daño que... pudo... hacerte mi beso... Yo no sé cómo ha sido. Tu sabrás... perdonarme... (Acercándose al niño con mucho miedo) ¿Qué daño tan grande te habré hecho... que ni puedes mirarme?... ¡Juan, por Dios, mírame! ¡Juan, Juan! (MARTÍN RECUERDA, 1967: 39).

Pero este beso trastorna definitivamente al muchacho. No se va del pueblo, y se gasta cada día el dinero de Julita emborrachándose en las tabernas, concretamente en “el chambao de Paco Ayala”, a donde acude todas las noches. Más también la maestra queda trastornada tras este beso, y ella acude, sin poder reprimir el deseo, cada noche también a esa taberna, sólo para mirar al niño del que está enamorada, de tal manera que han comenzado las hablaturías en el pueblo, tal y como le destaca su fiel compañera:

PAQUITA.- ¡No vuelves sola! ¿No le diste tus ahorros antes de irse? ¿No se iba? (Silencio) ¡Ha gastado tus ahorros en vino y en juego de cartas y no se fue! ¡No quiero decirte lo que oigo y lo que pienso! ¡Vas al chambao de Paco Ayala para verlo bailar con las muchachas! ¡Todo el mundo lo sabe y les das pena, y eres ya la burla! ¡He descubierto unas botellas vacías y

tiradas por la ventana de detrás de tu cuarto! ¡Bebes, bebes a escondidas! (MARTÍN RECUERDA, 1967: 42).

Ese día, y en esos momentos, llegan sus amigas, La Reverenda y La Piadosa. Acuden a una fiesta benéfica que han organizado en la escuela de Julita y a la que han invitado a todas las autoridades de Salobreña y de Motril, un pueblo vecino. Llegan con un grupo de titiriteros (que se han quedado en el pueblo tras las fiestas, ante la lejanía de nuevos eventos en otros lugares, donde poder instalar su circo) que van a amenizar la velada. Entre esos titiriteros, viene Higinio, el loco del pueblo, que, junto con La Reverenda, protagonizará la acción desencadenante del final desbocado tanto de la fiesta como de la obra. Y es que, en un momento determinado, tras haberse enganchado Higinio de su brazo y de pedirle “un besito”, a ésta le entra un ataque de ira y comienza a golpearle hasta el punto de romperle un vaso en la cabeza y hacerle sangrar, ante lo cual él responde mordiéndole la pierna, y la acusa de que lo odia porque la ha visto besándose con los titiriteros por los cañaverales al amanecer. Ante todo este alboroto, Paquita estalla y se decide a echar a todo el mundo, incluidas las amigas de Julita, a quienes les dice cara a cara lo que piensa de ellas. Ante esas acusaciones, La Reverenda con odio y con rencor le responde, atacando a la reputación de ella misma y de Julita, y voceando lo que todo el mundo sabe en el pueblo:

PAQUITA.- (A gritos) ¡Fuera! ¡Fuera! ¡Fuera todo el mundo de delante de esta escuela! ¡Fuera! ¡Venís aquí a enmascararos, a parecer buenas con vuestras fiestas, y a ocultar vuestras inmoralidades, refugiándoos en la amistad y el nombre de la maestra! [...] ¡Habéis levantado odio en el pueblo con vuestras fiestas benéficas, ricas odiosas! ¡Fuera de aquí con vuestras caras de payasos! ¡Fuera, fuera, que hacéis perder la reputación de Julita Torres y de su escuela!

LA REVERENDA.- (Llena de odio y de rencor) ¡Vamos, Conchita! ¡Reputación! ¡Qué risa! (A voces) ¿Quién le da dinero a ese niño para que se emborrache? ¿Quién? ¡Habla, honrada mujer! ¿Quién ha trastornado, ha enviciado al hijo del guerrillero? ¿Por qué no se fue de aquí? ¿Por qué? ¡Habla! ¡Todo el mundo sabe que esta mujer, con su capa de buena, lo ha trastornado porque se ha enamorado de él a la vejez! ¡Iros las dos de aquí, que ocultáis la una y la otra vuestros pecados! ¡Pero pronto vais a sentir pedradas en vuestras ventanas! ¡Que no hay cosa más grave que a tu edad enamorarse de un menor,

*y el niño enviciado por ti! ¡Por ti, por ti, por ti! ¡Por tu culpa!
¡La vemos de noche bajar al chambao de Paco Ayala para
verlo bailar porque se muere de celos por él! ¡Y hay quien los
ha visto besarse! ¡Pobre muchacho, que le está quitando la vida
esta mujer! ¡Nosotras sí que somos honradas! ¡Pero ella, ella y
tú ocultándola, no tenéis perdón! ¡Y hay que echaros de esta
escuela! ¡Echaros porque la maestra de Salobreña ha venido
aquí a enamorarse de niños! ¡Hoy es uno, mañana será otro,
porque se muere de deseo por ellos, y así siempre, que esa es su
condena! [...](MARTÍN RECUERDA, 1967: 54).*

En la escena siguiente nos encontramos con que llega a la escuela una joven: es la nueva maestra. Desde Granada (y por lo que se puede intuir a lo largo de los diferentes diálogos, ha habido una confabulación por parte de las amigas de Julita, apelando a sus conocidos y moviendo los hilos necesarios para vengarse de ella), se había enviado una carta a la escuela, comunicando el cese del puesto de Julita; pero Paquita se lo había encubierto, para no herirla, y esperando que el caso tuviese una solución de última hora. De manera que la maestra se entera de repente y con una gran sorpresa, de la noticia. Al principio ella se niega a abandonar su pequeño mundo, construido a lo largo de los años para reportarle una felicidad casi artificial. Pero la criada insiste y le comunica su decisión irremisible de irse a Granada:

PAQUITA.- Tenemos que irnos.

JULITA.- ¿Qué estas diciendo?

PAQUITA.- Esa es la nueva maestra de esta escuela.

JULITA.- Si no puede ser. Me hubieran avisado. ¿Se puede echar así a una maestra de escuela? No puede ser Paquita. Además, ¿qué malo he hecho yo? ¿Qué motivos? ¿Se puede hacer esto con un ser humano?

PAQUITA.- Vamos a hacer las maletas y salgamos de este pueblo [...]

JULITA.- Te has confundido porque estos días vives con miedo. Sé que te desvelas por las noches. Comprendo que es posible... que nos quieran ahora menos que antes. Pero todo pasa [...]

PAQUITA.- [...] Niñica mía, a mí no puedes engañarme. Lo que pasa es que por nada de este mundo quisieras irte de aquí, y quieres engañarte a ti misma [...] Esta misma tarde me voy a Granada. No quisiera dejarte en los peores momentos de tu vida que son éstos. Yo... no he sabido cómo decirte antes que te echaban de la escuela. El otro día lo notificaron desde

Granada, y guardé el sobre, esperando que alguien arreglara el asunto. Pero ahora que estás tranquila, te lo digo: te han echado de la escuela [...](MARTÍN RECUERDA, 1967: 59-60).

En la última escena se encuentran de nuevo Julita y Juan. Éste ha ido a despedirse de ella, pues se ha enterado en el pueblo de su partida. A él le remuerde la conciencia, y en cierto modo viene a pedirle perdón, porque siente que se ha producido un linchamiento hacia la maestra, y que él es el único culpable, a causa de su comportamiento. Ella lo comprende y le dice que lo perdona y que no le guarda ningún rencor. En las últimas palabras de Julita, se intuye que verdaderamente, ella sigue enamorada de él:

JULITA.- [...] (El niño abraza fuertemente a JULITA. Los brazos de JULITA caen inertes, como la que no tiene vida. El niño se retira de ella sin saber bien lo que hizo. Sin apenas poder hablar) Necesariamente... tenía que... irme de este pueblo... Me... voy... por amor... Dejo mi escuela... por llevar dentro... demasiado amor... (MARTÍN RECUERDA, 1967: 64).

El final de la historia, como hemos tenido la oportunidad de apreciar, es el final, nuevamente, de unos personajes derrotados, que ceden a sus frustraciones y que no tienen salida posible al mundo asfixiante que plantea el autor en un pueblo de España, en donde cualquier conato de voluntad, esperanza y felicidad ha sido brutalmente agredido y destrozado por las circunstancias históricas que se han generado tras la Guerra.

F.3. Análisis de los montajes realizados.

F.3.1. José Ariza.

Fue estrenada bajo la dirección de José Ariza el año 1965 en el Teatro Capsa de Barcelona, que era donde se realizaban las funciones de cámara; esto quiere decir que duró en cartel un día nada más. En el programa de mano de la función, José Martín Recuerda reflexiona sobre el nacimiento de esta obra, sobre su trayectoria como autor dramático, y también sobre el estreno de la misma a cargo de esta agrupación, en uno de los últimos párrafos. Veamos qué dice al respecto:

A mí me da mucha alegría que sea en Barcelona donde se represente por primera vez, y se represente en la mayor sencillez y humildad de medios. Tengo la conformidad que los catalanes, muy unidos siempre a los andaluces, me han de comprender. Siempre quise mucho a Barcelona y la seguiré queriendo, independientemente de la suerte que le esté reservada a esta obra que sólo se representará una noche. ¡Qué orgullo! ¡Tanto amor concentrado para una noche barcelonesa! Que este es el mayor premio a nuestro triste destino de autor español, si es que yo me puedo llamar autor¹⁵³.

Podemos destacar a partir de las frases subrayadas los dos puntos principales que marcaron este montaje: el ser única función — como ya hemos advertido— por ser teatro de Cámara y Ensayo; y por otro lado, y casi consecuentemente con el primer elemento, la “humildad de medios”, ya que un montaje de estas características no podía tener de ninguna manera una dimensión lucrativa.

Éste era el lugar reservado a modo de válvula de escape para autores y obras que solían tener problemas con la censura, aunque no consideramos que sea ésta la razón principal del montaje de esta obra como Cámara y Ensayo, si bien ya veremos la cantidad de críticas y de problemas que tuvo el autor, tras la difusión televisiva de la misma en 1968. También podían constituir estas puestas en escena una especie de testimonio, casi homenaje, dada la facilidad de acceso a este tipo de funciones, más que nada por su bajo coste.

No solían, por otro lado, tener estas funciones una difusión crítica muy amplia en periódicos, revistas, etc..., ya que al no perseguirse la avalancha de público, lo único que quedaban eran unos cuantos testimonios. En referencia a esta obra en particular, cabrían destacar el artículo de Julio Manegat aparecido en *Diario Barcelona*¹⁵⁴ donde denuncia el poco brío interpretativo de la mayor parte del elenco —a excepción de Elisenda Ribas, Rosario Coscolla y Francisco Aliot—, a la vez que critica el “griterío” y la indecisión de la compañía. José Ariza era un director joven en aquel momento, y lo más posible es que tuviese dificultades para mover la obra con fluidez.

El reparto del montaje fue el siguiente:

¹⁵³ Los subrayados son míos.

¹⁵⁴ 8 de noviembre de 1965.

DOÑA CARMELA	Elisenda Ribas
DOÑA MARÍA	Amparo Ribes
DON PACO	Ramón Ferrer
JULITA TORRES	Rosario Coscolla
PAQUITA	Laura Sancho
DOÑA CONCHITA	Pepita Llunell
VALENTÍN	José María Carvajal
RAMÓN	Luis Rivera
BORLAS	Francisco Aliot
LA ENANA MANUELA	M ^a del Carmen Salaverría
JUAN	Manuel Domínguez
HIGINIO	Enrique Casamitjana
LA NUEVA MAESTRA	Encarna Chimeno
DECORADO	José Cegarra
FONDOS MUSICALES	Félix Martínez Comín
APUNTADOR	José Villar
2º APUNTE	Vicente G. Miró
UTILERÍA	Graells
VESTUARIO	Casa Perís
SONIDO	Juan Escritch
AYUDANTES	L. C. Revuelta
	Luis Gabarda
DIRECCIÓN	José Ariza Peláez

E.3.2. Pilar Miró. (Emitido por TVE, “Estudio 1”).

Pero el montaje que más nos interesa en este trabajo y al que vamos a dedicar más espacio para el comentario es el que se realizó el año 1968 para TVE, bajo la dirección de Pilar Miró, emitido por el programa “Estudio 1”.

El reparto de la representación fue el siguiente:

JULITA	Asunción Sancho
DOÑA CARMELA	Mary Carmen Prendes
PAQUITA	Pilar Muñoz
DOÑA CONCHITA	Luchy Soto
JUAN	Emilio Gutiérrez Caba
DOÑA MARÍA	Josefina Serratosa
EL BORLAS	Miguel Ángel Gil
DON PACO	José Sepúlveda
TONTO VALENTÍN	Venancio Muro
HIGINIO	Enrique Navarro

TONTO RAMÓN	Vicente Sangiovanni
LA MAESTRA	Mary Paz Ballesteros
ENANA MARIANA	Lina de Hervia
DIRECCIÓN Y REALIZACIÓN	Pilar Miró

En general fue un buen montaje, pero al ser la primera obra que dirigía Pilar Miró para TVE, se notaba su inexperiencia en que no estaba movida con demasiada fluidez. Por lo demás, hay que decir que los actores recogieron muy bien sus papeles y realizaron una gran interpretación. Las figuras protagonistas estaban representadas (como hemos podido apreciar) por: Asunción Sancho en el papel de Julita Torres; un jovencísimo Emilio Gutiérrez Caba en el papel de Juan; y Pilar Muñoz (que ya había trabajado en *El teatrillo de don Ramón*, y luego trabajarían en *Las arrecogías...*) en el papel de Paquita.

La crítica del momento no fue demasiado benevolente ni con la dirección ni con la interpretación. Así por ejemplo, José de la Vega en *Ideal de Granada*¹⁵⁵ se refiere a la emisión de la obra por TVE y concluye que los resultados no fueron demasiado brillantes debido a que Pilar Miró *no supo dosificar el grito y la charanga*, lo que contribuyó a que el texto de la obra quedara bastante diluido. Por otro lado, en cuanto a la interpretación, considera que la actriz Asunción Sancho no consiguió convincentemente *el despegue* de su personaje protagonista, así como también critica la excesiva impronta caricaturesca que le dieron a sus respectivos personajes Mary Carmen Prendes y Luchi Soto. Tan sólo destaca como positivos los trabajos de Pilar Muñoz (*más sentada, expresiva y ajustada*) y de Emilio Gutiérrez Caba que, sin convencionalismos *sí dio el do de pecho*.

En otro artículo aparecido en *Ideal* al día siguiente del que acabamos de señalar¹⁵⁶, Gonzalo Castilla alude sin embargo a la crítica televisiva de José de la Vega sobre los excesivos gritos proferidos en la obra, y los justifica como una característica de la dramaturgia de nuestro autor, lo mismo que la asunción de otras *licencias* tales como, en el caso que le ocupa, las referencias que hace con un lenguaje peyorativo a Murcia y los murcianos y a Motril y los motrileños. Realmente, lo que Gonzalo Castilla considera es que esta actitud de Martín Recuerda es tan inconsciente como innecesaria, y se pregunta adónde dirige sus pasos el *ya veterano autor granadino* con premisas tales. Finaliza exhortándolo a *que haga callar de una vez a esas mujeres, cuyos gritos y griteríos aún los tenemos ahí*,

¹⁵⁵ 16 de noviembre de 1968.

¹⁵⁶ 17 de noviembre de 1968.

desagradablemente vivos, recientes, a flor de las pantallas de nuestros televisores.

Podemos apreciar un cierto tono de recriminación en las últimas palabras del crítico, que quizás no se llegue a comprender fuera del contexto de denuncias hacia el autor y la directora de la obra, por las supuestas ofensas a murcianos y motrileños, de las que se tuvieron que defender (sobre todo Martín Recuerda, porque Pilar Miró entró en menor medida en liza) e incluso disculpar no sólo el autor sino también TVE. Retomaremos nuevamente la génesis de esta polémica, pero antes sigamos con los aludidos aspectos técnicos de este montaje.

En cuanto a los decorados, que corrieron de la mano de Fernando Sáinz, hay que destacar que respetaron en gran medida la acotación inicial del autor; veámosla:

La pequeña y humilde escuela donde Julita Torres da clase, en Salobreña, pueblecito de la costa granadina. La escuela está situada en una casa desechada en lo alto de unas cuevas, cerca de un viejo y derruido castillo moro. La escena recoge esta casa desechada que tiene una sala baja, la escuela [...] Todo está preparado como para una sencilla fiesta escolar [...] Hay varias puertas, una, y a la derecha del espectador, comunica con unas escaleras muy blancas, recién blanqueadas que suben al dormitorio de Julita [...] Otra de las puertas sale a un camino polvoriento. Esta puerta tiene delante un chambao montado sobre una pequeña tarima [...] En el otro lado del camino y junto al casi derruido muro de la escuela, hay un tristísimo jardín, de rosas ajadas y empolvadas, con la soledad de un jardín de convento [...] (MARTÍN RECUERDA, 1967: 7-8)

La solución de la acotación es muy cinematográfica, aunque respetando al máximo lo que describe. Pilar Miró hace desarrollarse la acción en los tres espacios que describe el autor, pero dándole un carácter de habitaciones individuales a las que se puede acceder con una cámara, y no de espacio único dividido en tres, como —en principio— se propone en la acotación.

Por otro lado hay que hacer referencia al apartado musical, en cuanto a que ya hemos visto —con *La llanura*— que puede ayudar a crear el clímax requerido para cada situación. En este montaje observamos tres tipos de música que constituyen tres tipos de momentos escénicos: los pasodobles “El gato montés” o “Julio Romero de Torres”, que se supone que llegan desde fuera, desde la feria del

pueblo, en los momentos de algarabía escénica en los que Julita, la Reverenda, la Alcaldesa, el Alcalde y La Piadosa, dialogan en escena sobre sus ganas de divertirse, sobre la feria, etc...; la música del grupo de circenses con saxofones, trompetas, platillos, etc... en los momentos en que este grupo entra en escena y lo alborota todo; y una música de guitarra, para las escenas entre Julita y Juan, o entre Julita y Paquita.

Destacan de entre todos los momentos de la obra, las dos escenas en que entran el grupo de circenses. Esto consigue reflejarlo muy bien Pilar Miró en su montaje, porque, con la entrada de este grupo, no sólo se rompe con la historia de la trama, sino con el método de actuación que hasta ese momento se requiere, ya que confluyen en un mismo espacio escénico un método naturalista con otro — podríamos decir que— de la Comedia del Arte, que para nada tiene que ver con el naturalismo escénico; y esa confluencia sorprende en gran medida al espectador.

Pero hay que decir que entre todos los aciertos, también se cometió un error de base que fue el de poner a los personajes corales del grupo del Alcalde, la Reverenda, etc... hablando en un andaluz tendente al sevillanismo, sin conseguirlo exactamente, claro, porque eso es un efecto de guardarropía que por lo general, queda muy afectado. De modo que había momentos en que más que un drama de Martín Recuerda, parecía una comedia de los Álvarez Quintero. Cuando el ambiente de feria de pueblo granadino, no es ni mucho menos el de ese topiquismo sevillano de alegría desbordada de Feria de Abril: casetas, caballos, etc...

Aludíamos anteriormente a la serie de denuncias que se produjeron tras la emisión de este montaje por iniciativa popular e incluso en un momento dado, institucional. Destaquemos para comenzar el momento que produjo tal indignación:

EL TONTO.- ¿Madam?

DOÑA MARÍA.- ¿Qué se vaya, doña Conchita, que se vaya, que no son franceses ni ingleses, sino gente de Murcia o del barrio chino de Barcelona?

DOÑA CONCHITA.- ¿Sabéis bailar el fandango de la costa?

EL TONTO.- (Como ofendido) ¿Madam...?

DOÑA MARÍA.- ¿Qué se vaya, doña Conchita, que es gente ruin que duerme en los caminos...!

*DOÑA CONCHITA.- ¡Mirad, mirad cómo bailamos el fandango de la costa, tocando con dos estacas, mirad!*¹⁵⁷

Hemos subrayado la ofensa que generó toda la polémica, el llamarlos en definitiva “pobres” y “ruines”. Aunque, como se puede apreciar salta a la vista que a quien se refiere el autor es a los personajes mismos, por ampliación semántica en Murcia se asumió como propio el insulto, aún siendo evidente que, por la misma regla de tres, los habitantes del Barrio Chino de Barcelona tendrían que haberse dado por aludidos igualmente. Pero intentemos mostrar el contexto sin dar opiniones personales, por lo menos hasta el final; de modo que sigamos buscando ahora el enfado en la gente de Motril, destacando como posibles promotores de las ofensas los siguientes parlamentos.

LA PIADOSA: [...] ¡Qué forasterío! Motril y la costa desplazá, y sobre todo, la inundación de motrileños.

LA REVERENDA: ¡Que no quiero toros, vaya, que no quiero toros! Una motrileña diciendo ¡viva!, me iba a romper la mantilla.

LA PIADOSA: Una locura traer toros al pueblo, una locura. ¡Ay, ay, cómo cae el sol! Un tabardillo es lo que traigo a pesar del quitasol. Me siento y me quito los zapatos.

LA REVERENDA: ¡Ay, qué subía de sangre tengo! Pero, ¿cómo, cómo me detenía a beber limoná en el carro tan sucio de Bartolo?

LA PIADOSA: ¿Y el olor a vino? Anda ya, que deben cerrar las tabernas de toros y de vino de la costa. ¡Ay qué motrileños pellejos!, ¡que parece que no han bebido vino en su vida! Hasta uno me echó encima un pedazo de tortilla [...]

LA REVERENDA: [...] ¿Y el palco? Qué palco, con unas tablas... unas más altas que otras, por donde metí un tacón y no lo podía sacar. Los motrileños encima de nosotras, que hasta uno me puso un pie en el hombro, y ya le tuve que decir: “¡ya, siéntese usted encima de mí y a cucurrumbillo!” [...]

Son a lo largo de la obra muchos los parlamentos en referencia hacia la gente de Motril, tratándolos en todos como gente salvaje, bruta, borrachos en desvandada irracional alterados por el vino.

¹⁵⁷ Destacado en Revista S.P. de Madrid, nº 426, 24-11-1968. Los subrayados son míos.

Detengámonos para ejemplificar el alcance de las protestas en dos tipos de declaraciones: la popular y la institucional, ambas publicadas en el periódico *Ideal*¹⁵⁸:

Señor director de IDEAL. Granada.

Muy señor mío: Aunque no se nazca en una tierra, se la puede querer con toda su alma, y eso me pasa a mí con “Graná”, que los mejores siete años de mi vida los pasé allí y no puedo olvidarlo.

¿Cómo un español, andaluz y “granaíno” pudo escribir la función esta que nos dio la “tele”, “Entre cañas”?...¿Qué habrán dicho los extranjeros y los mismos españoles que no son andaluces?

Conozco Motril, pueblo precioso y fino y ¡qué garroteras, qué viejas más inmorales, qué voces, qué todo...! ¡Qué dirán de las motrileñas descritas por su paisano! ¡Si no lo conociera...!

Debiera haber una protesta contra el escritor, que tan baja encuentra España, Andalucía y a su madre tierra.

Protesto como española, sin ser andaluza y con mi cariño a esa tierra, la más bonita de España.

Suya affmma., viuda de Fernández.

Con el título de “Enérgica repulsa del Ayuntamiento a los conceptos vertidos en una obra de T.V.E.” se deja constancia de los acuerdos que, sobre tal asunto, y fuera del orden del día, fueron adoptados en la sesión de la Comisión Municipal Permanente del Ayuntamiento de Motril, celebrada el jueves día 21 de noviembre de 1968. En síntesis, los acuerdos tomados fueron los siguientes:

1º Invitar a los actores de la versión televisiva a las fiestas de la Zafra de la Caña, para que comprueben in situ que las alusiones vertidas por el autor carecen de fundamento.

2º Agradecer a cuantos hijos de Motril han reaccionado contra tan desgraciada, barata literatura, pobre de argumentación e inoportunas alusiones, protestando de forma oral o escrita ante la Alcaldía.

¹⁵⁸ 20 de noviembre de 1968 (en sección “Cartas al director”) y 24 de noviembre de 1968, respectivamente.

3º Dar cuenta de este acuerdo a Televisión Española, haciendo constar que no se admitirán explicaciones que sean distintas al envío a la Corporación del original “de la película del aludido folletín” a la Corporación, y ello con el fin de llevar a cabo su pública destrucción.

Tanta trascendencia creó en el sentir popular, que hasta TVE leyó en nombre de la propia entidad una nota en el segundo telediario (el de la tarde) del día 20 de noviembre de 1968, que al día siguiente se hacía pública bajo el título “Televisión Española desagradaba a los murcianos” y los subtítulos “Martín Recuerda no tuvo frases ofensivas para ellos” y “Se trata de licencias literarias” en *Ideal*¹⁵⁹, y que a continuación destacamos:

En la obra original de Martín Recuerda “Como las secas cañas del camino”, presentada en “Estudio 1” del pasado martes, existía una frase alusiva a Murcia, que muchos naturales de aquella provincia han juzgado ofensiva. En este sentido, hemos recibido muchos telegramas de protesta. Al margen de la interpretación que tal frase pudiera tener en el contexto de la citada obra del señor Martín Recuerda, la dirección de TVE desea hacer constar, de modo claro, que en ningún momento estimó que el argumento de “Como las secas cañas del camino” contuviese conceptos vejatorios para provincia alguna.

No obstante, TVE recoge el sentir generalizado en Murcia, según el cual la obra del señor Martín Recuerda pueda contener alguna frase poco grata para la noble región murciana. Se trata de licencias literarias que en modo alguno afectan al prestigio de Murcia, dada la fama de laboriosidad y honradez que los murcianos han sabido ganarse a través de su ejemplar conducta en todos los órdenes de la vida ciudadana, económica y laboral.

Desde luego, TVE programa en “Estudio 1” obras que ya han sido estrenadas, y por lo tanto, conocidas del público y que pertenecen al acervo del teatro universal y nacional, como es el caso de “Como las secas cañas del camino”, comedia dramática estrenada en el Teatro Capsa de Barcelona el 6 de noviembre de 1965.

¹⁵⁹ 21 de noviembre de 1968.

En una antología publicada por *Primer Acto* en 1991, podemos observar unas declaraciones vertidas por el autor en el contexto de la época, acerca de la impresión que le ha causado toda esa vorágine:

[...] Como las secas cañas del camino ha sido un éxito por la gracia popular y española de la misma. Hemos recibido muchas cartas de toda España, unas en pro y otras en contra. Tengo testimonios fidedignos de que la obra ha calado en el alma de la gente sencilla. Han surgido incluso chistes entre los pueblos españoles en alusión a la obra. Así, pues, el pueblo ha quedado agradecido, sin embargo, la crítica oficial me ha atacado de una manera furibunda, como ocurre casi siempre que estreno, y me ha querido hacer creer que la obra es malísima. En mi propia tierra, en Granada, se escribieron cuatro artículos en periódicos locales insultándome. En los días que todo Madrid hablaba de los escándalos producidos por la obra, Alfonso Paso me dijo: “no te quepa duda, has cogido entre tus manos el mayor sentir de la tragicomedia española. Has retratado a España como ésta es y como ella no quiere verse”. Creo que Alfonso Paso, con sus palabras, daba en la clave del por qué no estreno con frecuencia, del por qué de toda esa generación realista perdida, pero vivita y coleando, por citarte un refrán malagueño. Los demás son los que mienten, los que traicionan, los que hunden todo brote del arte auténtico. Por este camino hemos llegado... donde hemos llegado. Y, en conclusión ¿sabes lo que ocurre? Pues te diré: que los jefes de programación de Televisión Española, muy discretamente, me dan de lado y yo tengo que marcharme otra vez a los Estados Unidos entre la mayor de las soledades y el desarraigo a seguir haciendo España, explicando en aquellas universidades la grandeza de nuestra historia literaria. ¿Y sabes lo que ocurre también? Te diré que Como las secas cañas del camino, al igual que otras obras mías, se han muerto de risa en los despachos de los empresarios españoles, porque son obras que no mienten. Necesitamos, a la fuerza, la mentira para poder continuar en un mundo de tanta decadencia espiritual y cultural como es el de la escena española de nuestros días (MARTÍN RECUERDA, 1991: 169).

Considero que todos los criterios vertidos en torno a algo tan trivial como la cita de una provincia o un pueblo que pueda resultar ofensiva para sus ciudadanos, no es más que un desvío de atención de

lo que en aquella sociedad se les estaba permitido a los espectadores leer y hacer público de su incomodidad tras el visionado de la obra; porque lo que realmente en la misma se plantea es una vez más la imposibilidad de alcanzar la propia voluntad y la frustración que ello conlleva, por estar insertos sus personajes en un mundo de mediocridad asfixiante. Éste es el tipo de crítica velada que no hubiera soportado hacer público nunca el régimen. Por eso el desvío de atención del que se hace eco perfectamente el autor de la obra en el último párrafo señalado, sobre todo al hablar de su necesidad de ir a los EE.UU. a hablar de la “grandeza de la Literatura Española” (no de la España de ese momento), y el comentar el motivo de que sus obras estén “muertas de risa” en los despachos de los empresarios: que no mienten. El final de la cita es fascinante, porque pone de manifiesto cómo Martín Recuerda utiliza en ese momento el teatro para hablar de la situación actual del país, es decir, que esa decadencia cultural de la escena española, es la misma decadencia de su sociedad, en este año de 1968.

G. ¿QUIÉN QUIERE UNA COPLA DEL ARCIPRESTE DE HITA? (1965)

G.1. Ediciones y montajes.

G.1.1. Ediciones.

- (1965) Madrid, Editora Nacional.
- (1966) Madrid, Escelicer. [Edición utilizada para realizar el comentario del argumento del drama].

G.1.2. Montajes.

- (1965) Adolfo Marsillach.
- (1973) Nuria Masot. Roba Estesa Grup Teatre.
- (1974) Ángel Cobo. Alumnos de la Cátedra Juan del Enzina de la Universidad de Salamanca.
- (1975) Antonio Morales. El Molinillo.

G.2. Argumento del drama.

Con esta obra inicia José Martín Recuerda una variante en su trayectoria dramática, que consiste en la narración de una historia ambientada en una época distinta a la de su presente, y que puede venir inspirada bien por la Literatura (como ocurrirá, además de en ésta, en *Amadís de Gaula*, *Las conversiones*, o *Los últimos días del escultor de su alma*), bien en sucesos o personajes de la Historia de España (como ocurrirá en *El engaño* o en *Las arrecogías del beaterio de Santa María Egipciaca*). Este tipo de obras van a constituir un núcleo importante de su producción dramática; si bien es importante no olvidar que nuestro autor toma tales ambientaciones solamente como fuente de inspiración, nunca constriñendo su imaginación creadora a la denominada “verdad” de los sucesos históricos o la versión respetuosa con los diferentes argumentos literarios¹⁶⁰. Así el subtítulo del drama reza muy certeramente la catalogación de: “sucedidos imaginarios en

¹⁶⁰ Ya veíamos en su etapa como director del TEU, cómo realizó multitud de adaptaciones de muy diferentes obras de la literatura universal. Quizás su pasión por la creación a partir de obras literarias específicas, le venga del intento de hacer vibrar al público de su época, transformando mediante la lectura creativa sobre la escena, obras que de otro modo no llegarían con la misma fuerza a ese público moderno.

dos partes, sobre Juan Ruíz, Arcipreste de Hita, inspirados en el <<Libro del Buen Amor>>”.

Pero es que además, con esta obra asistimos al nacimiento –que en cierto modo se había intuido en *Las salvajes...*, y cuya representación más importante se producirá en *Las arrecogías...*-, de lo que posteriormente denominarían los críticos como “teatro fiesta” en la obra de Martín Recuerda, y que en definitiva, viene a ser un acompañamiento de la acción dramática con cantos y con bailes. Claro está, el ambiente al que se ciñe este argumento –donde aparecen varias veces los mesones- y este personaje mismo –un poeta que recita sus coplas improvisadas-, serán muy propicios para el desarrollo de esta idea.

Centrémonos ahora en el argumento de la obra. Para ello considero que es muy interesante conocer la “Introducción” que realiza el propio autor a la edición de Escelicer (MARTÍN RECUERDA, 1966), en donde nos destaca cuál ha sido su intención como creador de este ambiente dramático inspirado en la obra del de Hita, además de comunicarnos algunas de las licencias que se ha permitido en su ejercicio, cuáles han sido sus fuentes principales de apoyo histórico, y cómo le gustaría que fuera recibida la obra por el público. Aunque el texto es algo extenso, he preferido no fragmentarlo en citas, porque considero que merece la pena que sea rescatado de una edición que está ya descatalogada y que resulta difícil de encontrar.

Quizá fuera Juan Ruiz, Arcipreste que fue del pueblo de Hita, el primer poeta español que se planteara en serio la difícil misión de escribir para los españoles. Y lo hizo con un arma eficacísima, que más tarde la tomara entre sus manos Miguel de Cervantes: la de moralizar y fustigar divirtiendo. No hay arma más importante que la que Juan Ruiz escogió, y así, el que escribe estas líneas, ha intentado construir el armazón de su obra: “¿Quién quiere una copla del Arcipreste de Hita?”, recurriendo a este artificio aprendido en los clásicos, jugando con unos contrastes que espera diviertan, sobrecojan, fustiguen y moralicen.

Fue mi primera preocupación hacer vivir sobre las tablas a Juan Ruiz, de quién, como es cosa muy sabida, apenas se conoce nada de su vida; sólo lo poco que en “El Libro del Buen Amor” se nos dice, y las sugerencias que podamos cada uno encontrar y creer, para lo cual, por ese instinto que da la creación, sentí la imperiosa necesidad de inventar todo un mundo, o parte de él, donde nuestro Juan Ruiz se desarrollara,

diera sus coplas a los demás y aprendiera al mismo tiempo de este pueblo que le vio nacer y vivir. Así, pues, invención mía y coplas del Buen Amor caminan juntas en esta obra.

Ante los distintos planos sociales del ambiente del Arcipreste, he sentido la necesidad de dejar a mi imaginación en plena libertad: he cometido delitos, conscientes, para los estudiosos de “El Libro del Buen Amor”, tales como hacer a Juan Ruíz don Melón de la Huerta, y hacerlo salir de tierras castellanas buscando el goce de vivir en tierras andaluzas; he convertido a nuestro héroe en un aventurero, pero siempre humano, acusando sus fuertes contrastes españolísimos de vitalidad y religiosidad. He intentado volcar en él y en el ambiente que le rodeara, mucho del sentir de la España de siempre. He creído caminar irremediablemente unido a ideas de Américo Castro y Pérez Minsk sobre la explicación de nuestro Arcipreste de Hita y nuestra picaresca, y la falta de asiento del español desde la Edad Media a nuestros días. He creído caminar, sobre todo, unido al espíritu de aquel que se dio cuenta de que la obra literaria española tenía que ser mezcla de fuertes contrastes, y que en estos contrastes estaba su mayor acierto, y nada mejor para caminar que con el mismo Arcipreste de Hita de la mano.

Para encontrar la pureza y el casticismo de las coplas que utilizo, recurrí a la edición de Ducamin, vertiéndolas con ojos del siglo XX, conservando algún arcaísmo e introduciendo, por pura necesidad, algunas coplas mías, como las de “Las morillas de Sopetrán”.

Consolidó mi final de obra el estudio de Dámaso Alonso en “Tres poetas en desamparo” y las recientes ideas de Gonzalo Menéndez Pidal. Para todo el ambiente de la Edad Media española no tengo más remedio que dar, desde aquí, las gracias a mis profesores de la Universidad de Granada, eminentes medievalistas españoles, en cuyas clases aprendí a captar los finos y fuertes contrastes de nuestra hermosa época.

Pero lo más importante para mí es que estas “coplas” de nuestro clásico no se olviden y vuelvan a llegar vivas al pueblo de donde él las recogiera. Pensando en ese pueblo construí todos estos “sucesos” imaginarios sobre el Arcipreste de Hita, inspirados en “El Libro del Buen Amor”. Que estas “coplas” lleven a todos el consuelo y la sabiduría que encierran, y que el mejor aplauso y aprobación sean para nuestro inolvidable poeta, sabio en sabiduría popular, andariego, aventurero, profundamente humano y creyente en

verdades humanas y divinas (MARTÍN RECUERDA, 1966: 5-6).

Ahora sí, vayamos directamente con la exposición del argumento, para lo cual me limitaré a contar la historia tal y como aquí acontece, sin tener en cuenta las inexactitudes o diferencias que haya con el libro original de Juan Ruiz.

A la ciudad de Talavera llega el Arcipreste de Hita (de todos conocido por ser un mujeriego, que enamora a sus conquistas por medio de las coplas que improvisa), con unas cartas del arzobispo don Gil de Albornoz, destinadas a los altos mandatarios de aquel cabildo, a quienes se les comunica que, de acuerdo con la nueva decisión del Papa, cualquier cura o casado que sea sorprendido con alguna mujer (que no sea la suya, en caso de los casados), será descomulgado:

*ARCIPRESTE.- [...] Traigo unas cartas del arzobispo don Gil
[...] Lo que os diré no es noticia buena.
Si a vosotros apena, también me apena a mí.
¡Pobre cura mezquino! Hasta envejecí.
En ver lo que veo y en ver lo que vi. (Finge llorar)
El Papa nos envía esta constitución,
os la he de decir, que quiera o que no;
aunque os lo diga con rabia el corazón.
Las cartas recibidas dicen de esta manera:
que el cura o el casado en toda Talavera,
no estuviese con manceba, casada ni soltera:
cualquiera que la tuviese, descomulgado era
(MARTÍN RECUERDA, 1966: 13).*

De fondo late, y ya ha aparecido en la conversación anterior a esta cita, entre los legos, el Deán y el Chantre de Talavera, la idea de la guerra santa, que está asolando Castilla y dejando viudas a casi todas sus mujeres, lo cual está acabando por corromper la moral pública y de la iglesia, tal y como puede apreciarse en este parlamento:

*DEÁN.- ¡Qué poca vocación tienen los legos de estos tiempos!
Que yo diría que se meten en la clerecía por comer algo.
CHANTRE.- Yo diría peor: por no ir a la guerra.
TESORERO.- Y yo, peor: por encontrar a viuda que los asista
en sus menesteres.*

LEGO 3º.- Que ya para eso quedaron las viudas de los soldados muertos en Castilla: para cuidarnos. Divinas doncellas, tan jóvenes, tan olorosas y tan mártires.

LEGO 1º.- No sé qué haremos con tanta mujer como se nos queda viudita y sola (MARTÍN RECUERDA, 1966: 11).

Tras la comunicación del Arcipreste a los monseñores del cabildo de Talavera, entra su escudero, Fernando García, y juntos escenifican una burla para confundir a los clérigos, en la que el escudero comunica al Arcipreste que ha sido robado el tesoro de Hita, a lo que el Arcipreste responde que le gustaría ponerse rápidamente en camino hacia su tierra, porque él sabe, por el secreto de confesión, quiénes pueden haber perpetrado tal acto, pero que su mula acaba de morir; así, pregunta si hay alguna mula o burra en Talavera que lo pueda llevar, a lo que los clérigos responden que no; y es entonces cuando el escudero le propone ir al mesón del Tajo, en donde quizás alguno de los caballeros cruzados (que han venido del extranjero para ayudar a los cristianos), tenga un caballo o burro de sobra; a lo que el Arcipreste le guiña un ojo y acepta la propuesta, con lo cual, ante tal complicidad, lo que se intuye es algo que se dejará ver más adelante, y es que realmente ha sido el Arcipreste quien ha robado el tesoro de Hita, para emprender un viaje que lo llevará por diferentes tierras, dedicándose a disfrutar al máximo posible de la vida y no volver jamás a trabajar como arcipreste en su tierra.

Comienza pues el peregrinaje de nuestro personaje. En la escena siguiente nos encontramos al Arcipreste en el mesón; y allí se enamora de una dama cuyo nombre es Cruz Cruzada, una panadera, a la conquista de la cual se lanza; y para ello, envía a su escudero para que le hable y la convenza en favor del Arcipreste de que al despuntar el alba le abra las puertas de su habitación. Pero cuando éste escala hasta el cuarto de Cruz, se la encuentra acostada con su escudero, el cual intenta justificar su traición de este modo:

FERNANDO GARCÍA.- ¡Monseñor, monseñor! Yo le ofrecí el su trigo añejo, mas como en mi zurrón había conejo fresco y vivo, ella prefirió conejo vivo al trigo añejo. Estaba convencida del mucho trigo de monseñor y de que llenaría toda la boca de su horno, pero me dijo que más vale lo seguro en el cuarto que lo porvenir en el corral (MARTÍN RECUERDA, 1966: 32).

Ante las voces que se originan, acaba por acudir una dama a la que el Arcipreste intenta conquistar, para redimirse de su anterior fracaso, pero ésta le rechaza.

En la siguiente escena nos encontramos en la Plaza y vemos a nuestro personaje disfrazado de “mancebillo”, para no ser reconocido, sobre todo por una viuda llamada doña Endrina, a la que desea enamorar. Además nos encontraremos con un nuevo personaje que es el de la vieja Trotaconventos, a quien el Arcipreste ha tomado por aliada y cómplice de sus escarceos amorosos, tras la traición a la que se vio sometido por parte de Fernando García.

ARCIPRESTE.- Recurrí a tal disfraz para cambiar de mí que ya no quisiera ni llamarme nombre de santo, sino de hortaliza, tal es el estado de mi corazón, que ni lo siento; en vez de Juan, quisiera llamarme Melón.

TROTA CONVENTOS.- Mientras esté en ese estado de mancebillo, bien pudiera llamarse don Melón de la Huerta.

ARCIPRESTE.- Tú dijiste, gran buhonera de Castilla, don Melón de la Huerta he de llamarme desde hoy en adelante en esta ciudad de Guadalajara. Ay, buena madre: mira el cielo purísimo, porque sabe que va a salir mi señora de la iglesia. Don Melón de la Huerta seré, ya que ella es la tal doña Endrina o ciruela pequeñita y dulce. Con arras y con regalo la persiguen viudos y solteros, y dentro de poco hasta reyes, por su noble empaque (MARTÍN RECUERDA, 1966: 36).

La cosa se pone difícil en principio, porque ella está pendiente del “qué dirán”; pero finalmente, en el corral de la casa donde reside Trotaconventos, ella le acaba declarando su amor. Mas en ese mismo instante, se allegan las autoridades eclesiásticas a detener al Arcipreste, enterados ya de que él ha sido el ladrón del tesoro de Hita. Ante lo cual, éste se ve en la obligación de huir:

ARCIPRESTE.- [...] ¡Talaveranos, habéis venido tras de mí como perros en celo; bien conozco las vuestras mañas, porque os descubrí cuando os llevé el mensaje del arzobispo de Toledo, que era apartaros de la mujer que os cuidaba; pero ninguno tenéis valor para gozar como yo, buscando el buen amor! ¡Que Dios perdone a este arcipreste, porque así busca el vivir con hembra, de donde nació! ¡Carne que llevo en mi carne! ¡Calor y olor de la que me parió!

*DEÁN.- (Desde fuera) ¡Y oro! ¡Tú robaste los tesoros de Hita!
¡Estás detenido en nombre del arzobispo don Gil!*

*ARCIPRESTE.- ¡Nada robé! ¡Pero si hubiese robado, antes
para mí las bolsas que para pudrición del suelo de la iglesia de
Hita, o para las barraganas de los reyes! ¡Para divertimento de
los reyes, que nada gozan! ¡Que así fueron los reyes de
siempre; que muy poco importó la guerra, y llevamos siete
siglos en ella! ¡Por eso hay que gozar de todo goce [...]*

DOÑA ENDRINA.- ¡Huye..., mi don Melón!

*ARCIPRESTE.- ¡Contigo en el alma! (MARTÍN RECUERDA,
1966: 46-47).*

Tras estos últimos acontecimientos, nos adentramos en la segunda parte de la obra, en donde se nos sitúa al Arcipreste en la sierra de Guadarrama, muerto de frío y de hambre, en donde tiene un encuentro con una serrana (La Chata de Malangosto) que no le deja pasar, a no ser que le pague con alguna cosa. Ante esto, el Arcipreste agudiza su ingenio para ofrecer cualquier cosa menos oro:

*ARCIPRESTE.- Comadre, el que no puede vivir, morir se deja.
Pero para ti tengo aderezos leoneses y toledanos, o zurroneos de
coneja, que más de diez pellejos llevo en este mi hatillo. Sí, la
mi comadre, dame posada y camino, que me asfixia el granizo y
el viento. Sé latines, oraciones de San Telmo para caminantes, y
curar con ungüentos milagrosos los dolores que padezcas, tanto
del cuerpo como del alma. Sé dar unturas suaves en el pecho y
en otros sitios encubiertos del cuerpo. Soy poeta y compongo
cuantas coplas quieras, y si tienes caramillo, o tamboril, sé
tocarlos y bailar triscas. ¿Qué haces, serrana?*

*SERRANA.- ¡La tu muñeca! ¡Al mi pescuezo! (Se lo echa a
cuestas) (MARTÍN RECUERDA, 1966: 50).*

Finalmente la acaba enamorando, aún sin querer, y ésta se lo lleva a su casa a pasar la noche, echándose al hombro como si de un saco se tratase, lo cual le deja molidos todos los huesos a nuestro protagonista.

A la mañana siguiente, se cruza con otra serrana, la cual a primera vista lo enamora, hasta tal punto que hasta incluso lo hace prometerle matrimonio; pero más tarde, al descubrir que no es muy limpia, se arrepiente y decide salir corriendo:

ARCIPRESTE.- Eso de las piernas, ¿son cabrillas o cabritos?

SERRANA.- Son cabritos, de estar sentada todo el días a la lumbre. Mira mis sayas: ésta, bermeja; ésta, menos bermeja; ésta, blanca; ésta...

ARCIPRESTE.- Parienta, deja eso de las sayas, que siento un trastornillo en la cabeza, porque la última me dio mal tufillo en la nariz, que me hizo llorar de los mis ojos.

SERRANA.- Es que cuando me da la risa (ríe) me meo.

ARCIPRESTE.- ¡Ves llamando a tus parientes, que voy por esos zarcillos y anillos de estaño! (Sale huyendo, mientras ella llama a sus parientes) (MARTÍN RECUERDA, 1966: 56).

En la siguiente escena nos encontramos con el Arcipreste y su vieja a las puertas de un convento en tierras de Extremadura, donde acaban siendo acogidos por caridad; y allí, la Trotaconventos se percata de que está de monja una antigua ama suya que había sido una mozuela muy casquivana, la cual “supo del amor de los últimos soldados del pueblo de la Extremadura” (MARTÍN RECUERDA, 1966: 63), según declara la vieja. Como ha hecho que el Arcipreste la mire y acabe deseándola, intenta convencerla para que ella lo ame. Ésta no acaba cediendo al amor carnal, pero sí acaba enamorándose pasionalmente de él, lo cual le provoca un hondo sentimiento de culpabilidad que la lleva a encerrarse en su cuarto y acabar muriendo de arrepentimiento. Cuando el Arcipreste conoce esta noticia, primero se desespera, y más tarde acabará sufriendo una profunda depresión que podremos observar en momentos posteriores.

TROTACONVENTOS.-[...] ya no la verá más mi señor, porque se encerró en su celdilla para morir, y así fue; sin querer comer ni beber, ha ido esperando a la muerte.

ARCIPRESTE.- ¡Vieja, coge las mis manos, porque me muero! [...] Dios, mi Dios, llévame con la extremeña, hazme un ladico en la tierra del huerto donde la entierren, si no me iré con la vieja al moro para nunca ver más Castilla [...] (MARTÍN RECUERDA, 1966: 69).

La siguiente escena se desarrolla en un tugurio a orillas del Guadalquivir. Trotaconventos ha decidido abandonar Castilla y emigrar a tierras andaluzas donde reside el moro, y según ella “bien se vive” (MARTÍN RECUERDA, 1966: 70). Pero el Arcipreste está muy desanimado desde la muerte de la monja, y rechaza todas las propuestas de la vieja. Ella, en su intento por animarle, acaba saliendo a bailar al

escenario con las demás troteras que hay en el mesón; pero de repente, ante tanto desenfreno en sus movimientos, cae muerta:

*TROTACONVENTOS.- (Bailando) ¡Trisca, trisca! ¡Te trisque!
¡Me triscaste! ¡Tríscame, tríscame, tríscame!*

*TROTERA 1ª.- ¡Ah la de la rabia, ya se pone las flores, ya se
quita las flores! ¡Qué meneillos! ¡Cómo mueve lo de detrás!
¡Qué aire le da a los velos!*

*TROTACONVENTOS.- ¡Trisca, trisca, trisca! (En espantoso
grito) ¡Ay!*

TODOS.- ¡Le ha llegado la muerte! ¡Está muerta!

*TROTERA 1ª.- ¡Coged al Ciego de la Extremadura, que se
escapa robándole la bolsa a la vieja!*

TODOS.- ¡Huyamos! ¡Echa espumarajos por la boca!

*MENDIGO 1º.- ¡La peste le dio! (MARTÍN RECUERDA,
1966: 75).*

El Arcipreste no se lo puede creer y lanza un amargo lamento de dolor. Entre tanto, acaba llegando la justicia con el Deán a la cabeza, para detenerlo. Mientras lo sacan preso, atado de manos, sale cantando, en un provocativo desafío a todos los representantes de la justicia –lo cual nos conecta análogamente con el final de la obra anterior (*Las salvajes...*)-, y prediciendo que aunque a él se lo lleven, sus coplas de poeta vivirán para siempre:

*DEÁN.- Dese preso en nombre del arzobispo don Gil de
Albornoz. (El ARCIPRESTE intenta huir, pero se ve
acorralado).*

*ARCIPRESTE.- Pueden decirle al tal arzobispo que el
Arcipreste de Hita no morirá, porque aun pudriéndose en la
cárcel de Toledo, compondrá unas coplas que ya tiene en la
cabeza, que, para honra de Castilla, las cantarán todos, y que
con las coplas hará un libro, que ha de llamarse “Del buen
amor”, que enseñará el camino del amor bueno, que ese fue el
que viví y gocé, y que no me arrepiento de mi vivir y gozar, ni
de haberme llevado un puñado de monedas del tesoro de Hita,
porque eso me llevo a la espalda. ¡Nadie supo gozar como yo!
¡Ni vivir mis gozos! ¡Qué me importa la cárcel ni la muerte! ¡Y
ahora me salen unas coplas que quiero que todos éstos que
habéis amarrado canten, así, cantad!*

*¡De los bienes de este siglo
no nos ha quedado nada!*

*TODOS.- ¡De los bienes de este siglo
no nos ha quedado nada!*

*ARCIPRESTE.- ¡Por toda la tierra mis coplas! ¡Que ellas
vuelen por el río y a todas partes lleguen! ¿Quién quiere una
copla del arcipreste de Hita? ¡Cantad! [...] (MARTÍN
RECUERDA, 1966: 77).*

Como hemos ido viendo a lo largo de la exposición acerca de esta obra (y como podremos comprobar igualmente en las diferentes obras de este tipo), aunque la ambientación sea otra, los motivos, temas y perfil de los personajes, siguen siendo los mismos. Así, por ejemplo, Juan Ruíz no deja de ser alguien que busca una salida a la asfixia de un sistema dominante (lo cual lo convierte en un perseguido por los representantes de una justicia represora, en tiempos de guerra, como hemos tenido ocasión de comprobar), lleno de contradicciones, igual que el personaje mismo: recordemos que ha robado los tesoros de Hita (lo que lo convierte en un ladrón), pero él lo justifica considerando que mejor es darle un empleo vital, humano, y a nivel popular, que no que se pudran en el suelo de una iglesia o en mantener a las barraganas de los reyes, como veíamos que decía en una cita anterior.

Como podemos comprobar, es la exposición de las contradicciones de una sociedad, explicitadas a través del choque dialéctico entre los personajes y el sistema dominante, lo que Martín Recuerda persigue tanto en su teatro de ambientación en el presente, como éste de ambientación histórica o literaria.

G.3. Análisis de los montajes realizados.

G.3.1. Adolfo Marsillach.

Esta es otra de las obras más llevadas a escena de José Martín Recuerda. Fue estrenada el año 1965 en el Teatro Español de Madrid, dirigida por Adolfo Marsillach. En este momento ya era nuestro dramaturgo un autor conocido y polémico dentro del ambiente teatral de la capital. No hay que olvidar el escándalo que ocasionó el estreno de *Las salvajes...*

Marsillach había sido recientemente nombrado director del Teatro Español de Madrid, que dependía directamente del Ayuntamiento, y quería montar un espectáculo importante. Para ello contó con todos los medios imaginables en aquel momento a su disposición, además de con un magnífico equipo y elenco actoral: José María Rodero en el papel de Juan Ruiz Arcipreste de Hita, Mari

Carrillo en el papel de Trotaconventos y Nuria Torray en el de Doña Garoza, como protagonistas; aparte de Fernando Guillén como Fernando García, Paloma Hurtado como Doña Endrina o Terele Pávez como Serrana 1ª. Ante una gama de cuarenta y ocho personajes, algunos de los actores tenían que interpretar más de un papel dentro de la obra.

Observemos con detenimiento el elenco completo:

LEGO 1º	Fernando Marín
LEGO 2º	Víctor Blas
LEGO 3º	Jacinto Marín
DEÁN	José Vivó
CHANTRE	Carlos Ibarzábal
TESORERO	Fernando de la Riva
JUAN RUIZ,	
ARCIPRESTE DE HITA	José María Rodero
FERNANDO GARCÍA	Fernando Guillén
TROTERA 1ª	Charo Soriano
TROTERA 2ª	Josefina Serratosa
MENDIGO 1º	Luis Morris
TROTERA 3ª	Ángela Capilla
TROTERA 4ª	Silvia Roussin
MENDIGO 2º	Víctor Fuentes
EL CIEGO	
DE LA EXTREMADURA	Julio Navarro
CABALLERO 1º	Carlos Garrido
CABALLERO 2º	Jaime Segura
CABALLERO 3º	Eduardo Verger
TROTACONVENTOS	Mari Carrillo
MORO DEL TABLADILLO	Fernando Chinarro
DAMA 1ª	Paloma Pagés
MESONERO	Fernando Bronchud
DAMA 2ª	Conchita Leza
DAMA 3ª	Conchita Bardem
DOÑA ENDRINA	Paloma Hurtado
VECINA 1ª	Carola F. Gómez
VECINA 2ª	Lola Lemos
VECINA 3ª	Julia Lorente
VECINA 4ª	Ana Sillero
VECINAS	Pilar Ruiz
JAULAS	Guadalupe Matilla
SERRANA 1ª	Terele Pávez

SERRANA 2ª	Tina Sainz
PENITENTE 1º	Javier Romero
PENITENTE 2º	Víctor Blas
PENITENTE 3º	Carlos Garrido
PENITENTE 4º	Fernando Chinarro
PENITENTE 5º	Eduardo Verger
PENITENTE 6º	Jaime Segura
HERMANA SANTA LUZ	Maribel Altés
DOÑA GAROZA	Nuria Torray
TRIPERA 1ª	Florinda Chico
TRIPERA 2ª	Lola Lemos
TRIPERA 3ª	Paloma Pagés
TRIPERA 4ª	Conchita Leza
MORA DE LOS TIZONES	Maribel Altés
EL ESCOLAR	Blas de Diego
CANCIONERO	Jesús Fernández
DECORADOS	José Caballero
MÚSICA	Carmelo A. Bernaola
FIGURINES	Víctor María Cortezo
COREOGRAFÍA	Alberto Portillo
DIRECCIÓN	Adolfo Marsillach

Sólo había un problema: la censura. Si antes hemos comentado que en los primeros años sesenta hubo una ligera apertura y relajación de la misma, hacia la segunda mitad, lo que nos encontramos es un retroceso a la situación de los años 50. Veamos cómo expresa este cambio de actitud José Monleón:

Primeros Brecht, y, ondeante y experimental, una palabra mágica: “apertura”. Pero el proceso desencadenado es muy rápido y excede, al parecer, a los términos del experimento. Así que hay marcha atrás. El comisario de los Teatros Nacionales dimite, según dice la nota publicada en prensa, porque no le dejan estrenar una serie de autores jóvenes en el Cámara y Ensayo. Los coloquios se cortan. La censura cinematográfica vuelve a cargar la mano y la política del García Escudero interrumpe. “Madrid” deja de salir por algún tiempo. El anteproyecto de ley del teatro se archiva. El María Guerrero se desentiende de los jóvenes autores españoles. En el Español se tragan las pequeñas libertades de su Numancia y vuelven a la representación rutinaria de clásicos [...] Los autores de la

llamada “generación realista”, Sastre, Rodríguez Buded, Muñiz, Rodríguez Méndez, etcétera, dejan de estrenar en sus inmensa mayoría [...] La cartelera es, durante un par de años, la de más bajo nivel de las últimas décadas. Nuestro proceso teatral parece estrangulado [...] (MONLEÓN, 1971: 111-112).

Y veamos ahora un extracto del documento enviado por la censura, antes del estreno de la obra, al director y la compañía para subsanar cualquier tipo de “error” posible, sobre todo —como se podrá comprobar— en lo referente a la consideración del clero que se pudiese mostrar al público:

1º Acentuar el matiz espiritualista [...] y de arrepentimiento [...]

2º Supresión de la escena de los clérigos de Talavera en la que el Arcipreste anuncia la prohibición de mantener mancebas.

Deberá suprimirse, asimismo, la procesión de penitentes que figura en la segunda Jornada [...]

3º Eliminación de aquellas frases, actitudes y escenas que determinen la implicación de frailes y clérigos en situaciones gravemente reprobadas por motivaciones de carácter fundamentalmente sensual.

4º Corrección y revisión de los excesos de diálogo [...] que deberá hacerse extensiva a las escenas en las que se pone patentemente de manifiesto la imputación, a clérigos y frailes, de desenfrenos de todo orden [...] En los que ello resulte imprescindible, debe hacerse mediante vocablos que produzcan en el ánimo del público, el distanciamiento lógico que con relación al momento actual, ha de tener una obra que refleja parcialmente una faceta particularmente negativa de época y ambiente tan alejados como el siglo XIV.

5º Supresión o rectificación en sentido distinto de la escena final de la obra [...] (COBO RIVAS, 1998: 197).

En efecto, tras el estreno de esta obra, José Martín Recuerda se marchó a EE.UU. como profesor de Lengua y Literatura españolas en la Universidad de Washintong, en el curso académico 1966-1967. Pero antes de esto, como ya hemos aludido, la obra fue estrenada, aunque, eso sí, mutilada en gran parte. Ángel Cobo Rivas nos lo cuenta en unas líneas:

[...] desaparecieron, completamente, la primera escena (en donde se manifiesta el ambiente corrupto y relajado en que vivía gran parte del clero medieval) y escena final (tornándose en sumisión y arrepentimiento lo que, en principio, era rebelión del Arcipreste), además de más de cien frases, muchas de ellas —caso curioso y revelador— pertenecientes a los versos del propio Arcipreste. (COBO RIVAS, 1998: 198).

Pero pasemos ahora a comentar los aspectos técnicos del montaje de Marsillach. El drama original está dividido en catorce secuencias distintas que nos van revelando el camino del Arcipreste a partir de lo autobiográfico de su propia obra. Y cada una de estas secuencias supuso un decorado distinto que fue ideado por el director, con lo cual se concedía un importante margen de libertad para la solución escénica: *La iglesia de Talavera*, *El mesón talaverano*, *Plaza*, *Casa de Doña Endrina*, *Noche en la Plaza de Guadalajara*, *Corral de la Casa de Trotaconventos*, *La sierra de Guadarrama*, *Puertas y tapias de un convento*, *El Claustro*, *Capilla*, *La noche en el Huerto*, *Día en el Claustro*, *El alegre tugurio a las orillas del Guadalquivir*.

Con esto queremos decir, que había trece decorados diferentes en la obra. Marsillach tenía a su disposición más de veinte tramoyistas y montó una escenografía corpórea para cada una de las escenas, con unos elementos enormes dentro del escenario, difícilísimos de mover¹⁶¹. Con lo cual se puede ya comprender que se estaba incapacitado para la gira por otros teatros de España. La escenografía había sido diseñada por un antiguo colaborador de García Lorca en “La Barraca”, José Caballero, e ideó una representación espectacular. Pero había un error importante, y era que, si bien cada decorado distinto era bellissimo, no mantenían unidad entre ellos, esa unidad básica que sirve de referencia al espectador. Las diferencias estéticas entre una escena y otra eran de tal calibre que parecía que se estaban representando obras distintas.

No obstante, Marsillach con mucha destreza fue capaz de armonizar el movimiento de la gran masa de actores que en muchos momentos permanecían sobre el escenario. Este hecho se convierte en una baza principal en un espectáculo de estas características, dado que, esa armonía, ese orden en el movimiento sobre la escena de los actores, se van a convertir en los únicos elementos recurrentes que a los ojos del espectador, van a rodear a los protagonistas del hilo

¹⁶¹ FOTO 10 (CDROM): escena de la representación de *¿Quién quiere un copla del Arcipreste de Hita?* en el Teatro Español de Madrid bajo la dirección de Adolfo Marsillach el año 1965. Tras ésta, foto del cartel del estreno.

argumental de la obra. Es decir, que si cada decorado va a ser distinto, los parámetros de organización necesarios para que el espectador siga el hilo de la obra, se establecerá con mayor fuerza en los distintos personajes que rodean a los protagonistas; estos, con sus organizados esquemas de movimiento, se convertirán en definitiva en el decorado vivo de la obra.

G.3.2. Alumnos de la Cátedra Juan del Enzina de la Universidad de Salamanca / Producciones Teatrales Complutenses, S.L. Ángel Cobo.

Ha habido otras puestas en escena de esta obra, como han sido la realizada bajo la dirección de Nuria Masot con el grupo Roba Estesa Grup Teatre en 1973, o la de Antonio Morales con el grupo Molinillo. Pero en este trabajo vamos a centrarnos en el estudio del montaje que lleva a cabo Ángel Cobo Rivas en 1974 con los alumnos de la Cátedra Juan del Enzina de la Universidad de Salamanca, y que fue repuesta por Producciones Teatrales S.L., bajo versión y dirección del mismo Ángel Cobo Rivas en 1995.

Ambas puestas en escena eran exactamente iguales. De la primera de ellas, la que se hizo con los alumnos, no nos ha quedado ningún documento en el que aparezca el nombre de los actores ni el equipo técnico, dado que era una creación colectiva¹⁶². Pero sí que lo podremos destacar del grupo que estrenó la obra en Alcalá de Henares unos años después:

ARCIPRESTE	Guillermo Baeza
TROTACONVENTOS	Isabel de Antonio
FERNANDO GARCÍA, FIGURA ENMANTADA, JUSTICIA	Óskar Adiego
DEÁN, CABALLERO CRUZADO, FIGURA ENMANTADA	José María Ureta
CHANTRE, CABALLERO CRUZADO, FIGURA ENMANTADA	Javier Páez
TESORERO, CIEGO DE LA EXTREMADURA,	

¹⁶² Observaremos que ocurre el mismo caso con el montaje de *Las conversiones* del mismo director y con el mismo grupo. Véase Capítulo 7, punto L.3.2.

FIGURA ENMANTADA	Mariano García Espada
LEGO 1º, MENDIGO 1º,	
FIGURA ENMANTADA	Javier Losán
LEGO 2º, MENDIGO 2º,	
FIGURA ENMANTADA	Juan Sanjosé
DOÑA ENDRINA,	
DOÑA GAROZA	Esther Rodríguez Caballero
TROTERA 1ª, VECINA 1ª,	
SERRANA 2ª,	
FIGURA ENMANTADA	Chiqui Fernández
TROTERA 2ª, VECINA 2ª,	
HERMANA SANTA LUZ	Yolanda Frutos
TROTERA 3ª, VECINA 3ª,	
SERRANA 1ª	
FIGURA ENMANTADA	Marisa Segovia
CONSTRUCCIÓN DECORADO	A. Jonquera Carpintería
VESTUARIO	MV-19
PINTURA ARTÍSTICA	Blanca Gimeno Martínez
JEFE TÉCNICO	Víctor Skorowith
GRABACIÓN MUSICAL	Soul Producciones
REGIDORA	Pilar Carrasco Yebra
JEFE DE MAQUINISTA	Luis Baeza
MÚSICA	Óscar Rivilla
	Chema Lara
FOTOGRAFÍA	Roberto Fernández
FIGURINES	Martín Alonso Prieto
DISEÑO LUCES	Carlos Casal
JEFE DE PRODUCCIÓN	Fernando Ballesteros
AYTE. DE DIRECCIÓN	Pilar Carrasco Yebra
DIRECCIÓN	Ángel Cobo

Su aportación como director fue la de hacer un escenario único de catorce decorados; un espacio único y cambiante a través de los propios actores. Y reducir cuarenta y cinco personajes a trece intérpretes. Así se podía observar que los actores y la propia escena van cambiando, pero no en función del ahorro de personajes sino de la progresión de los caracteres de esos personajes; es decir, es como si fueran evolucionando en su propio carácter, del mismo modo que se evoluciona y se cambia en la vida real ante determinadas circunstancias. Los personajes fundamentales como eran el Arcipreste, el Escudero, Trotaconventos y algunos obispos, no doblaban, sin

embargo, su personalidad, debido a que son personajes en los que se centra la acción de la obra. Pero el resto, como hemos dicho, sí que cambia dependiendo de las circunstancias, y lo hacen además cara al público. La acción que se creaba era trepidante y con ella se iba moviendo el espacio escénico que estaba sustentado fundamentalmente por tres arcos móviles¹⁶³, y una especie de gran camino, formado mediante dos filas de ocho palos de madera —donde iba colgado todo el vestuario— que iban desde los laterales escénicos de primer término, formando un ángulo, de modo que llegaban a quedar cerradas al fondo por una especie de paredón blanco y por un palo central con una especie de ermitica medieval encima. La idea era crear un espacio medieval que se fuera abriendo y cerrando desde la ermita.

A partir de un conjunto de máscaras en los palos y del vestuario cambiante, se iba formando la escenografía; y era a través de cinco tarimas de distinta altura como se iba transformado el espacio escénico, produciéndose unos efectos absolutamente espectaculares, de los que eran los actores mismos los encargados de articular las diferentes posiciones de los objetos para desarrollar los distintos espacios escénicos, desde las procesiones de penitentes, a los mesones. Se realizaban con juegos luminotécnicos y con vestuarios determinados; así por ejemplo, había un momento en que se ponían las tarimas en sentido paralelo al fondo escénico, con los taburetes detrás, y mediante capas que portaban los actores en sus trajes, emulaban una especie de cordillera por donde transitaba la procesión de penitentes.

¹⁶³ FOTO 11 (CDROM): escena de la representación de *¿Quién quiere una copla del Arcipreste de Hita?* en Alcalá de Henares, bajo la dirección de Ángel Cobo.

H. EL CARAQUEÑO (1968)

H.1. Ediciones y montajes.

H.1.1. Ediciones.

- (1969) *Primer Acto*, nº 107.
- (1971) Madrid, Escelicer. [Edición utilizada para realizar el comentario del argumento del drama].

H.1.2. Montajes.

- (1968) José Martín Recuerda. Compañía de Carmen de Lirio
- (1977) Ana Mariscal. Compañía de Ana Mariscal.
- (1993) Guillermo Baeza. Producciones Teatrales Complutenses, S.L.

H.2. Argumento del drama.

El caraqueño es la historia de cómo el resentimiento y la idea de venganza, llegan a destruir a un hombre hasta devenir (como se puede apreciar que se comenta en el título que da al prólogo a la edición de la obra el propio autor de la misma¹⁶⁴), en una deshumanización, que supondrá una destrucción todavía más amarga del personaje, además de su imposible resarcimiento.

El esquema dramático de la obra me parece francamente interesante, por la elocuencia con que se expone en un espacio único muy cerrado, y con tan sólo tres personajes, todo el mundo dramático de este autor. Así nos encontramos con la figura del hombre vencido, sin ninguna voluntad, y resignado solamente a seguir sobreviviendo día a día, en el personaje de Gabriel, El Padre; con la figura de la mujer desgarrada, fuerte, capaz de cambiar el curso de los acontecimientos con su poder, y de enfrentarse a cualquier situación porque la vida ya la ha expuesto a todas las posibles, en el personaje de La Paula, la amante de Gabriel; nos encontramos también con un trasfondo de guerra y de posguerra, que supondrá la imposibilidad para los personajes de salir del mundo asfixiante en el que viven, porque unos a otros no se permitirán la idea de olvidar el pasado para construir un nuevo mundo;

¹⁶⁴ “Manifiesto de *El caraqueño* o la deshumanización de un hombre de España”.

nos encontraremos con el iberismo más acendrado en tanto que los personajes se abandonarán a la pasión desbordada de sus sentimientos continuamente, y estos serán los que vayan resolviendo la poca línea de acción que configura la obra, que se irá sucediendo de una forma circular, elaborando continuamente momentos de tensión dramática que se irán acumulando hasta estallar en el grito final, que por otro lado, se producirá en dos ocasiones; veremos la obra dividida en dos partes, tal y como están configuradas la mayoría de las obras de nuestro autor; y, en definitiva, me parece muy interesante el enfrentamiento dialéctico que se establece entre El Padre y El Hijo, y por otro lado el contrapunto con el personaje de La Paula, dado que Recuerda mezcla en esta obra, por un lado los elementos más característicos de su tragedia, en la figura de El Hijo; por otro los elementos más característicos de su teatro de tipo “poético” o de personajes subyugados a su destino, en la figura de El Padre; y por otro lado el teatro más violento, con la mujer como protagonista, en la figura de La Paula. Pero veamos, con palabras del autor expresadas, estas últimas afirmaciones que he ido exponiendo:

En “El caraqueño” podemos apreciar dos fuerzas antagónicas: la representación de una España tradicionalista a través de la figura de Gabriel, el padre del caraqueño. Gabriel es el hombre que se resigna, que acepta una tradición, que es feliz en su inmovilismo, que apenas admite el progreso. Su actitud de vencido, intenta justificarla a cada paso. Es quizá el tipo más equilibrado y también más humanizado de la obra, viviendo feliz en su servidumbre. Las fuerzas opuestas las representan el Emilio y la Paula. Los dos personajes, deshumanizados, en primer lugar, por una tierra que fue deshaciéndoseles lentamente, hasta ser aplastados por la ambición del dinero, la falta de ideales y la brutal creencia en la materia que América les fue dando, cosa corrientísima en el mundo actual. Los dos personajes intentan comprenderse. Humanamente comprenderse, llegando, en todo momento, a la desconfianza, aun en aquellos momentos que puede asomar en ellos la ternura, la piedad y hasta el amor [...] Creo que “El caraqueño” se aleja del drama social español que antecede, para entrar en una dramática individualista, donde el hombre se deshumaniza, destruido por una sociedad en la que ha dejado de creer¹⁶⁵ (MARTÍN RECUERDA, 1971: 7).

¹⁶⁵ El subrayado es mío.

En el subrayado, podemos apreciar cuál es el ingrediente verdaderamente novedoso de esta obra: la ambición por el capital como elemento destructivo, a través de la deshumanización, de los personajes “jóvenes” de la obra. De manera que a mediados de los años sesenta (que es el momento en que se escribe la obra), Martín Recuerda deja ya entrar uno de los motivos que va a marcar su teatro del postfranquismo, y es el de que el cambio de sociedad hacia un mundo moderno en el cual asistimos al control cada vez más férreo del capital, no redimirá ni suplantarán los males del hombre futuro, tal y como podremos apreciar en el drama –que tendremos ocasión de exponer más adelante- de *La Trotski*. Muy al contrario, el paso de la miseria material y de alimentos a la ambición por enriquecerse a toda costa, no lleva al hombre de la destrucción moral y social hacia la felicidad, sino que lo transporta hasta una deshumanización que, como veremos, convertirá al ser humano casi en un animal, y lo hará mucho más infeliz, sobre todo a raíz de la adquisición de un nuevo *fatum* existencial que conlleva este cambio: la soledad; la soledad, originada por el egoísmo y la falta de solidaridad, que enturbiará las vidas de todos los personajes de tal manera que, en la obra, todos acabarán completamente distanciados para siempre.

Pero no demoremos por más tiempo el argumento del drama. La acción se desarrolla en el salón de una casa de Andalucía la baja. El Emilio es un emigrado que acaba de volver de Caracas, para pasar unos días junto a su padre. Casi desde el principio advertiremos que en la relación entre ambos existe un punto oscuro, que no permite que se produzca una comunicación fluida y sincera entre ambos, sino que se hace palpable el rechazo que siente el hijo hacia su padre, y hacia todo lo que rodea a su padre y a la tierra en donde éste habita y de donde él partió buscando un vida mejor, en el pasado. Tal y como habla de sus paisanos, parece que no hubiera nacido ni pertenecido nunca a ese mundo:

EL EMILIO.- [...] Así son los tuyos.

EL PADRE.- Y los tuyos, Emilio.

EL EMILIO.- Los míos no, padre. Yo vengo de otro mundo, donde nadie lucha por un mendrugo de pan. Los míos son otros. Me he acostumbrado a no luchar por mendrugos. Quiero esta tierra para divertirme y tirar lo que me sobra (MARTÍN RECUERDA, 1971: 15).

La conversación avanza, hasta que en un momento determinado sale a relucir el nombre de La Paula, de quien El Emilio ya conoce que es la amante de su padre y le recrimina el que sea tan ingenuo como para no darse cuenta de que el único motivo por el que ella está con él, no es más que para sacarle todo su dinero, el cual, según El Emilio, es el que él mismo ha trabajado tan duramente en Caracas para enviárselo y mantener así a su única familia en España. Toda la conversación entre ambos está llena de reproches, por parte del hijo, y de intentos de justificarse, por parte del padre. Se comienza a notar que realmente la venida del caraqueño no ha tenido otra motivación que la de dar salida a todo el odio y la ira contenida que lleva dentro de sí hacia lo que representa su padre y su tierra; y como advertiremos más adelante, habrá venido a intentar vengarse y hacer el máximo daño posible a todo el mundo. A partir de cada una de las palabras del hijo destacamos hasta qué punto llega su deshumanización y su catadura moral. El siguiente monólogo, en donde el caraqueño quiere poner de manifiesto, a modo de orgullo, su sangre fría en su trato con las mujeres, creo que es prueba palpable de esto que vengo afirmando:

EL EMILIO.- ¡A mí no me engaña ninguna española, ca! He conocido a muchas mujeres. Tengo en Caracas un hijo mulatito. Tiene dos años, y cuando me ve por la calle, me pide dinero, cogiéndose a mis pantalones como un mendigo. Va descalzo y tiene la barriguilla salida. Es casi un canijo por causa de su madre. Su madre se dedica a celarme, en lugar de mantener a su hijo. El hijo que ella me pidió y que tu Emilio por lástima quiso darle (MARTÍN RECUERDA, 1971: 25).

Unos instantes después, entra en escena La Paula, quien le comunica a Gabriel que ha denunciado al hombre con el que vivía porque la ha echado de su casa por haberse cansado de ella, al mismo tiempo que su intención de quedarse a vivir con él en la casa. Todo rezuma armonía, hasta que se percata ella de que el hijo ya ha llegado, y de que, como puede apreciarse por el comportamiento de Gabriel, ella ha sido motivo de discusión y ha generado problemas entre ambos, con lo que en un principio coge la maleta para anunciar (fingir) su intención de marcharse, intentando que Gabriel responda a su iniciativa:

LA PAULA.- Gabriel, ¿dónde estás? Lo he denunciado Gabriel, en el cuartelillo. Que lo sepa bien claro la Guardia Civil. Vengo sudando. Voy a refrescarme la cara al menos. Hasta el pelo se me soltó. Pero me lo han de pagar todo [...] ¿Sabes lo que hizo

después de un año? Dar-me un billete de la Renfe y quitarme lo que era mío. ¡Pues no me da la gana de volver a Madrid! [...] Ya no me iré más de tu lado. Viviré en esta casa, como querías, y cuando venga “tu caraqueño”, se lo diremos... (EL EMILIO toca suavemente “Mensaje”) ¿Quién... toca esa guitarra?

EL PADRE.- (Con cariño) Él...

LA PAULA.- ¿Cómo no me dijiste que llegó?

EL PADRE.- Tenía tanta alegría de tenerlo aquí, que... me olvidé...

LA PAULA.- ¿Qué debo hacer, Gabriel?

EL PADRE.- No sé aconsejarte (La guitarra sigue sonando).

LA PAULA.- Me iré... (No le contesta) Sí. Debo irme.

EL PADRE.- ¿Dónde...?

LA PAULA.- ¿Dónde...? (MARTÍN RECUERDA, 1971: 27-29).

El Padre hace las presentaciones entre ambos, y a continuación, El Emilio lanzará todo un ataque verbal hacia ella en forma de burlas y de falta de respeto, para acabar diciéndole con sonrisa hipócrita que se quede para tomar una copa de vino, y seguir humillándola. Ella pasa a defenderse de las vejaciones, intentando humillarlo a él también; y a partir de ahí se genera la situación y se inicia la conversación que El Emilio estaba buscando desde el principio, para acabar descalificando a su padre y ponerlo en ridículo delante de la que él piensa que es su última esperanza de vida; tras esta conversación comprenderemos que es la situación de vejación a la que se ha visto sometido tanto él mismo, como su madre, la que le hiciera generar tanto odio hacia esa tierra:

EL EMILIO.- ¿Alguna vez la trataron a usted con dignidad?

EL PADRE.- ¡Emilio!

EL EMILIO.- (Brusco) ¿Qué? (Silencio) Toma un vaso de vino (EL EMILIO le echa un vaso de vino).

LA PAULA.- (Sin abandonar su actitud) Lo acepto.

EL EMILIO.- Así me gusta. Choca.

LA PAULA.- Ahí va el choque.

EL EMILIO.- Eso es.

LA PAULA.- ¿Y en Caracas aprendiste a ser tan bestia? (EL EMILIO sigue hartándose de reír).

EL EMILIO.- Lo era antes de salir de España. Aprendí a ser bestia los domingos, paseándome por estas calles, y viendo a los muchachos mejor vestidos que yo y quitándome a las muchachas en los bailes de las casas de vecinos. Yo siempre

llevaba la misma ropa los domingos. Tuve el mismo traje tres años seguidos, pero siempre quería ir a los bailes. Llegué a bailar hasta con los codos rotos. Por cierto, usted tuvo más suerte que mi madre. A usted le compró medias. A mi madre no. Se las tenía que comprar ella con su trabajo.

LA PAULA.- (Con la mayor ironía) Ah. ¿Tu madre trabajó...?

EL EMILIO.- Sí, antes de bailar desnuda en los cabarets de Caracas, trabajó en una carretera de por aquí... [...]

EL PADRE.- ¡Emilio...!

EL EMILIO.- ¡Sí, lo que nunca tuvo!

EL PADRE.- ¡No se conformaba con lo que yo podía darle!

EL EMILIO.- Sí. Tal vez: no te quiso nunca. Por eso no supo conformarse.

EL PADRE.- ¿Por qué no iba a quererme?

EL EMILIO.- Mira, padre, no me hagas que te cuente tu casamiento (A LA PAULA. Con ironía cambia el tú por el usted) ¿Sabe usted, señora, que el día que se casaron, los amigos de él fueron a tirarle alpiste en vez de arroz? Él iba con el único traje que tenía puesto todo el año. Un traje raído, con coderas. No ganaba para comprarse otro. Su sueldo fue siempre el mismo. No subió, en toda su vida, en el escalafón [...] ¿Sabe usted, señorita, que la primera pelea de casados la tuvieron porque él quería leer una novela la noche de bodas? ¡Pero cómo querer mi madre a semejante hombre! [...] el Emilio vuelve de Caracas y se encuentra a su padre dando todo lo que tiene a esa mujer, creyendo que ella puede quererlo por lo que él vale. Él, que no supo mantener a mi madre y la dejó bailar desnuda en la venta de la carretera [...] Yo tenía quince años y, ¿sabe usted lo que llegué a hacer? Pisotear a mi propia madre porque un muchacho me dijo que la habían visto bailar en una venta [...] ¿Sabe usted, señora, lo que es destruir la castidad de un muchacho, viendo el cuerpo desnudo de su madre bailando en lo alto de una mesa? ¡Por eso pago a todas las que puedo en esta tierra para que bailen desnudas! ¡Podrían ser las hijas de aquellos que vieron bailar a mi madre! ¡He vuelto de Caracas para vengarme de todo! ¡Rabio por vengarme y no he de parar hasta que vea a alguna gente sentir humillaciones delante de mí, sentir vergüenza de lo que son: tan pobres y tan ladrones, tan sometidos, tan bajos! ¡No pararé hasta que haya hecho el mayor de los daños! (MARTÍN RECUERDA, 1971: 31-33).

A continuación, ante el estado de abatimiento en que ha quedado El Padre tras los reproches del hijo, La Paula se lanza a la defensiva en nombre de Gabriel, y le echa en cara al caraqueño todo lo que su padre sufrió con el abandono al que lo sometieran ambos (su madre y él) con su partida. La tensión va en continuo aumento, hasta que ella le restriega que se quedará con todo lo que él cree que le pertenece, hasta con la casa que él pidió a su padre que construyera, de la que ella guarda los papeles en donde aparece su nombre junto al de Gabriel. Ante todo esto, El Emilio la amenaza con matarla si no le da esas escrituras; cuando las tiene en la mano, “Intenta romperlas. Pero LA PAULA se le abalanza. EL EMILIO, como un salvaje, le da una patada en el vientre” (MARTÍN RECUERDA, 1971: 38).

La Paula se retuerce de dolor, mientras el caraqueño le impide a su padre que se acerque a ella para socorrerla; el padre, en su desesperación y su dolor, le comunica que iba a tener un hijo, a lo que El Emilio, lleno de ira, la coge y se la lleva al cuarto; acto seguido, para demostrarle al padre su poder, “[...] saca a LA PAULA cogida de las muñecas, retorciéndoselas. Cuando la muestra a su padre, le rasga el vestido y queda desnuda. LA PAULA intenta gritar, pero EL EMILIO le tapa la boca, después la mete dentro del cuarto, cerrando bruscamente la puerta” (MARTÍN RECUERDA, 1971: 39).

Este es el final de la primera parte. Al comienzo de la segunda, aparecen, instantes después, en el mismo escenario los dos personajes, quienes van iniciando poco a poco una conversión en la que acabarán relatándose confidencias íntimas. Ella le cuenta la historia del gran amor de su vida, que fue un estadounidense rico, hijo de un senador, que le prometió que la llevaría con él, para al final, acabar abandonándola. Conoceremos tras el relato, que efectivamente La Paula sólo estaba interesada en el dinero de Gabriel, y que había esperado al caraqueño con la ilusión y la intención de poder conseguir que le amortizase un pasaje para ir a América:

LA PAULA.- [...] No quiero más que dinero y tengo que morir rica! [...] mi larga espera, quizá, haya sido por ti. Esta noche pienso que quizá haya alimentado la esperanza de tu padre, esperándote. Cuando tu padre hablaba del barco que salía, yo me veía en él. Y en él me iré, porque me da el corazón que ya te tengo... (MARTÍN RECUERDA, 1971: 50).

Seguidamente ella le exige el dinero del billete, pero él se niega, a lo cual ella le amenaza con denunciarlo por el aborto que le habrán provocado sus patadas en el vientre, a lo que él responde que se ha

inventado la historia (y por lo que se deja inducir de la conversación y de la manera de actuar de ella después la escena que acaba de ocurrir, y por lo que se dirá y ocurrirá posteriormente, parece que verdaderamente la historia del hijo era falsa, y que lo que parecía una violación en realidad había sido buscado por ella como una táctica para acabar enamorando al caraqueño y sacarle su dinero). Luego se besan apasionadamente, en una especie de enamoramiento, o piedad, o pasión, pero comprendiendo ambos que es imposible que permanezcan juntos.

A continuación entra El Padre, quien le comunica al hijo que no ha tenido valor para denunciarlo. No puede comprender la actitud de los otros dos, ni su aparente armonía, ni que La Paula esté pensando en irse a América con el caraqueño después de lo que ha ocurrido. Se siente engañado y más abandonado que nunca. Pero el hijo busca terminar de destruir a su padre, haciendo que La Paula termine de conocer la verdadera historia de Gabriel, que está relacionada con un caso ocurrido en los primeros días de la Guerra, y con el comportamiento del mismo, en los años posteriores. Entre El Padre y El Emilio, entre recuerdos cargados de reproches y lágrimas, acaban relatando lo que sigue:

EL EMILIO.- Empezó en la guerra civil... Era el mes de agosto del año treinta y seis. Yo iba en el vientre de mi madre. Quince días, me contó después. Ella dice que quince días... Habla tú ahora (EL EMILIO llora como un niño) Yo no puedo, padre.

EL PADRE.- Sí. Sólo quince días. Los primeros días hermosos de nuestro cariño [...] Llegaron a nuestra casa a decirle que... su padre... estaba detenido... Iba a ser fusilado en aquellas primeras mañanas de la guerra. Nosotros éramos buenos. Estábamos recién casados y nos queríamos. No pensábamos que aquella guerra podía durar. La avisaron, como digo. Ella fue en busca de su padre; en la casa había una escuadra que habían llegado a detenerlo. Eran unos hombres de aquéllos que en los primeros días de la guerra se tomaban la justicia por su mano. Ella, valiente, defendió a su padre, quitándole el fusil a uno y encañonándoles, pero eran varios contra ella y entre todos lograron quitarle el fusil y...

EL EMILIO.- Sigue, padre, sigue.

EL PADRE.- (Horrorizado) ¡No, no, no! ¡No puedo seguir!

EL EMILIO.- Primero la golpeó uno, luego otro y otro... Y lograron forzarla, estando yo en sus entrañas. La tiraron al suelo, y primero uno, luego otro, y otro, otro... ¿No es así?

EL PADRE.- ¡Hijo mío! ¡Mi niño!

EL EMILIO.- ¿Se comprenderá ahora mi venganza?

EL PADRE.- Pero yo, hijo mío, la quise siempre. Al pasar los días, cuando tú naciste, ella te miraba... Te miraba. Y me miraba a mí. Un día y otro. No podíamos decir palabras. ¿Comprendes tú, hijo mío? Un día quiso ahogarte, pero llegó a acariciarte. Te empezó a querer con locura. No podía estar a mi lado. Era ella. Ella la que no podía estar conmigo [...] La llevaba a pasear contigo de la mano, pero ella decía que la gente miraba a su hijo... [...] Ella llegó a huir de mí. Primero bailó en aquella venta. Quería tener razones para que yo dejara de quererla [...]

EL EMILIO.- ¡Mientes! (Silencio) La aborrecías. La matabas a desprecios. No le comprabas ropa. No querías que se sentara a tu lado. No perdonabas su culpabilidad. No supiste quererla en su desgracia. Que el mayor mérito hubiera estado en quererla perdonando. Un día y otro no podías resistir ni a ella ni a mí. Por eso nos fuimos. Por eso tuve que salvarla. ¿Sabes tú en qué cabaret baila mi madre ahora en Caracas? ¡En la habitación de un manicomio que yo le costeo! Cuando llego a verla me rehuye. Me aborrece. Pero por ella vivo y por ella volveré a Caracas (MARTÍN RECUERDA, 1971: 58-59).

Cuando todo se ha dado a conocer, lo único que intenta La Paula es salir de la casa, horrorizada ante lo que ha estado escuchando. El Padre, enloquecido, viendo que se ha acabado mostrando su verdadera cara y que se enfrenta a la mayor de las soledades, coge una navaja que se hinca varias veces hasta agonizar y morir delante de ellos.

Así termina la tragedia. Instantes después de un momentáneo “oscuro”, vuelve a aparecer El Emilio en escena, para comentar, a modo de epílogo, cómo terminó su relación con La Paula: intentó que lo acompañara a Caracas, pero ella, en el último momento, le hizo llegar una carta en donde le comunicaba su intención de no ir con él, aduciendo que “No se salva a nadie con dinero. Nos salvaremos en nuestro país luchando” (MARTÍN RECUERDA, 1971: 60).

En esta última frase tan escalofriante como esperanzadora, es donde se redime, quizás únicamente, el personaje de La Paula; es lo que la convierte de monstruo configurado por la situación dramática de un país, en heroína cargada de poder para transformar esa situación. Es un último alegato contra el mundo que se avecinaba para Martín Recuerda, y que ya hemos comentado anteriormente. Es sintomático

que esta obra fuera escrita en la cuna de ese mundo nuevo de la degradación capitalista que el autor presentía, es decir, en los Estados Unidos.

H.3. Análisis de los montajes realizados.

Aunque la situación de José Martín Recuerda en la Universidad estadounidense era ideal, ya que le habían ofrecido trabajar dos trimestres y descansar uno, pagándole el curso completo, pronto se creó un clima de tensión con los miembros del departamento de español que nuestro dramaturgo no estaba dispuesto a soportar; con lo que se volvió a España en 1968; y volvió con esta obra escrita durante su estancia en aquel país: *El caraqueño*.

H.3.1. Compañía de Carmen de Lirio. José Martín Recuerda.

Martín Recuerda traía algunos ahorros y quería montar la obra. Esto coincidió con el deseo de Carmen de Lirio de dejar la revista y dedicarse al género dramático. De modo que la atracción fue mutua, y se estrenó la obra en este mismo año en el Teatro Alexis de Barcelona, dirigida por el propio autor, con un elenco encabezado además de por la ya citada Carmen de Lirio en el papel de La Paula, Francisco Valls en el de El Emilio, y José Castillo Escalona en el de Gabriel (el padre).

Ya hemos visto anteriormente que una de las técnicas del autor en los montajes de sus propias obras es la del respeto a sus propias acotaciones. Además, no es un escenario difícil de montar como los que hemos estado viendo anteriormente, aunque tuvo que limitarse por razones de espacio. La acotación inicial es muy sencilla, más no por ello menos reveladora en cuanto al espacio escénico requerido:

Decorado único: El jardín, casi abandonado, de una casa de Andalucía la baja. Época actual (MARTÍN RECUERDA, 1971: 11).

Sobre la solución que hubo que darle debido a la vorágine que conllevaba la reapertura del teatro Alexis, nos informa el propio autor-director:

El día antes del estreno, estaban descompuestos hasta los hilos del cuadro de mando de las luces. No había nada de nada: ni bocetistas que hiciera [sic] un boceto, ni proyectores, etc., etc.

Puse cuatro cacerolas de luz, inventé una especie de decorado sobre un boceto sin estudio que hizo el primer actor, Francisco Valls. Por otra parte, tuvimos que acoplar la obra a las exigencias de un escenario de seis metros de largo por tres de ancho [...] (MARTÍN RECUERDA, 1971: 10).

Hubo un ligero problema que surgía debido a que la primera actriz, Carmen de Lirio, que estaba guapísima, no podía con el personaje porque ella no era actriz dramática. Sobre esta consideración también se pronunció nuestro autor-director:

A juicio de cierto sector de la crítica comprometida y burguesa catalana, Carmen falla como actriz dramática. A mi juicio, Carmen no falla; por el contrario, se ha revelado con un poderoso temperamento dramático, con una gracia y duende personalísimos. Es verdad que no tendrá la perfección de una actriz que haya estado toda la vida sirviendo sus menesteres; pero sí mayor encanto, personalidad y originalidad que muchas que se estiman famosas en este país. Al menos sin el amaneramiento extranjero de las famosas. Así, tan española como brava, ha salido a las tablas (MARTÍN RECUERDA, 1971: 6).

H.3.2. Compañía de Ana Mariscal. Ana Mariscal.

Posteriormente, Ana Mariscal junto a Carlos Muñoz y Antonio Cano, el año 1977, volvieron a montar la obra; y esta vez quedó bastante mejor, porque aunque era una mujer un poco mayor para el personaje, era una actriz dramática bastante buena, al igual que el otro protagonista, Carlos Muñoz.

El caraqueño es una obra muy atractiva para una compañía de teatro, porque solamente tiene tres personajes. De modo que Ana Mariscal y su compañía llevaron la obra por toda España, literalmente “ligeros de equipaje”, es decir, con un escenario al mínimo, compuesto por unos bastidores de tela de los que se lían, y lo más imprescindible¹⁶⁶; así que en un turismo se transportaba todo el escenario y su compañía. Es interesante destacar esto, porque es algo que se va a convertir en una de las tónicas generales de cualquier compañía teatral a partir de esta época. De la escena corpórea que

¹⁶⁶ FOTO 12 (CDROM): Ana Mariscal, Antonio Campos y Carlos Muñoz en una escena de la representación de *El caraqueño* el año 1978.

supone un gasto enorme de diseño, se pasará a la escena vacía articulada mediante múltiples efectos luminosos.

Además, otra de las habilidades de esta compañía fue la de “seguir” al montaje de *Las arrecogías...* dirigido por Adolfo Marsillach —del cual hablaremos más tarde— que era muy espectacular, y que les dejaba prácticamente un público asegurado.

H.3.3. Producciones Teatrales Complutenses, S.L. Guillermo Baeza.

En 1993 fue realizado un nuevo montaje por Producciones Teatrales S.L. (una compañía que comenzaba por aquellos entonces su andadura por el “mundo azaroso de la escena profesional”, según nos advierte Manuel Pérez (PÉREZ, 1995: 70)) que fue estrenado en Alcalá de Henares y en gira por toda España, bajo la dirección de Guillermo Baeza.

Fue una puesta en escena interesante, en la que sobre todo destacaba el exceso de realismo. La interpretación de los actores fue magnífica, con Isabel de Antonio y Antxón Jiménez de Almonacid en los papeles de La Paula y El Padre, respectivamente, si bien cabe destacar que fue el mismo director quién representó el papel del galán de *El caraqueño*, y no terminaba de encajar en la figura del personaje. Por lo demás, cabe destacar que se respetó íntegramente el texto y las acotaciones del autor, con lo que no se aportó nada nuevo a lo que hemos estado comentando con respecto a los demás montajes.

El profesor Manuel Pérez nos destaca del montaje, en primer lugar la apuesta del grupo por un teatro de la palabra, un teatro “de actores”, en medio de un ambiente dramático en donde en muchas ocasiones se olvida este ingrediente:

El grupo apuesta por un drama fuerte, un teatro de contenidos, en un momento de desorientación general en el que el mundo de la producción dramática está dominado por una frivolidad más o menos lúdica o por las sucesivas recreaciones de obras clásicas bajo un propósito nada fiel, disimulado bajo el dudoso marbete de postmodernidad (PÉREZ, 1995: 71).

La descripción de la escena que realiza éste crítico en este mismo artículo, es magistral, porque es capaz de destacar los elementos particulares más representativos que aparecieron en la misma, para sugerir las diferentes teorías estéticas que imbuían todo el montaje; de este modo, tras la lectura de la cita, nos damos cuenta de que había en

cierto modo en el director una fuerte influencia de tanto del teatro de Kantor como del de Grotowski para conseguir esa estética lanzada hacia el hiperealismo que en estos directores se apunta siempre, y que considero que se puede conjugar muy bien con esta y con otras obras de Martín Recuerda, ya que sus propuestas tanto en la definición de sus personajes como en los argumentos utilizados (siempre buscando el dramatismo de manera casi desaforada, a través de la expresión de los personajes, muy tensionados en todo momento) requieren de una expresión sobredimensionada de la realidad, para conseguir otorgarle a la misma todos los matices simbólicos que las obras de este autor proyectan. Pero imaginemos ahora el escenario, tal y como nos lo describe el crítico aludido:

El director, coherente con la estética predominante en la generación de Martín Recuerda, plantea la escena como un universo autónomo, completamente al margen del espectador, en el que los personajes viven intensamente sus propios conflictos. Desde los principios del naturalismo interpretativo, se lleva a cabo una comunión absoluta entre personaje y actor. Se adopta una escenografía realmente afortunada, que conjuga las exigencias realistas y funcionales (separación de varios planos de actuación) con un leve esquematismo muy del gusto actual. En la segunda parte, el director realiza un despliegue de signos escénicos, en el que objetos y mobiliario, prendas del vestuario y pinturas del tatuaje, arena del suelo y hierro de la cancela emiten una atractiva variedad de sugerencias sobre el espectador. Una acertada luminotecnia que acota los dos diferentes momentos de la acción y unos efectos musicales tan variados como bien seleccionados completan las principales líneas de un trabajo que no desmerece ni un ápice de la importancia del texto elegido (PÉREZ, 1995: 72).

En el año 1993 esta obra alcanza un matiz importante en el sentido sociológico de que si antes España era un país de emigrantes, ahora lo es de inmigrantes, y obras como ésta ayudan a comprender mejor la realidad y las condiciones que lleva a mucha gente de distintas partes del mundo a abandonar su tierra, a la vez que podemos comparar analógicamente los verdaderos dramas psicológicos, individuales y familiares, que una situación de miseria produce.

Con lo cual, realmente el montaje de *El caraqueño* en el año 93 es toda una apuesta por recuperar no sólo la memoria de una generación literaria a través de uno de sus productos más perfectos,

sino por recuperar el sentido ético que puede aportar la Historia reciente de una sociedad como la española al siempre difícil tema de la inmigración.

I. LAS ILUSIONES DE LAS HERMANAS VIAJERAS (1955)

I.1. Ediciones y montajes.

I.1.1. Ediciones.

- (1981) Murcia, Godoy.
- (1994) Málaga, Universidad de Málaga. [Edición utilizada para realizar el comentario del argumento del drama].

I.1.2. Montajes.

- (1973) Andrés Peláez.
- (1985 y 1990 [reposición]) Antonio Morales.
- José Luis Tutor.

I.2. Argumento del drama.

Esta obra está escrita en 1955; por lo tanto pertenece a ese ciclo de personajes derrotados por las circunstancias, que viven de ilusiones pequeñas, viendo pasar sus días sin llegar a cumplir los sueños que tanto ansían. Dentro de la trayectoria dramática y vital del autor, es inmediatamente anterior a *El teatrito de don Ramón*, con lo cual, podremos apreciar muchas concomitancias en los argumentos de ambos dramas.

La extensión de esta obra es muy corta, reduciéndose a un acto único que se desarrolla en un solo espacio, como es el salón de una vieja pensión de provincias, justo antes de la llegada del Año Nuevo.

Esa pensión la regentan cuatro mujeres, tres de ellas hermanas, y una viejecita, Marina, que vive y trabaja para ellas. La acción de la obra es mínima, porque lo que pretende el autor es, tal y como veíamos con relación a *El teatrito de don Ramón*, contarnos todos sus miedos y frustraciones a través de la vida de sus personajes.

Pero no demoremos por más tiempo el argumento del drama. El espacio escénico se abre con los personajes de Isabel y Ángela (dos de las hermanas) y con Marina, despidiendo a su último huésped. Esto le inspira a Isabel unos versos, los cuales se dirige rápidamente a anotar para que no caigan en el olvido. Tras el diálogo que se genera a partir de esta acción, descubrimos que esta mujer es una poeta aficionada, que ha publicado algunos versos en algún periódico local, los cuales fueron

celebrados por sus amistades. Ángela tiene una ferviente admiración y fe en su hermana, y sueña con que ésta ganará dinero suficiente, tras la publicación de su primer libro, como para poder cumplir su máximo deseo: visitar el mar.

ÁNGELA.- [...] Ya sabes que con el dinero del primer libro que publiques, tenemos que ir a ver el mar. Compraremos una sombrilla como las vemos en el cine, y la pondremos en la playa y estaremos casi todo el día sentadas en la arena (MARTÍN RECUERDA, 1994: 10).

Isabel, tras los ánimos que le ha transmitido su hermana, se ha decidido a representar entre las tres, su última comedia, para la cual, se dispondrán a organizar todo el mobiliario con el fin de simular un tren, que supone el decorado necesario para proyectar la acción del texto, que se reduce a una especie de pantomima comentada por la voz de un narrador, que representa Marina. Lo importante es que a raíz de esta idea, vamos conociendo más en profundidad el personaje de Ángela, y podremos apreciar cómo la misma está plena de deseos, de sueños y en definitiva, de frustraciones, pues los miles de proyectos que ha imaginado a lo largo de toda su vida, no han llegado a gestarse nunca:

ÁNGELA.- (Muy contenta) ¿Tu última comedia? Qué alegría. Tu última comedia es hermosísima Isabel. Tú serás famosa. Qué maravilla. Marina, usted irá leyendo, usted representará el viejecito jefe de estación. Nosotras los otros personajes. Yo me sé tu comedia de memoria. Qué alegría tan grande me das. Ahora mismo. Marina, la comedia se llama “Tren del Sur”. Seremos famosas por haber sido las primeras en representarla. Comencemos. Formemos el tren. El estupendo escenario de la comedia. Isabel, Marina, ayudadme a formarlo. Cojamos todas las sillas de la casa y construyamos los departamentos (Con sillas van insinuando el imaginario tren de la comedia) (MARTÍN RECUERDA, 1994: 11).

Tras la representación de la obra, aparece María (la tercera hermana). Ella es actriz aficionada, sin ningún talento, y trabaja en un grupo de provincias que nunca llegará a nada. Viene de un ensayo, y se ha adelantado a la hora habitual de llegada; trae un rostro compungido, pensativo y triste, que rápidamente detectan sus hermanas, quienes de inmediato le preguntan qué es lo que le preocupa. Ella, en un principio, no responde; pero finalmente, acaba confesando su gran pena: ha

decidido abandonar la agrupación, tras haber comprendido y asumido su poco talento; noticia la cual, entristece profundamente a las otras mujeres, de modo que María se ve casi obligada a dar con todo detalle las explicaciones de por qué ha actuado de ese modo:

MARÍA.- No iré más. No trabajaré más en el teatro (De repente dejan de bailar y quedan asustadas).

ISABEL.- ¡María!

ÁNGELA.- ¡María!

MARÍA.- (Mientras sigue tocando la pianola) Sí, como lo digo. Esta noche ha sido mi despedida. Pero, vamos a seguir. Queda mucha pieza todavía (Silencio) Toda la vida no podía estar trabajando como tonta en la agrupación. Comprendo al final que no sirvo para actriz. Debéis comprenderlo vosotras también. Si yo hubiese sido actriz brillante, estaría ahora mismo en una compañía profesional. Tenía que llegar el momento. Me he despedido de la agrupación (Ángela se deja caer, desilusionada, en una silla. Sigue el silencio) [...] Si no tiene importancia. Os juro que no tiene importancia. No iré más a la agrupación. No puedo ir. Estoy acobardada. Los últimos nueve años estuve yendo por mantener viva vuestra ilusión; por no causaros daño. Yo no seré nunca actriz ni nada; pero, qué importa (Isabel la mira) Sí, qué importa. No es de vosotras de quien se ríe el público, es de mí, de mí, que soy aficionada sin la menor fortuna, sin el menor atractivo humano. Mi voz es fea, desagradable. Me doy cuenta ahora que no puedo hacer más que una sola línea de papeles; que hago siempre los mismos gestos. Estoy amanerada. El público se aburre de verme haciendo las mismas cosas. Y noto..., noto..., que me dan papeles por compasión. Uno del público me ha pitado esta noche. Me han hecho creer que no fue a mí. Pero estoy segura. No se atreven a decirme que me vaya porque soy la más antigua (MARTÍN RECUERDA, 1994: 18-19).

Éste personaje de María, en su construcción, es el mismo que el que veíamos de El Payaso, en *El payaso y los pueblos del sur*, en cuanto a la decepción que se genera en el actor cuando siente que ya no es capaz de entusiasmar al público, y, como personaje derrotado, lo único que piensa es en abandonarlo todo. Entre las dos hermanas, intentan convencerla y animarla para que no lleve a cabo la decisión que ha tomado.

A lo largo de la obra, nos hemos podido percatar de una cosa: que estas hermanas viven de la ilusión que necesitan contagiarse las unas a las otras, porque únicamente en esa expresión de ánimo y esperanza respectiva, reside el poco aliento vital que les queda. De manera que necesitan, aunque sea, engañarse acerca del talento para poder continuar, huyendo de su misma frustración y miedo a la realidad: así hemos visto que Ángela contagia a Isabel de optimismo, y que ambas contagian (y llevan muchos años contagiando) a María; y que, en definitiva, siempre hablan de un futuro tan incierto que nunca llegará. Es por esto muy sintomática la acumulación de tiempos verbales en modo subjuntivo a lo largo del acto.

Dan las campanadas. Todas piden deseos para el año próximo, excepto María. Las hermanas intentan darle una sorpresa que eleve su estado de ánimo, y es un vestido de gasa blanca, que han cosido entre ambas para que lo luzca en los escenarios; y le obligan a probárselo, y se deciden a maquillarla. Todo son halagos para María, que poco a poco ha ido mejorándose, sobre todo al verse de esa forma vestida; de manera que se envuelve, como sus hermanas, en un paraíso artificial de deseos:

ISABEL.- Si pudieras verte, María. Si pudieras verte.

ÁNGELA.- (Rápida) ¡Yo traigo un espejo! (Sale).

ISABEL.- Y yo maquillo tus labios. Y después tus ojos. Y ahora...

ÁNGELA.- (Saliendo aprisa) Mira. Mírate.

MARÍA.- (Sorprendida de sí misma) ¡Oh!

ISABEL.- El día que salgas a escena con este traje.

ÁNGELA.- Han de detenerse las respiraciones... los pensamientos.

MARÍA.- El público de nuestra provincia dirá: Qué actriz tenemos. Qué orgullo. Qué torpes fuimos al no descubrirla antes.

ÁNGELA.- Los periódicos echarán al vuelo las campanas.

MARÍA.- (Sin apenas poder hablar) ¿Creéis?

ISABEL.- Ya ves. Tú misma puedes convencerte. Qué líneas tan dramáticas tiene tu cara. Qué expresión la de tus manos.

MARÍA.- (Convenciéndose) Sí... (MARTÍN RECUERDA, 1994: 21).

Mas de repente, cesa el alboroto, dado que han escuchado pasos en la escalera. Son los compañeros del teatro, quienes han ido a humillarla, burlándose, cantando una serenata que lleva un significativo

título: “Adiós a la vida”. Esto derrumba a María de nuevo mientras encoleriza a Isabel:

ISABEL.- (Exaltada. Bruscamente, mirando con coraje la puerta) ¿En qué os diferenciáis de las fieras? ¡Fieras! ¡Cómicos de mala agrupación de provincia! ¡Raza de ambiciosos frustrados! ¿Creéis que todo el mundo ha muerto como vosotros? ¿Qué sabéis de los grandes ideales humanos? ¿Qué sabéis de grandes sacrificios y de grandes amores? ¡Vosotros sois los que le habéis dicho adiós a la vida! ¡Vosotros, pobres seres envenenados por el fracaso!

MARÍA.- Al principio me querían... Ahora se ríen de mí y hasta me traicionan. No, Isabel, tal vez no esté amanerada..., tal vez tenga mucha vida dentro... Ay, Isabel, los que hemos nacido con alas, no podemos volar siempre bajo el mismo cielo. Hasta nuestro cielo nos ahoga (Muy en voz baja) ¿Qué hacer?

ISABEL.- María, mi gran María. Les debes tener piedad. Compréndelos. No conocen la gloria. Su amor a las cosas es muy pequeño. Son pobres seres. Son eso..., los cómicos, los aficionados de una provincia...

MARÍA.- Lo que soy yo, Isabel. Lo que seré siempre (MARTÍN RECUERDA, 1994: 22).

Entre tanto, Ángela entra y sale del cuarto de Marina (quien instantes antes se había marchado a dormir), con un cofre. Son los ahorros de toda la vida de la viejecita, y Ángela se ha decidido a robárselos, con la sola intención de salir de allí, e ir a ver el mar. María secunda su propuesta, en tanto que Isabel intenta disuadirlas; pero ambas están decididas a “hacer una locura” y cumplir sus sueños; la ilusión de ambas se va acrecentando muy rápidamente, y María ya siente esa huída como el principio del triunfo en los escenarios de todo el mundo. Todo parece preparado para escapar, pero, en ese justo momento, “Se oye desde dentro, con mucho cariño, la voz de Marina” (MARTÍN RECUERDA, 1994: 24). El destino, ha impedido nuevamente que las hermanas cumplan sus sueños.

La acotación final es terrible:

Hay una pausa mientras Ángela y María se miran dudando y arrepintiéndose (MARTÍN RECUERDA, 1994: 24).

Es terrible, como digo, dado que simboliza más o menos la imagen de la frustración, de la aceptación del destino adverso sin

rebelarse, contentándose con lo poco que les da la vida, a nivel anímico, para satisfacer su existencia, ahogándose, quizás, el último conato de voluntad que les quedaba.

I.3. Análisis de los montajes realizados.

Después del estreno de *El caraqueño*, el cual no había aportado los ingresos económicos que el autor esperaba (COBO, 1998: 207), Martín Recuerda realizó un nuevo viaje a los EE.UU., esta vez a la Universidad de Humboldt en Arcata, para enseñar Lengua y Literatura españolas; permaneció en la misma dos cursos completos, hasta 1971, año en que regresa a España para crear en Salamanca el primer departamento de drama de este país, bajo una Cátedra a la que se le da el nombre de Juan del Enzina¹⁶⁷.

I.3.1. José Luis Tutor.

Esta obra se estrena en 1973 por un grupo universitario, bajo la dirección de Andrés Peláez; y bajo la dirección de Antonio Morales, se prepara para una puesta en escena que se estrena en el Teatro Romea de Murcia (sala II) el año 1985. De ambos montajes hay que destacar su fidelidad al texto y al espacio escénico que el autor propone en las acotaciones.

Pero la primera vez que se estrena esta obra de manera profesional, es en el Teatro de la Villa de Madrid, en un ciclo titulado Grandes Autores Contemporáneos, con dirección de José Luis Tutor, y con un elenco actoral de lujo: Marta Puig en el papel de Ángela; África Prat en el de Isabel; Queta Clavel en el de Marina; y María Silva como María. Veamos el espacio escénico que propone el autor:

La sala de una pensión con grandes balcones que dan a una plaza. Por los balcones se ven árboles sin hojas y unas farolas de luces veladamente amarillentas.

Tras ellas las fachadas de las casitas burguesas de la plaza, con sus antiguos balcones, sus chimeneas y sus buhardillas que conservan viejo aire romántico. Casi todas las casitas encendidas [...]

¹⁶⁷ De este paso por la universidad salmantina hablaremos brevemente en el capítulo octavo.

Los muebles de la casa conservan un sabor de principios de siglo. Algunos muebles tienen paños de encaje con figurillas ingenuas alusivas al mar [...]

Hay un mueble, una pianola con otro paño de encaje donde se dibuja un tren en marcha, echando humo [...] (MARTÍN RECUERDA, 1994: 8).

Respetaron el espacio escénico propuesto en el texto, realizando una puesta en escena sugerente, es decir, que no era realista, donde de unas pinceladas se vestía el balcón, y con luces muy expresivas se creaba a partir de una disposición adecuada del conjunto de sillas, la idea del tren. Con todo ello, se lo podría calificar de montaje expresionista, en el sentido de que intentaba potenciar al máximo los pocos recursos que la obra dramática propone, evocando el mayor número de sugerencias posibles en el espectador, jugando con elementos de gran versatilidad semiótica, como la luminotecnia o la composición.

Es muy interesante esta última idea, dado que, con una puesta en escena como ésta, lo que se viene es a hacer más esquemáticos a los personajes, demostrando la sencillez o más bien, la simplicidad de unas vidas exentas de voluntad y subyugadas a las circunstancias existenciales que les impone una sociedad destrozada y cruel (que es lo que desea transmitir el autor acerca de los mismos), convirtiéndolos casi en fantoches, que es en definitiva lo que son.

TENDENCIAS DEL TEATRO TRAS LA DICTADURA.

1. LA CONVIVENCIA DE DIFERENTES LENGUAJES DRAMÁTICOS.

Sería un excesivo, epistemológicamente hablando, decir que voy en este punto a realizar una investigación exhaustiva del fenómeno teatral producido en España desde 1975 hasta nuestros días; no se podrá llevar a cabo esta ardua empresa por varias razones entre las que priman motivos de espacio. La diversidad producida en el teatro español de los últimos veinticinco años va a ser acuciante y extensa, además de en muchas ocasiones desconocida para la mayoría de los investigadores. Por otro lado, considero que la mera acumulación de nombres de autores, obras, teatros, empresarios, estadísticas de público, etc..., no otorgaría una comprensión global del panorama dramático, sino una dispersión prácticamente ininteligible. Así que mi propuesta en este punto, va a ser la de presentar no todos los nombres —que al fin y al cabo podrían observarse en cualquier volumen enciclopédico—, ni todas las tendencias —por falta de perspectiva histórica, dado que llega un momento en el que podríamos incluso enunciar una tendencia exclusiva para cada autor o director dramáticos—, sino aquellas a partir de las cuales se puede trazar una breve historia que dé cuenta del rumbo general que ha estado y está aconteciendo. Soy consciente de que en algunos momentos se dejará de hablar de muchos nombres de los señalados normalmente como básicos de nuestra escena, mientras que de otros menos conocidos sí haré mención e incluso comentario expreso. He querido dar también voz a aquellos que, trabajando igualmente por la continuidad y evolución del teatro español, permanecen en muchas ocasiones ignorados y casi cercanos al anonimato.

Pienso, por otro lado, que la acuñación de una férrea metodología de estudio nos haría contemplar unas manifestaciones y descartar otras. De modo que *a priori* no voy a establecer ningún prejuicio estético o metodológico. Pero sí quisiera diferenciar una constante en cuanto a la concepción teatral que se ha venido produciendo en España desde los años 60 y 70; me refiero a la dicotomía que se establece entre teatro de texto / teatro sin texto¹⁶⁸. No quisiera que se comprendiera esta división de un modo maniqueísta e irreconciliable; es tan solo una herramienta de trabajo con la que voy a intentar acercarme a este período. Veamos cómo puede funcionar.

¹⁶⁸ Con la palabra texto, me estoy refiriendo a texto dramático —entendido de modo tradicional— y a su puesta en escena. Además, con texto me refiero a texto escrito en español. Por cuestiones de espacio, no voy a entrar en el teatro escrito en catalán, gallego o vasco.

1.1. Teatro de texto.

1.1.1. Continuidad de la Generación Realista.

El primer grupo de autores que destacaremos como procedentes del período anterior, en el que se educaron, iniciaron e incluso culminaron teatralmente es el de los conocidos como “autores realistas”, aunque como dice César Oliva, debemos *despojar al término realismo de toda carga e intención estética* (OLIVA, 1989: 223), dado que cada uno de los autores señalados por él se caracterizaría por una matización estética diferente a la hora de afrontar la realidad que irían desde el simbolismo a lo expresionista, desde lo social a lo poético, etc... Los autores destacados por César Oliva en su texto son los siguientes: Antonio Buero Vallejo, José Martín Recuerda, Lauro Olmo, Alfredo Mañas, José María Rodríguez Méndez, Alfonso Sastre, Carlos Muñiz, Ramón Gil Novales, Agustín Gómez Arcos, Ricardo López Aranda y Antonio Gala, todos ellos nacidos entre 1916 (Buero Vallejo) y 1936 (Antonio Gala), y todos o casi todos escribiendo y estrenando tras la muerte de Franco y en el período democrático, con la misma lógica en cuanto a su estilo y concepción teatral que traían del régimen anterior. Difícil resulta en unas pocas frases definir la trayectoria de cada uno de ellos, ni siquiera la de todos en conjunto. Si tuviéramos que utilizar un sintagma definidor de toda —o al menos gran parte de ella— la trayectoria del conjunto, podríamos hablar de una mirada crítica de la realidad en la que se desenvuelven, con la presencia de unos personajes elaborados desde una profunda inspección psicológica. Tomemos como ejemplo a uno de los más representativos a modo de paradigma —salvando las distancias entre cada uno de ellos— de todo el conjunto, por ser además el centro de atención de este estudio: José Martín Recuerda.

Comenta César Oliva (en referencia a Buero Vallejo, aunque yo considero que esto es perfectamente aplicable no sólo al teatro de José Martín Recuerda, sino al resto de los “realistas”) que:

se equivoca quien cree que la desaparición del franquismo tenía que suponer, ineludiblemente, la de una forma expresiva para inventarse otra con prontitud (OLIVA, 1989: 258).

En efecto, esto podemos constatarlo en el autor granadino, dado que las piedras angulares de su construcción dramática, la violencia y agresividad verbal y la crítica de la realidad circundante, no van a desaparecer. Esta crítica, va a ser realizada de dos formas diferentes:

1) De manera distanciada, a través de dramas históricos en los que curiosamente va a emplear una técnica que propicie la participación del público como formante de un espacio escénico más, a partir de su envoltura dramática. Sus dos obras principales estrenadas en este período van a ser *Las arrecogías del beaterio de Santa María Egipciaca* (escrita en 1970 y estrenada en 1977 bajo la dirección de Adolfo Marsillach), y *El Engaño* (escrita en 1972 y estrenada en 1981 bajo la dirección de Jaime Chávarri). La fórmula brechtiana empleada por este autor permite establecer claros paralelismos entre las épocas históricas en las que se desenvuelve la acción, y la privación de libertad, la tortura psicológica y en muchas ocasiones física individual, sufrida bajo el período franquista. Es interesante percatarse del hecho de que los primeros años tras la muerte de Franco, o inmediatamente antes, están plagados de dramas históricos¹⁶⁹, con la peculiaridad de que *nuestros autores críticos [...] no se asoman a la historia para evocar supuestas grandezas nacionales de otra hora, con las que gratificar al espectador de su presente [...] Se trata de adoptar una posición crítica ante esa historia, de contarla de una manera distinta a la habitual y en función de unos intereses distintos a los habituales, y ello no sólo, como podría sospecharse en principio, para eludir los rigores de una censura especialmente atenta, durante años, a cualquier contemplación áspera del presente, sino porque se tiene una clara conciencia de la relación de unas épocas y otras, de la continuidad, por decirlo con otras palabras de las alternativas y dilemas fundamentales*¹⁷⁰ (MONLEÓN, 1976: 9). Siempre el acercamiento a la Historia de Martín Recuerda se va a realizar a través de personajes marginales, que sufren las condiciones de asfixia impuestas por un férreo poder o por una sociedad intolerante.

2) El segundo tipo de crítica es el que surge a raíz del nuevo proceso político. Es interesante observar el reflejo en sus personajes de la convivencia entre individuos procedentes del régimen, que arrastran un pasado problemático, o amargados

¹⁶⁹ *La detonación* (1977), Buero Vallejo; *Pablo Iglesias* (1983), Lauro Olmo; *La chipa* (1983), José María Rodríguez Méndez, etc...

¹⁷⁰ El subrayado es mío.

por causa de su pasado, es decir, individuos a través de los cuales sigue presente el recuerdo de la guerra y la posguerra, con individuos surgidos de una nueva empresa política e ideológica. Así por ejemplo en *La Trotski* (1984) personajes como la propia Trotski, Don Baltasar o Don Alipio aparecerán junto a Dos Rockeros. Aunque hay que decir que los personajes que promoverán la trama argumental van a ser siempre los primeros. Quizá la obra más significativa de este segundo tipo de crítica por lo que supone en cuanto al confrontamiento del ideal político con la acritud de la realidad, sea *Caballos desbocaos* (1978). Nos dice Ángel Cobo acerca de esta obra: *José Martín Recuerda ve la transición española de la dictadura a la democracia, como un camino de grotesca y desafiante mascarada de seres humanos, porque Caballos desbocaos o España desbocada, tiene todo el aire trágico de una fiesta de carnaval, donde bajo el disfraz o la careta, late la inquietud más arrebatadora y profunda de una España que quiere hacerse después de haber sufrido el hondo dolor de casi no tener conciencia de su existir; de su casi cierta anulación ante los ojos de sí misma y del mundo exterior* (MARTÍN RECUERDA, 1981: 53). Esa idea de que las cosas no son lo que parecen y la desconfianza sistemática en la realidad circundante y en las personas que la componen, hacen de este autor un ente incómodo para el poder político de la transición y de la democracia, en cuanto a que no deja resquicio al olvido ni de las injusticias pasadas ni de las presentes, igual que lo hicieron incómodo por esa misma actitud de denuncia crítica en tiempos del franquismo. Si en aquellos tiempos funcionaba un sistema de censura clarificado y directo por el cual no se podía hablar de ciertos temas y sobre todo tomando ciertas actitudes —como es la crítica de este autor— parece que de un modo indirecto sigue existiendo censura al menos en cuanto a la política de subvenciones que hace caer en el olvido a los autores que menos interesan al poder, simplemente porque sigan exponiendo nuestras miserias de un modo o de otro, porque no confíen en los proyectos del poder político. De esta forma tan cruda lo expone César Oliva: *los realistas son dramaturgos anacrónicos por excelencia; con Franco, censurados y apartados en*

*compartimentos estancos; sin Franco, olvidados y tachados de antiguos*¹⁷¹ (OLIVA, 1989: 252). De ahí que quien haya querido estrenar con cierta regularidad de este grupo, haya tenido que ceder a su primera actitud y realizar un tipo de teatro mucho más comercial, como es el caso de Antonio Gala.

Tachar a alguien, sea por lo que sea, considero que no sigue siendo más que una maniobra política (dentro de un sistema democrático, en este caso) interesada en no dar voz a aquellos que la emplean para plantear cuestiones tan peligrosas como que en España, por un lado o por otro, se sigue sucediendo la injusticia, y lo que es más importante, no existe una conciencia armoniosa generalizada, porque sigue habiendo gente que se descompone dolorosamente.

1.1.2. El “nuevo teatro español”.

El siguiente grupo de autores del que vamos a hablar es el conocido como “nuevo teatro español”, un grupo que cronológicamente convive con los citados realistas, y cuya oposición y críticas al régimen es igual de palpable que en los otros. Cabría entonces hacerse la pregunta de por qué no están incluidos dentro de la generación realista. Por dos aspectos complementarios: uno de reconocimiento histórico, y otro de afirmación estética. El primer aspecto se lo debemos al crítico norteamericano George E. Wellwarth, quien a instancia de José María Bellido —uno de los dramaturgos que conformarán el posterior grupo—, elabora un ensayo donde pretende rescatar a un elenco de autores no reconocido hasta entonces en los circuitos comerciales, con pocas o ninguna garantía de estrenos ni de publicaciones, al que denomina “underground”. Observemos cómo define él mismo sus intenciones:

teatro underground es el provocativo y misterioso nombre de un fenómeno literario demasiado común: el teatro censurado (WELLWHARTH, 1978: 37)¹⁷².

Bajo esta óptica incluía a los siguientes autores: José Ruibal, Antonio Martínez Ballesteros, José María Bellido, Juan Antonio Castro, Jerónimo López Mozo, Miguel Romero Esteo, Manuel

¹⁷¹ El subrayado es mío.

¹⁷² Aunque el libro se edita en español en 1978, el original en inglés es de 1972.

Martínez Mediero, Luis Matilla, Ángel García Pintado, Diego Salvador, Miguel Rellán, Eduardo Quiles, los exiliados Elizondo y Guevara, realiza un aparte para el teatro catalán, y cita por último a otros autores entre los que destacan Gil Novales, Carlos Pérez Dann, Alberto Miralles y Luis Riaza.

A pesar de lo estimable de la empresa del norteamericano, hay que decir que ya desde el mismo punto de partida hay un error de base debido a que se establece una analogía entre *underground* y censurado. Debería haber dado cuenta al menos de toda la denominada generación realista, tan censurada como los autores por él destacados, evidencia esta que le hizo ganarse feroces críticas de algunos de sus miembros. Debemos tener en cuenta que Wellwarth no era un especialista en materia de teatro español (ni siquiera era hispanista), con lo cual su ensayo no es fruto de la indagación e investigación individual en el panorama literario y escénico español, sino que está dirigido por José María Bellido y más tarde por José Ruibal, que son los que lo ponen en contacto con los autores que más tarde va a seleccionar, para que éstos le presten sus obras en la mayoría de los casos mecanografiadas, es decir, sin publicar, y sin estrenar, como nos cuenta Alberto Miralles en el prólogo al libro de Wellwarth.

Anteriormente hemos comentado que había una razón de afirmación estética como respuesta a la pregunta de por qué no estaban estos autores incluidos en la generación realista. El mismo Alberto Miralles nos puede servir de guía para responder a ello:

el aspecto positivo de este ensayo es su insistencia en el matiz parabólico de este teatro, al que se llega por voluntad propia, por influencia del Absurdo, o como consecuencia del enmascaramiento que los autores llevan a cabo para intentar — creo que sin conseguirlo— engañar a la censura (WELLWHARTH, 1978: 13)¹⁷³.

El sintagma “matiz parabólico” no significa más que hablar de las cosas sin nombrarlas, dando rodeos. Pero lo que es interesante en cuanto a la estética, es que diga que uno de los caminos de llegada a éste es el Absurdo. Esto es interesante porque aquí es donde verdaderamente estos autores se separan del grupo realista, afín a ellos tanto en lo cronológico, como en la intención crítica y sus posteriores problemas de censura. La influencia del Absurdo es una rotunda afirmación estética que no vamos a encontrar en los realistas. Pero hay

¹⁷³ Los subrayados son míos.

algo más que va a diferenciar a este grupo del realista; algo que sí le va a estar permitido observar —por la objetividad que origina la distancia cronológica e histórica— a María José Ragué Arias:

la generación denominada del nuevo teatro se contrapone a la estética realista con un simbolismo que se sirve de las metáforas para hablar de la situación social y política en la España del momento, y que, por otra parte, no quiere que su temática sea exclusivamente española (RAGUÉ ARIAS, 1996: 59)¹⁷⁴.

Creo que los subrayados son lo suficientemente clarificadores: frente a la inmediatez de los realistas, lo parabólico del nuevo teatro; frente a la concreción de diálogos, contextos y personajes de los unos, lo Absurdo de los otros; frente a la expresión contundente y directa, la ambigüedad metafórica y simbólica; por último, frente a una exclusiva preocupación por la actualidad y futuro de la sociedad española, la ampliación universal de su temática.

1.1.3. Reflexiones en torno a la Guerra y la Posguerra.

El siguiente bloque de autores y obras del que voy a hacer mención, no tiene carácter unitario generacional pero sí en cuanto a un rasgo que va a ser muy frecuentado por el cine español hasta los años 90 especialmente, y también por el teatro: la contextualización de la guerra y la posguerra civil española. A este respecto cabría citar tres grandes obras —de entre las múltiples que podríamos escoger— pertenecientes cada una a una década distinta: *Las bicicletas son para el verano* de Fernando Fernán Gómez (escrita en 1976 y estrenada en 1982); *¡Ay, Carmela!* de José Sanchís Sinisterra (escrita y estrenada en 1987 y publicada en 1989); y *La Mecedora* de Enrique Morón (escrita y estrenada en 1997 y publicada en 1998). En la primera de ellas se respira la acción de la Guerra Civil a través de la acción de los personajes. En cambio, las otras dos suponen una reflexión sobre la guerra y la posguerra una a través del diálogo entre tan solo dos personajes, y la otra a través del monólogo.

Por ser la más reciente y quizás la menos comentada, vamos a centrarnos en *La Mecedora*. Esta obra es un monólogo en el que la contextualización de la posguerra aparece como fruto de la memoria del personaje único, El Hijo. El autor consigue crear una doble perspectiva

¹⁷⁴ Los subrayados son míos.

del momento histórico al que se refiere a partir del personaje, que por un lado presenta la visión y casi la experiencia directa de un niño de diez años, que después va a contrastar con la de un hombre maduro, curtido por el tiempo y los desengaños. Como si de la elaboración de unas memorias se tratase, El Hijo va contándonos la historia de su vida. La crítica surge no al régimen anterior, sino a la sociedad que se había establecido al amparo de ese régimen, a la vez que se produce una crítica, fruto del desengaño continuo, de la sociedad presente que conducirá en un primer momento a reflexiones trascendentales sobre la condición humana, y en un segundo momento, a un abortado intento de suicidio. Podríamos concluir con unas palabras muy significativas del prologuista, Ángel Cobo:

La Mecedora es el drama de un personaje que podríamos calificar de arquetípico en la vida española actual; un personaje que en este final de siglo desvaído, cansado y hasta impotente, se siente desesperanzado, pero intentando la inveterada ceremonia del avance esforzado contra toda esperanza, cual eterno mito de Sísifo (MORÓN, 1998: 11).

1.1.4. La apuesta por el futuro de los dramaturgos de los 80.

Es interesante que considere el prologuista a este personaje de arquetípico de la “vida española actual”, la de final de siglo, porque es cierto que consciente o inconscientemente esta fecha no dejó indiferente a nuestros intelectuales: unos se decantarán por una crítica corrosiva del ser humano en cualquier sociedad conformada, acusando gravemente la pérdida de valores universales de los últimos años (como se puede observar en esta obra misma); mientras que otros, parecen haber asumido con naturalidad el nihilismo de los últimos veinte años de siglo, y fruto de ello es la creación de historias que o nada tienen que ver con la realidad, o la utilizan para construir argumentos a partir de su estilización transformadora.

Estos segundos intentan olvidar por completo a los personajes, las situaciones y los conflictos procedentes de la guerra, de manera que no se respire ésta por ninguna parte. Es un cambio de mentalidad para una sociedad nueva. El PSOE entra en el poder en 1982, y uno de los objetos primordiales que se proponen desde el partido va a ser

la popularización y descentralización de la oferta, con especial captación de un público aficionado entre las capas más jóvenes y más débiles económicamente de la sociedad (RAGUÉ ARIAS, 1996: 127).

La captación de ese nuevo público pasa previamente por la construcción de un tipo de teatro novedoso donde se hable de temas actuales de manera lo suficientemente crítica para no ser un bufo reflejo del tipo de teatro más hacendado y preferido por el fascismo del que nos habla José Monleón en *Treinta años del teatro de la derecha*¹⁷⁵ (MONLEÓN, 1971), pero utilizando ingredientes como el de la jugosidad, lo ligero y lo comercial, para llegar a un grupo lo más amplio posible. Son tragicomedias llenas de optimismo y confianza en el nuevo proyecto de futuro propuesto por la democracia, entre las que caben destacar como su artífice más conocido a José Luis Alonso de Santos, con sus archipopulares *La estanquera de Vallecas* y *Bajarse al moro*. Podemos destacar además a otros autores como Fermín Cabal con obras como *Caballito del diablo* o *Ello dispara*. Debemos comentar que estos autores se iniciaron en los primeros años de la transición como autores dramáticos. Por ello en sus primeras obras sí que vamos a observar personajes procedentes del período franquista, conviviendo en una sociedad distinta, en un momento de transformación. Este es por ejemplo el caso de Faustino Brirones en la obra de Fermín Cabal *Tú estás loco, Brirones*. Otro de los atractivos aderezos de este conjunto de obras es la renovación del lenguaje, con la utilización de jergas juveniles y del mundo marginal, pero sin llegar nunca a provocar la incompreensión del público. En definitiva, un teatro muy atractivo para saciar la sed de confianza en los proyectos del poder político de una sociedad española que tras un siglo de división ideológica irreconciliable de un bando conservador con los del contrario progresista, parecía que comenzaba a creer en un proyecto común como era la consolidación de una democracia sana y robusta con cabida para todos. Creo que así se puede comprobar en una obra con el significativo y sugerente título de *Los ochenta son nuestros* de Ana Diosdado. Un título elocuente para una democracia joven, consciente del dominio de las riendas de la Historia.

1.1.5. Hacia nuevas formas de lenguaje escénico: la impronta de los Festivales de Teatro.

Es también éste el momento histórico de sacar a la luz todo tipo de teatro y de maneras de entender el teatro: en comunidad, de investigación en formas alternativas, independiente, performances, happenings, femenino... Formas de teatro marginado a lo largo de la

¹⁷⁵ Remito al capítulo 3 de este trabajo, donde se ha reflexionado acerca de todo este tipo de teatro preferido por el fascismo, y de cómo la Generación del Realismo es un intento de oposición al mismo.

Historia que no solían aparecer hasta entonces en ninguna antología, empiezan a adquirir un merecido reconocimiento, y lo que es más importante, interés de cara al público. A ello contribuyeron ampliamente los Festivales de Teatro, en los cuales se producían encuentros de compañías internacionalmente reconocidas, junto con otras que se encontraban en sus inicios. Es un momento de recuperación económica del país, que se tenía que hacer patente en la promoción de la industria, y por supuesto, la industria teatral. Los Ayuntamientos de muchas ciudades se dejaban grandes cantidades de dinero en la organización y puesta en marcha de los festivales. Gracias a esto, se pudo ver en Madrid quizá el espectáculo más caro y conocido del panorama teatral internacional de aquellos momentos, como fue el *Mahabarata*, dirigido por Peter Brook. Pero quizás más importante que estas grandes —hablando en términos cinematográficos— “superproducciones” teatrales, eran el elevado número de compañías más modestas, mostrando nuevos caminos de la vanguardia teatral y de la experimentación escénica.

Uno de los festivales más destacados del momento fue el Festival Internacional de Teatro de Granada, que estuvo a cargo de Antonio Sánchez Trigueros, quien optó, más que por la presencia de compañías con trayectorias internacionales que hubieran agotado el presupuesto en unos pocos espectáculos, por la presencia de grupos más modestos tanto extranjeros como españoles; grupos ya consolidados o que estaban empezando. La agudeza del organizador era evidente; un ejemplo: La Fura dels Baus puede decirse que comenzó sus pasos en Granada. Pero de este y otros grupos hablaremos posteriormente.

1.1.6. La voz de las mujeres escrita por mujeres.

Otro tipo de teatro que se comienza a reconocer en este momento es el teatro femenino. En 1988, Patricia O'Connor edita un ensayo titulado *Dramaturgas españolas de hoy. Una introducción*, donde pretende sentar las bases para el estudio de esta particularidad teatral, donde destaca por un lado un grupo de autoras que denomina “de la época franquista (1939-1975)”, junto a otro denominado “del postfranquismo (1975-1989)”, con una serie de temas que se hacen recurrentes en sus obras y que giran en torno a un eje básico: la reivindicación de la mujer por los mismos derechos del hombre; no sólo derechos sociales, sino morales y sexuales.

La misma antóloga lo define como:

un nuevo orgullo en la identidad femenina reflejado en obras centradas otra vez en la mujer, pero rechazando las visiones y límites del pasado para dar paso a un discurso auténticamente femenino (O'CONNOR, 1988: 40).

Este grupo de autoras muestra con un lenguaje claro y directo un tipo de mujer radicalmente distinta a la que encontramos no ya sólo en el teatro del período franquista, sino por lo general en toda la historia del teatro casi me atrevería a afirmar que universal; mostrar la imagen de una mujer mucho más reveladora y cercana a la realidad íntima del sexo femenino: con sus necesidades, pasiones, obsesiones, problemas, preocupaciones, etc... Utilizan de manera frecuente un esquematismo de posturas antagónicas para imprimir mayor fuerza a las posiciones o condicionamientos que se quieren destacar. Es el intento en definitiva de sacar al espacio público la condición íntima de la mujer, como quitarle a ésta la máscara social que por tradición se ha visto obligada a acarrear durante siglos en las distintas sociedades, y por el desconocimiento de los autores —generalmente hombres— en las tablas. De modo que los tópicos del sexo débil, la dulzura, la coquetería, el ángel del hogar..., no van a aparecer en este teatro; tampoco sus contrarios, como se hacía desde los tiempos del Arcipreste para ridiculizar a algunas mujeres. Simplemente, no van a aparecer tópicos anquilosados, sino mujeres dentro de un espacio urbano, existiendo, buscando caminos y respuestas.

Nombres importantes del teatro femenino —además del ya citado de Ana Diosdado—, son: Maribel Lázaro, Mercedes Abad, Concha Romero, Lourdes Ortiz, Paloma Pedrero, Lidia Falcón, Carmen Resino, María Manuela Reina, Marisa Ares, Gracia Morales, y un largo etcétera de autoras más o menos consagradas, más o menos jóvenes, para las que existen además premios específicos destinados a su promoción como el Casandra o el María Teresa León.

1.1.7. La influencia de Fernando Arrabal.

A finales de los 70 y principios de los 80, se intenta descubrir para el público mayoritario español a un autor controvertido como Fernando Arrabal. La trayectoria dramática de éste se desarrolló casi por completo en el extranjero; pero su influencia a partir de los años 80 y durante los 90 va a ser muy importante, quizá más a partir de sus publicaciones que de la puesta en escena de sus obras, y más a partir de su teatro más consagrado como *Pic-nic* o *El Triciclo*, que de su última producción. Uno de los autores sobre el que podemos reconocer esa

influencia del absurdo arrabalesco, además del de otros autores reconocidos del panorama europeo, como Ionesco, es sin duda José Moreno Arenas. Como *una dramaturgia de la concisión* lo ha catalogado Adelardo Méndez Moya (MORENO ARENAS, 2000: 9); y en efecto, en breves secuencias espacio-temporales podemos apreciar un absurdo cargado de comicidad y de sorpresa, a partir de la cual asistiremos a la transformación de lo cotidiano en lo ridículo. El lenguaje y las situaciones ordinarias, cobrarán en definitiva una nueva dimensión en su teatro.

1.1.8. Nuevas perspectivas para la dirección escénica.

Donde quizás se ha desarrollado con mayor ímpetu una evolución muy notable en el teatro español, es en las puestas en escena. Se ha denunciado frecuentemente la no existencia de tradición en cuanto a la dirección escénica se refiere en España. Nuestros directores más prestigiosos como Adolfo Marsillach, Miguel Narros, César Oliva, José Tamayo... se hicieron a sí mismos en cuanto a la escena, sin tomar el relevo de ningún maestro. Pero con la llegada de la democracia, ese apoyo al teatro en cuanto a la política de subvenciones de los partidos políticos gobernantes de cada Comunidad Autónoma o Ayuntamiento, y el prestigio adquirido por las Escuelas Superiores de Arte Dramático (ESADs), además de la proliferación de escuelas privadas en muchas ciudades y pueblos, parece ser que ha dado sus frutos, y a partir de los años 80 y durante toda la década de los 90, vamos a asistir a la creación y asentamiento de multitud de compañías formadas por actores y directores jóvenes muy cualificados, no sólo por su habilidad escénica, sino también en cuanto a sus conocimientos teóricos y literarios sobre el hecho teatral, que van a indagar nuevos rumbos para la escena, muchas veces partiendo de estéticas ya muy reconocidas —por ejemplo Kantor, Eugenio Barba, Brook...—, aunque a partir de ahí adaptándolos a las necesidades del teatro español y a las suyas mismas, con lo cual arribarán a puertos sumamente originales, y otras muchas veces, creando una estética tan novedosa que se constituirá en punto de partida para otras compañías españolas mismas y extranjeras —creo que el caso más sobresaliente es La Fura dels Baus.

Estos grupos comprenden el hecho teatral de forma distinta a como lo habían hecho nuestros directores más tradicionales. Para aquellos el texto era el centro de la puesta en escena, y en torno a éste giraban todos los demás elementos. La perspectiva cambia a partir de estos nuevos grupos, al convertir el texto dramático —si lo hay— en un elemento más de la puesta en escena, exactamente al mismo nivel que

podría estar la iluminación, la gestualización o los objetos escénicos — cuya relación con el actor no es ya simple decorado—. El cuerpo del actor y su movimiento cobran una importancia inusitada. Todas estas innovaciones escénicas, procedentes de teóricos europeos como Artaud, Gordon Craig, Grotowski, etc..., no llegan a los escenarios españoles ni al público mayoritario hasta esta época. Ello provocará una situación anteriormente desconocida en el teatro español, como es la de la compañía que crea los textos en conjunto, o uno de los miembros de ésta, aunque se presentan casi siempre con la firma de toda la compañía. El autor del texto dramático pasa a un segundo plano —con respecto a la jerarquía anterior—, y se destaca más el nombre de la compañía, seguido del del director de la misma. Aparecerá para el público la conciencia de estilo escénico.

Con todo esto se comprenderá que es en la investigación escénica de conjunto en cuanto a plasticidad, dicción, gestualidad o movimientos, en donde una compañía cobra todo su prestigio y originalidad. Así, quisiera destacar a un grupo con una trayectoria de más de veinte años, que ha supuesto y supone un verdadero revulsivo para los más jóvenes partícipes del teatro: La Zaranda. Este grupo recrea en sus obras una estilización de la realidad hacia lo grotesco; así por ejemplo en su espectáculo *La puerta estrecha* (2000), obra de uno de sus componentes, que curiosamente —a tenor de lo expuesto anteriormente—, es también el encargado de la iluminación: Eusebio Calonge. Jugando con dos componentes básicos, lo grotesco y lo absurdo, el espectáculo se nos presentaba como una especie de alegoría sobre el sufrimiento y el dolor, con la presencia de tres personajes completamente animalizados, vacíos de la psicología y los sentimientos humanos dentro de un ambiente enrarecido y sucio, que vejaban hasta la extenuación a una chica joven a la que solamente quedaba como último recurso el grito desesperado. Un espectáculo donde se podía reconocer la carga de múltiples elementos artaudianos. Casi se podría considerar en parte como una interpretación posible del *teatro de la crueldad*.

Pero es que en España también podemos rastrear un precedente en cuanto a la ambientación recreada por el espectáculo, que es el Valle Inclán de las *Comedias Bárbaras*. Es una lástima que durante cuarenta años no se estimulara la línea abierta por este autor para la creación de un teatro y una estética rabiosamente hispánicos. Las formulaciones del *teatro de la crueldad*, ya las había intuido a partir de la práctica textual el genial dramaturgo gallego. La influencia de Valle se va a convertir también en decisiva para todos los autores y directores de final de siglo, y aún sigue y seguirá vigente por muchos años. Quizá ese sea el camino

de indagación tras el que nos encontremos con una fórmula teatral exclusivamente nuestra, original, “ibérica”¹⁷⁶ en definitiva.

Esta influencia de Valle se hace patente también en los montajes que de sus obras se han realizado en los últimos años. De entre todos, cabe destacar la formidable puesta en escena que hizo el grupo Atalaya de *Divinas Palabras*, en la que para destacar lo grotesco (que para Ricardo Iniesta —director de la compañía— es el principal factor de la obra) a través de la dicción, optaron por un trabajo de estilización y alteración del cuerpo conjugado con el ritmo del actor, apoyándose en la creación de partituras muy precisas; incluso los actores pudieron trabajar con Genadi Bogdanov, director de la Escuela Biomecánica de Moscú y discípulo directo de Meyerhold, además de con maestros de la Comedia del Arte, del teatro Balí y del Kathakali de India:

todas estas técnicas ajenas a nuestra cultura marcaron sobremanera el trabajo de los actores y la propia composición de los personajes (INIESTA, 1998).

He querido destacar esto a modo de ejemplo de la nueva manera de trabajar en el teatro; para dar cuenta de los múltiples contactos, ya sean sólo técnicos o prácticos que el rumbo del teatro español comienza a adquirir a partir de los 80, tanto dentro de la escena como de la propia escritura dramática.

Otra alternativa paralela —e incluso compartida por muchas agrupaciones— a la puesta en escena, es la del teatro sin texto, al que vamos a dedicar el siguiente apartado.

1.2. Teatro sin texto: redescubrimiento de los teóricos europeos.

Pudiéramos decir que ya desde los inicios de Els Joglars en los años 60, con espectáculos como *Mimodrames*, se está gestando un tipo de teatro alternativo no sólo a la misma concepción del teatro en tanto que emisor de un mensaje y configurador de una fábula¹⁷⁷, en un escenario *alla italiana*. Si algo nos ha demostrado el hecho escénico de estos últimos tiempos, es que el teatro está, como dirían Grotowski y Barba, allí donde haya un actor y un espectador, considerándose todos

¹⁷⁶ Como ya hemos podido observar a lo largo de este trabajo, esta es la denominación con la que tantas veces se ha reconocido el teatro de José Martín Recuerda.

¹⁷⁷ Utilizo esta palabra como lo hicieron los formalistas al distinguir entre *fábula/trama* en toda narración.

los demás elementos —trajes, decorados, música, iluminación o texto— como suplementarios.

Podríamos destacar dos tendencias paralelas en cuanto a la investigación escénica de estos grupos teatrales: 1) investigación festiva y 2) investigación carnavalesca. Con un subapartado posible (es decir que no tiene por qué estar necesariamente presente) que es común a ambas tendencias: la experiencia multimedia.

1) Con investigación festiva, me estoy refiriendo a espectáculos organizados en teatros tradicionales, con ninguna o escasa participación del público, que se limita a ser espectador pasivo de lo que se propone desde la escena. Es decir, que nos encontramos con una forma alternativa, distinta de hacer teatro al modo tradicional: sin presencia de texto. En estos espectáculos el cuerpo juega un papel verdaderamente importante, porque es el elemento principal a partir del cual se va a lanzar ese *espesor de signos* del que habla Barthes (BARTHES, 1973). Los mensajes emitidos van a ser con mayor o menor dificultad para el espectador descifrables al fin y al cabo, y van a gozar de una característica que les va a facilitar su incorporación en los circuitos internacionales, como es el lenguaje universal (al menos occidental) del gesto. Grupos como La Cuadra, Els Joglars, los espectáculos dirigidos por José Heredia Maya, o Tricycle, son claros exponentes de este tipo de teatro. Por lo general, a partir del cuerpo es muy difícil la matización de los mensajes, con lo que estos grupos, bien van a contar historias a base de *gags*, sobre todo el teatro cómico; o bien, si es una tragedia lo que se pretende contar, lo harán a base de transmitir sensaciones básicas al espectador —odio, miedo, venganza...— para la captación de la fábula. De una manera o de otra, lo que está claro es que se va a convertir en tremendamente definitiva la contextualización de las escenas o de la historia, porque a partir de ésta se incentivará la captación del mensaje¹⁷⁸.

2) La segunda tendencia que habíamos destacado era la de investigación carnavalesca. Ésta la podemos observar sobre

¹⁷⁸ Hay que decir que si todos estos grupos en el inicio de sus carreras apuestan por una presencia mucho mayor del cuerpo, poco a poco han ido dando cabida al texto dramático al modo tradicional, si bien es verdad que lo han conjugado con toda la experiencia en la mímica o en la danza, que poseían de su primer teatro, potenciando así de manera sobresaliente el máximo de recursos posibles de la escena.

todo a partir de los años 80 con grupos como La Fura dels Baus (como precedentes podemos destacar desde los años 60 a la compañía Els Comediants). Al igual que los anteriores, no utilizan el texto, pero su enfrentamiento con el público lo establece de forma totalmente distinta. El público forma parte activa del espectáculo, se le molesta, se le agrade incluso¹⁷⁹, se le obliga a moverse, a no ocupar un espacio fijo, con lo cual el espectáculo se convierte en algo mucho más dinámico. No se cuenta ninguna historia, sino que redundan en uno o varios temas determinados a partir de imágenes originales o extraídas de la cultura universal antigua o moderna, conocida por todos los espectadores. Las sensaciones del público no se producen a partir de los mensajes codificables que lanzan los actores, sino a modo de experiencia somática ante la presencia de éstos. Esta forma de tratar al público obliga al desarrollo del espectáculo en escenarios en absoluto convencionales del teatro burgués, como puede ser una plaza, una fábrica, un descampado... La contextualización, se convierte en un elemento aleatorio mínimo o totalmente anulado; lo que se presentan son espectáculos radicalmente intempestivos debido a que la experiencia catártica del público, no nace desde la comprensión intelectual.

Con todo esto, podemos afirmar que desde este teatro se potencia el hecho de que no se presenten jamás dos espectáculos iguales, porque depende en gran medida del público, y éste es imprevisible. Lo formidable es que puede ocurrir cualquier cosa. Se pueden resumir las intenciones de este tipo de agrupaciones en las siguientes palabras sobre el *teatro de la crueldad* de ese visionario genial que fue Artaud:

el Teatro de la Crueldad propone un espectáculo de masas; busca en la agitación de masas tremendas, convulsionadas y lanzadas unas contra otras un poco de esa poesía de las fiestas y las multitudes [...] (ARTAUD, 1976: 88).

Muchos de estos grupos que empiezan elaborando espectáculos sin texto dramático, o con una presencia mínima y no definitiva de éste, han acabado interpretando textos ya creados —como recientemente ha

¹⁷⁹ Por ejemplo, embadurnándolo de líquidos.

hecho *La Fura* con *Fausto* y más recientemente, *La metamorfosis*—, o elaborando sus propios textos —como por ejemplo, *Els Joglars*—. Esto es importante para darse cuenta de que una y otra formas teatrales no tienen por qué estar reñidas, sino al contrario, pueden alternar y complementarse.

1.2.1. La experiencia multimedia.

Pero también hemos hablado de un posible subproducto común a ambas tendencias: la experiencia multimedia. Ésta se produce sobre todo a partir de los años 90. Se puede utilizar simplemente como complemento para la elaboración del espectáculo, para hacerlo más fastuoso, o, además de esto, darle un matiz significativo de índole filosófica al empleo de la tecnología. Dentro de la tendencia festiva, se utiliza en mayor medida de forma meramente espectacular; mientras que dentro de la tendencia carnavalesca, se incluye además en muchos espectáculos este matiz significativo al que nos acabamos de referir.

Así por ejemplo, en el espectáculo de Marcel·lí Antúnez de 1994, *Epizoo*, donde se nos demuestra a partir de la lúdica exploración del modelo *cyborg*, que la tecnología no sólo invade un espacio, sino el espacio humano, haciendo a los espectadores accionar —por medio de un ratón de ordenador—, las diferentes articulaciones de un robot que el actor lleva incorporado en su propio cuerpo, y al que llama *exoesqueleto*¹⁸⁰.

¹⁸⁰ Para más información, vid. GRANDE ROSALES (2000).

2. ¿HAY ACTUALMENTE UN LENGUAJE ESCÉNICO ESPAÑOL?

Como conclusión de todo lo expuesto en este punto, podríamos comentar que el ocaso del régimen franquista, así como la Transición a la Democracia y al menos la mitad de ésta, son más un mito político que una realidad teatral. No debemos olvidar que la mayoría de los autores que estrenan durante los últimos veinte años del período franquista, lo siguen haciendo hasta nuestros días, aunque eso sí, en mucha menor medida, pero siempre escribiendo dentro de la misma lógica y con el mismo estilo que utilizaban entonces. Aunque desde el poder, especialmente a partir de la llegada del PSOE en 1982, transcurridos ya un período de años suficientes desde la muerte del dictador como para haber calmado los ánimos más enfervorizados y haber dado lugar a la reflexión “histórica”, se quiso construir un sentimiento de ruptura política e ideológica; y uno de los instrumentos con que se va a intentar elaborar esta empresa, va a ser sin duda la cultura, y en particular, y dentro de lo que nos concierne en este capítulo, el teatro. Se nos va a presentar la muerte del dictador como una puerta abierta hacia una extensa llanura virgen, como un empezar de nuevo a modo de olvido del período anterior. Esta labor de ideologización es una práctica simplista más o menos legítima de cualquier forma de poder; simplista en cuanto a la presentación de la realidad, porque ésta es mucho más compleja, colisionando como siempre ocurre el ideal político con lo real de la cultura. No va a haber ningún nuevo teatro a partir de... (la muerte de Franco, la entrada de la Democracia, la llegada al poder del PSOE o el posterior arribamiento del PP). No lo va a haber en cuanto a escritura y comprensión del teatro; no va a haber nada que no existiera ya anteriormente desde los años 60 y principios de los 70, porque a partir del 75, precisamente nos vamos a encontrar conviviendo a gran cantidad de grupos, autores, directores y, más importante aún, maneras diferentes de entender el teatro procedentes del período anterior, en consonancia o no con su ideología.

Tendremos que esperar para ello hasta mediados de los ochenta y los noventa para que aparezcan generaciones educadas casi plenamente bajo un régimen democrático, insertos en un mundo “globalizado”, con otras perspectivas e intereses, tanto sociales como teatrales. Y así no obstante, el panorama teatral español seguirá igual en

gran medida¹⁸¹. La renovación del teatro español es algo que muchas personas relacionadas con él se proponen y plantean, sin haberse producido ninguna línea con el apoyo y generalidad suficiente para poder considerarla como técnica y estética bajo la que se reconozca y afirme mayoritariamente el panorama teatral español, como sí ocurrió en el Siglo de Oro¹⁸².

Lo que queda en el aire es: ¿volverá a llegar ese momento? La respuesta, como siempre, está en la Historia.

¹⁸¹ Me refiero más que nada a lo que conocemos como el teatro más convencional. Si bien es verdad que surgirán un gran número de compañías pequeñas, conocidas sólo por unos cuantos, que son las que realmente transforman cada día el teatro español.

¹⁸² Aunque quizás no haya que buscar esa línea de un teatro con sello español, máxime en un mundo globalizado como el que vivimos hoy en día. De todas formas, lo importante es que hay aquí un campo de investigación magnífico que daría lugar sin duda alguna a un trabajo de tesis doctoral, sobre todo si se pone en relación con lo que está ocurriendo en el cine.

**JOSÉ MARTÍN RECUERDA FRENTE AL PÚBLICO
ACTUAL: DESDE 1977 HASTA NUESTROS DÍAS.**

1. LA RESPUESTA TEATRAL AL NUEVO SISTEMA DEMOCRÁTICO.

José Martín Recuerda construye un teatro de denuncia, y eso se demuestra en que no es sólo un teatro antifranquista, sino que después del franquismo, su ímpetu no claudicó y ha seguido escribiendo acerca de la injusticia, la crueldad y el poder como presentes en el mundo –tal y como aludíamos en el apartado anterior. No se ha dejado embaucar por políticos de uno u otro bando, ni ha vendido nunca su creación a una idea o a un partido o al capital.

Dentro del grupo de obras que vamos a comentar a continuación, hay algunas escritas antes del fin de la dictadura, y otras, después. Pero si las he introducido en este capítulo, es porque todas fueron estrenadas tras la muerte del dictador. De manera que lo más importante en este apartado, no es sólo el hecho de la crítica al régimen anterior, sino qué nuevas lecturas pueden obtener en el momento de su representación en un sistema totalmente diferente. Lo importante no es sólo lo que exprese el autor con esa obra, sino por qué esa sociedad la demanda. Está muy claro que en todas ellas el ansia por la *libertad* se hace muy presente, casi podría palpase, la cual se convirtió en un reclamo y una idea fundamental para la construcción de toda la ideología que impera durante el período de la Transición. La primera de estas obras que comentaremos, *Las arrecogías...*, es la que mejor responde a esta temática. Pero nos daremos cuenta de que poco a poco se va acrecentando en el autor otra idea en sus obras, que considero que no ha sido lo suficientemente explotada por las compañías que las han estrenado: es la idea de *engaño*¹⁸³, es decir, que el mundo feliz prometido, no ha acabado de llegar. Esto lo podremos observar sobre todo en *El engañao* y, donde establece una crítica más feroz en este sentido, será en *La Trotski*.

Por último, habría otro elemento en juego, y es la exposición de cómo la esperanza y la bondad, si no se cuidan, si se atacan o se asfixian desde el poder o desde la sociedad, pueden transformarse en un monstruo. Ésta es otra lección acerca de la Transición y del postrer sistema democrático de José Martín Recuerda, que se puede apreciar sobre todo en el personaje de Celestina, en *Las conversiones*.

De manera que de todas estas obras, la conclusión que podemos sacar de nuestro autor es, que nada está terminado, que sigue existiendo el desamparo y el abuso por parte de algunos con el beneplácito de

¹⁸³ Ya hacíamos anteriormente alusión a esta idea en el apartado dedicado a *El teatrino de don Ramón* (capítulo 5, punto D.2.).

otros, y que toda la sociedad en concreto debería responder a esto, dado que si no, toda ella será víctima de su propia inoperancia.

Pero pasemos ahora a comentar cada una de las obras, siguiendo la misma metodología que hemos venido empleando hasta ahora, a partir de la cual iré intentando evidenciar las conclusiones a las que deseo llegar.

J. LAS ARRECOGÍAS DEL BEATERIO DE SANTA MARÍA EGIPCIACA (1970)

J.1. Ediciones y montajes.

J.1.1. Ediciones.

- (1974) *Primer Acto*, nº 169.
- (1975) Málaga, Excelentísima Diputación de Málaga.
- (1977) Madrid, Cátedra. [Edición utilizada para realizar el comentario del argumento del drama].
- (1980) Berlín, Meisel-Bühnenverlage, Edition Meisel & Co. [Versión alemana: *Die Eingesperrten im Kloster der Jungfrau Maria von Agypten*].
- (1984) Madrid, Arte Escénico (Colección Teatral de Autores Españoles, nº 22).
- (1985) New York, Performing Arts Journal Publications (Collection Drama Contemporary, Spain). [Versión inglesa: *The Inmates of the Convent of St Mary Egyptian. Traducción de Robert Lima*].

J.1.2. Montajes.

- (1977) Adolfo Marsillach.
- (1980) Manuel Duque. Penn State University Resident Theater Company.
- (1980) Jacinto Soriano.
- (1988) Oxford Theatre Group.
- (1996) Vicente Genovés. Teatres de la Generalitat Valenciana.
- (2005) José Luis Navarro. Corral del Carbón.

J.2. Argumento del drama.

El argumento de esta obra es en parte conocido para el público más avezado en Historia, dado que narra parte de la vida de Mariana Pineda, concretamente los últimos días que pasó ésta encerrada en el beaterio que da título al drama. Aparte de ser un hecho histórico

conocido, como decimos, tenemos además el antecedente de la obra de Lorca (*Mariana Pineda*), centrada en el mismo personaje, si bien el enfoque y la perspectiva que Martín Recuerda expone, hacen diferente su Mariana de aquélla que tratara el genial poeta y dramaturgo. Pero evidentemente no vamos a entrar en una comparación entre ambas obras, que lo único que haría sería desviarnos del motivo principal a tratar en este apartado, que es la exposición del argumento de *Las arrecogías...*

Resulta muy interesante observar cómo algunos autores literarios se enfrentan a la historia (José Martín Recuerda en concreto), en el sentido de que la imaginación de éste (que no busca el carácter científicista del método histórico), es capaz en muchas ocasiones de arrojar luz sobre algunos aspectos que la frialdad del dato objetivo no es capaz de resolver. Así lo vio en efecto el profesor Emilio Orozco Díaz en esta obra, cuando en el programa de mano repartido al público el día del estreno en el Teatro de la Comedia de Madrid, afirmaba lo siguiente:

He aquí, pues, que la descarnada y la desgarrada visión humana del interior de este convento, prisión y correccional nos ofrece Recuerda, sin más apoyo documental que el que le suministraba la biografía y la versión poética de la tradición y de la obra de Lorca, quedaba en el fondo mucho más cerca de la realidad histórica que la que había ofrecido esa literatura y la misma erudición. Naturalmente que todo se deforma, desmesura y extrema, pero el hecho esencial de que en el Beaterio abundasen las reclusas por razones políticas fue imaginado por el dramaturgo granadino, sin que antes nadie – que sepamos- lo hubiese dicho –ni como realidad ni como suposición. Ahora bien, lo verdaderamente sorprendente es que Recuerda llegase a intuir o adivinar concretas situaciones de reclusas que estos datos documentales han venido a confirmar (MARTÍN RECUERDA, 1977: 138).

Una vez dicho todo esto, centrémonos exclusivamente en el argumento de esta obra¹⁸⁴. La acción se desarrolla en plenas fiestas del Corpus Christi en la ciudad de Granada, “cuando Granada, juntamente con Bayona y Gibraltar, era uno de los focos revolucionarios que amenazaban al gobierno del Rey de España” (MARTÍN RECUERDA,

¹⁸⁴ Como ya hemos dicho otras veces, lo haremos siguiendo en todo momento la exposición de la narración en la obra, dejando de un lado la fidelidad histórica.

1977: 137). Al Beaterio de Santa María Egipciaca, un correccional para mujeres tanto dedicadas a la prostitución, como asesinas y de tendencias políticas contrarias a la monarquía del rey absolutista Fernando VII, llega presa Mariana de Pineda, una señora de la alta burguesía granadina acostumbrada a codearse con las más altas esferas de la política tanto local como nacional, acusada de haber bordado una bandera para la causa liberal. Tras la conversación que han mantenido entre todas ellas al principio de la obra, hemos podido descubrir que la razón principal por la que están allí ese núcleo de recogidas, es por cuestiones políticas: una fue amante de Juan Martín el Empecinado, otra del general Riego, otra trabajó de puta en Cádiz y ayudaba a la sublevación, etc...

En un principio Mariana no es muy bien mirada por el resto de mujeres, porque no la consideran una compañera más, ya que para ellas pertenece a un estamento social superior. Además, se rumorea entre ellas que la guardia se está reforzando porque el capitán Casimiro Brodett, un militar dispuesto a traicionar a las tropas del rey por ser adepto ideológicamente a la causa liberal, además de ser amante de Mariana, vendrá a salvarla, y allí quedará el resto, encerradas con sus juicios pendientes. Todo esto Mariana lo niega:

ROSA “LA DEL POLICÍA”.- ¿Has venido a mentir a la hora de tu muerte? Las fuerzas de la guardia se refuerzan y es por ti. Por ti. Casimiro Brodett viene a salvarte. Y a la hora de la salvación, serás tú la salvada y nadie se acordará de las demás (MARTÍN RECUERDA, 1977: 173).

La tensión sigue creciendo y tras unos momentos entran a una niña gitana que trae las manos rotas, signo evidente de una tortura, acusada de haber intentado bordar una bandera de la causa liberal. Unos instantes después aparece el Juez de Infidencias de la Real Chancillería de Granada, Ramón Pedrosa, quien intenta hacer declarar a la niña que fue Mariana de Pineda la que le encargó que bordara la bandera, con lo cual se observa que lo que se intenta es buscar pruebas –a través de la tortura y el chantaje- de que la acusación de Mariana es cierta, con testigos delante:

RAMÓN PEDROSA.- (Dejando asomar su rencor) Rosa Heredia, oye mis palabras: (ROSA “LA GITANICA” queda inmóvil) Todavía puedes salir de aquí, si dices que esta mujer, llamada Mariana Pineda, subió a tu casa del Albaicín y te dio a bordar esta bandera. (Silencio)

ROSA “LA GITANICA”.- (Levantando poco a poco la cabeza) No... conozco... a esa señora. (Rumor de todas las arrecogidas)
RAMÓN PEDROSA.- Llegarás a conocerla. Tendrás que conocerla al fin. (Silencio)
ROSA “LA GITANICA”.- (Con mucha humildad) No conozco a esta señora. Y yo nunca aprendí a bordar [...] (MARTÍN RECUERDA, 1977: 193-194).

Pero ella sabe muy bien que todo es una maniobra para condenarla por sus ideas, y así se lo certifica a Pedrosa, además de advertirle que hay mucha gente de acuerdo con su causa y que está siguiendo su proceso, que puede asesinarlo en cualquier momento:

MARIANA DE PINEDA.- [...] a la vista de unos hechos asesinos, como son las manos de esta niña, no tengo más remedio que exaltarme. Claman los cielos. Pero entérate bien, Pedrosa; te he de llevar a declarar que esta bandera fue introducida en mi casa por tu misma policía. No tienes datos para atestiguar lo contrario [...] Piensa que alguno de estos soldados que te guardan, puede clavar el machete de su fusil en tu cuerpo. Piensa que estas mismas monjas pueden ser tus peores enemigas. Piensa que al dictar mi sentencia, pueden, en esos momentos, traspasarte el corazón. Ni tú ni el rey estáis seguros. Estáis enloquecidos de terror en esta época criminal. Tenéis enemigos por todas partes. Al salir por esta puerta, pueden asesinararte. Granada entera está conmigo y con estas arrecogías que no las dejáis defenderse en públicos juicios [...] Y cuidado con usar tus regios poderes de juez de infidencias. Mi juicio no puede resolverse secreto. Son muchos los que lo esperan [...] (MARTÍN RECUERDA, 1977: 195-197).

Cuando Pedrosa se marcha y quedan todas las arrecogidas juntas, Mariana en un acto simbólico se arranca un jirón de su vestido para curar las manos de la niña, y todas siguen su acción, de manera que se acaba esta primera parte de la obra con todas bailando, palmoteando y cantando letras revolucionarias.

La segunda parte se inicia con una escena en una calle de Granada, a la puerta de la tienda de moda de Lolilla la del Realejo, adonde llega una mujer que dice ser de Madrid, pidiéndole a Lolilla que le haga un vestido, con una tela de tafetán verde que ha visto en su tienda, que, dice, ser el mismo que el de las banderas de los liberales y que por eso se ha puesto de moda, y que es del mismo género y color

que una muestra que ella lleva y que le enseña. Al hacer esto la del Realejo acaba descubriendo que tras esa aparente mujer, se esconde uno de los espías de Pedrosa, que intenta inculpar a la gente siguiendo procedimientos nada legales y nada éticos. Con esto podemos comprobar el clima de tensión que se respira en la ciudad, y nos damos cuenta de uno de los métodos para hacer confesar a los que se consideran revolucionarios. Una vez descubierta la identidad del policía, se le amenaza y se le empiezan a hacer preguntas acerca del juicio que se acaba de celebrar esa mañana en la Audiencia y si es el de Mariana, hasta que éste acaba confesando que, en efecto, era el de Mariana, que se la había considerado culpable, y todo ello sin estar ella presente. Asistamos al desarrollo de esta escena:

LOLILLA.- (Cogiendo rápidamente la pieza de tafetán) *¡Igual!* (Con odio y mascullante) *Igual que el de la bandera de Pedrosa.* (Ha cogido unas tijeras grandes y amenaza al corazón de la señora) *¡Quieto!* (De un tirón le arranca la peluca. Se descubre que es un hombre) *¡Atad las manos! [...] Que tu boca no rechiste. Traes los dientes podridos y noté tu olor a caballo de las caballerizas de Pedrosa, pero hace bien el papel de señora, propio de esos policías que esperan el sobresueldo de Pedrosa, aunque tengan que denunciar a inocentes [...] Sí, el tafetán lo regalé yo. Yo, Lolilla la del Realejo. Que lo sepas bien. Ahora dime, ¿qué ha sido de ese juicio que acaba de fallarse esta mañana? [...] ¿Qué pasó en la Audiencia? ¿Habéis condenado a D^a Mariana de Pineda?*

EL POLICÍA.- (Apoderándosele un terror) *No sé. No sé.* (Lo arrojan al suelo. Lolilla ante él le pone las tijeras en el cuello).

LOLILLA.- *Estás dentro de mi tienda y nadie de los tuyos puede verte. No importa un crimen más. Dinos, ¿habéis condenado a D^a Mariana?*

EL POLICÍA.- (Perdiendo el control) *Sí, sí, sí.*

LOLILLA.- *¿Y Mariana se defendió?* (Silencio) *Habla, habla.*

EL POLICÍA.- *Mariana... no estuvo en el juicio. Se falló sin estar presente.*

LOLILLA.- *¡Canallas! Han fallado el juicio sin que ella se defienda. ¡Ea!, no se puede esperar más.* (Levantándose) *¿Habéis oído? ¡Han condenado a Mariana sin que ella se defienda! ¡Han fallado el juicio de otra arrecogía sin que ella se defienda! ¡Criminales!* (MARTÍN RECUERDA, 1977: 222-223)

En la escena siguiente nos situamos de nuevo dentro del convento, donde las arrecogías están nerviosas porque una de ellas ha escuchado la noche anterior los martillazos que se dan cuando se clava un patíbulo, lo cual quiere decir que alguna acaba de ser condenada. La tensión va creciendo por momentos, hasta que se le comunica a Mariana el oficio firmado por el fiscal Andrés Oller. Mariana asume con coraje la sentencia, aunque decepcionada porque viene firmada de parte de uno de sus mejores amigos.

Mas la tensión sigue creciendo en el convento, dado que se capta el movimiento de tropas continuo, que han dejado el beaterio casi sin vigilantes. Y es que, como acaban enterándose, una monja se ha encerrado con veinte mujeres más del pueblo, en señal de protesta, en una de las iglesias de la ciudad, y al parecer su ejemplo lo han seguido otras en barrios distintos. Con lo cual parece que se acerca una revolución popular. De entre todas ellas, la que más contenta está y llena de esperanza es la de Pineda, porque intuye que Casimiro Brodett debe andar cerca de la ciudad, preparado para liberarla:

CARMELA “LA EMPECINADA”.- [...] Algo esperabas que te hace tener ese gozo que se te ve. Dinos qué es. (Se miran. CARMELA mira a las demás que están expectantes).

MARIANA DE PINEDA.- (Con humildad y encanto) Él... tiene que estar en Granada...

CARMELA “LA EMPECINADA”.- ¿Él? ¿Quién es él?

MARIANA DE PINEDA.- El más grande héroe de la guerra de la Independencia. El más grande héroe de la libertad.

CARMELA “LA EMPECINADA”.- ¿Quién es?

MARIANA DE PINEDA.- El capitán Casimiro Brodett. Él lleva adelante la revolución y el gobierno que ha de venir. Él y muchas tropas de España juntas.

Pasados unos instantes aparece el capitán, preso, en un principio cabizbajo e irreconocible por la tortura que le han hecho, hasta que levanta la cabeza y ella se da cuenta de que es él. Todos se han retirado para dejarlos solos, en una maniobra para escuchar las confesiones que ésta le haga. Le han quemado la lengua y no puede hablar, lo cual inspira un extenso y profundo monólogo de dolor y de rabia por parte de Mariana, que acaba estallando de ira y gritando a cielo abierto los nombres de todos aquellos que la ayudaron a salvar vidas de luchadores por la causa libera (aunque ello lo consiguiera a cambio de entregar su cuerpo en numerosas ocasiones), porque sabe que eso es lo que busca la policía; pero ante la declaración que hace Mariana, Casimiro se siente

ultrajado y lleno de celos, a lo que ella, dándose cuenta de su reacción responde en unas bellas líneas en donde se plantea el conflicto ético de qué es más importante, si el amor humano o el amor a un ideal libertador de muchos hombres. Veamos la progresión en el monólogo de Mariana.

MARIANA DE PINEDA.- [...] ¿Queréis saber nombres? (Silencio) Repito que si queréis saber nombres (Silencio) Si esto queréis saber, repasar la lista de vuestros propios capitanes generales, de vuestros propios condes y duques, de vuestros políticos, de todos aquellos que metí entre las sábanas de mi cama para que me firgaran pasaportes falsos, para que me dieran planos de cárceles. Y salvé a todos los presos que quise. Y huyeron a los campos de Bayona y de Gibraltar. ¡A cambio de mi cuerpo salvé a muchos hombres! ¡Muchos hombres que os acechan! ¡Y no maldigo lo que hice delante del gran amor de mi vida, que es este guerrero, que en plena vida habéis dejado mudo para siempre, y me habéis dado la gloria de traerlo, a que por última vez lo vean mis ojos, ante una muerte cierta! [...]

¡Mírame! (CASIMIRO BRODETT la mira frío. Adivinándolo) ¿Que te han herido mis palabras? (CASIMIRO BRODETT sigue sin reaccionar) ¿Que una confesión tan desgraciada, tan llena de verdad, te ha herido a ti, que has venido a las puertas de Granada con más altos ideales que el amor mío? (CASIMIRO BRODETT sigue sin reaccionar) ¿Puede el amor humano ser tan débil? (Se le abraza con todos los bríos) Casimiro de mi alma, no derrumbes todo el mundo mío. ¡Qué importa el cuerpo ni la carne! ¿Sabes bien mi asco y mi dolor cada vez que tenía que salvar a alguien con mi cuerpo? ¿Sabes que después me abrazaba a un crucifijo y sabía que Dios me tenía que perdonar? ¿Sabes el odio tan grande que hay que llevar dentro para cometer semejantes actos? ¿Sabes el remordimiento que sentía, en contra de mí misma, porque en mí quedaban las traiciones y la ruindad de los que gobiernan? (CASIMIRO BRODETT se contiene cada vez con más fuerza) ¿Acaso tu deseo de venganza, tu deseo de llegar a las puertas de Granada a la hora de mi condena, era sólo por salvar a una mujer? ¿El amor humano puede estar por encima de la libertad de todo un pueblo? (CASIMIRO BRODETT sigue sin reaccionar) ¿Y un hombre no perdona a la mujer que quiso, sea como haya sido ésta? Pero qué ideas del honor tan cobardes,

que destrozan toda la libertad del pensamiento. ¿Qué importa la honra de una mujer, ni los medios de que se vale, cuando se sacrifica por salvar de la muerte a muchos que humillaron, que traicionaron como a ti y a mí, frustrando para siempre nuestra vida? [...] (MARTÍN RECUERDA, 1977: 269-270).

Instantes más tarde entra en escena Pedrosa, quien plantea a Mariana un dilema moral: le dice que en una mano tiene su sentencia de muerte y en otra su indulto, y que para conseguir este último y librar del patíbulo a ella misma y a su amado, sólo tiene que declarar públicamente, que todos los nombres de los hombres que la condenaron (entre ellos Andrés Oller), que firmaron antes de que ella hablara, además de haber sido sus amantes, fueron sus colaboradores y por tanto, que traicionaron al rey en algún momento. Pero Mariana, fría y sin alterarse, no cede al chantaje. Ante tal gesto, el resto de recogidas, que han comprendido que los procesos que les esperan a ellas son similares al de Mariana, confiesan sus delitos en un alarde de valentía y desafío ante Pedrosa y todos sus policías. La escena final, como ya nos tiene acostumbrados nuestro autor, consiste en un palmoteo, cante y baile agresivo por parte del coro de recogidas, hasta que doblan con fuerza las campanas, y todas y cada una de ellas anuncia la noticia: ¡Mariana ha muerto!

Este tipo de obras del denominado “teatro fiesta”, tiene mucho que ver con las técnicas del distanciamiento brechtiano: así hemos podido ir observando sus propuestas a lo largo de todas las escenas, no sólo en los cantes y en los bailes que interrumpen constantemente la acción dramática, sino también en la caída del cartel anunciando “Ha terminado la primera parte de esta historia” (MARTÍN RECUERDA, 1977: 207); en la intervención final de la actriz que ha representado a Mariana de Pineda, quien dirige al público un monólogo de tipo histórico, para estimular aún más a la sala, completando la visión del personaje a partir no de la acción sino de la información:

ACTRIZ.- Mariana de Pineda fue ejecutada el amanecer del día 26 de mayo de 1831. Su juicio se celebró y sentenció sin su presencia. Meses después, en el primer amago de muerte del rey Fernando VII, se promulgó una amnistía. Volvieron a España diez mil exiliados. Si la amnistía se hubiese dado unos meses antes, Mariana de Pineda no hubiera muerto, y con ella, otras muchas víctimas que quedaron en el olvido, como aquellas arrecogías del Beaterio granadino de Santa María Egipciaca (MARTÍN RECUERDA, 1977: 284).

Pero sobre todo donde se nota esa influencia es en la técnica de composición dialéctico-educativa, a partir de la cual se analiza la historia intentando obtener de ella, en su enfrentamiento de las distintas clases, todas las contradicciones que imperan en una sociedad determinada, para ponerlas en contacto con aquellas que imperan en la sociedad actual del autor¹⁸⁵.

J.3. Análisis de los montajes realizados.

Esta obra fue escrita en 1970 y presentada a la censura un año después con vistas a una representación inmediata. Pero no se concedió permiso, y sólo sería estrenada en 1977, una vez derrocado el régimen franquista.

En el año 1974 podemos apreciar un documento sin firma, en donde posiblemente algún jefe de la Junta de Censura informa quizás al Director General de Cine y Teatro —así lo presupone Ángel Cobo— acerca de la posibilidad del estreno de la obra:

Toda pieza teatral que en los momentos actuales nos presente el enfrentamiento del poder constituido y revolución o lucha por la libertad, ofrece un indudable riesgo de asimilación a circunstancias actuales y aprovechamiento para alteraciones más o menos trascendentes, pero siempre extrateatrales.

A mi juicio, en la pieza de Martín Recuerda, magnífica por todos los conceptos, este riesgo se acentúa por muy varias y especiales circunstancias:

1ª Por su calidad, que la hace arrebatadora emocionalmente.

2ª Por su crueldad y los métodos de la represión absolutista (tema candente y un tanto resbaladizo).

3ª Por frases entrelazadas, versos de distintos cantables, etc., de posible interpretación actualizante (en un generalizado ambiente de frivolidad, alegría, sol, ferias, espectáculos etc., se desliza una corriente de disconformidad, lucha y subversión).

4ª Por las propias manifestaciones de las arrecogías y de la madre Encarnación, que nada quieren con una iglesia sometida o al lado del poder constituido. Este es, a mi juicio, uno de los más graves reparos por la cadente vigencia de este problema en España, con curas rebeldes encarcelados y cuestión planteada a los más altos niveles.

¹⁸⁵ Acerca del distanciamiento brechtiano y el particular empleo del mismo por parte de Martín Recuerda, tendremos ocasión de hablar en el capítulo 8 del presente trabajo (punto 1.1.).

5ª Por la utilización de colores, himnos, banderas y localizaciones geográficas (Burgos) de indudables y no muy positivas resonancias.

6ª Por la aguda significación y fuerza expresiva de la realización escénica que en algunos momentos adquiere especial relieve de canto y ansias de libertad, de una libertad que excede ya a la concreta y muy reducida significación que en este orden de cosas plantea la obra.

¿Es salvable todo lo señalado ante las escasas garantías de cumplimiento de posibles cortes y más aún de posibles recomendaciones sobre puesta en escena, realización, etc., que podrían perjudicar notablemente la arquitectura dramática de la pieza?

Deseo señalar por último que si bien al final de la obra se acentúa claramente la concreción del tema “lucha de los liberales contra el absolutismo de Fernando VII” y aquellos no quedan ciertamente muy bien parados, ¿su proceder y el de [María] Pineda no entra de lleno en ese arrebatador misticismo de las más avanzadas doctrinas revolucionarias en las que no hay traición ni la vida del ser humano tiene mayor importancia si la revolución se salva en las personas que más pueden laborar por ella con la esperanza de un mañana mejor?

Después de las precedentes consideraciones llega el momento trágico de proponer una resolución, que estimo difícil.

A mi juicio, y si de mí dependiera personalmente, afrontaría todos los riesgos de la autorización con muy pocas limitaciones en cuanto a posibles cortes y fundamentales recomendaciones sobre puesta en escena, utilización de trapos rojos, prohibición de himnos conocidos y de acusada significación, reducción de excesiva expresividad en algunos momentos de la realización escénica, etc., etc., pero ¿es esto posible y conveniente? A mi nivel se carece de elementos de juicio bastantes para proceder con la prudencia, autoridad y el acierto que la decisión final requiere.

Es muy sintomático que Vocales tan rigurosos, políticamente hablando, y de tanta garantía en este orden de cosas como Bautista de la Torre, Florentino Soria (aunque con dudas) y Alfredo Mampaso, formulen dictamen aprobatorio.

Pero no es menos atendible también que Vocal tan equilibrado, solvente y técnicamente capacitado como Vicente Amadeo Ruiz Martínez, proponga y defienda sin duda alguna un dictamen prohibitivo. Sus argumentaciones en el último Pleno me

impresionaron y muchos de los reparos apuntados por él se recogen en mi informe [...] (COBO RIVAS, 1998: 214-216).

Ya desde el primer párrafo el autor del documento quiere ver una relación entre el mensaje de la obra y la actualidad política del momento, estableciendo una analogía entre dos momentos históricos, dominados en definitiva por una dictadura, por un régimen de opresión, culpable de la división ideológica violenta del país.

Como podemos observar en los seis puntos que destaca, el reparo principal es el del tono subversivo de la obra en cuanto a los cantos y parlamentos de los personajes, y el ataque a instituciones como la iglesia. Sin embargo, lo que resulta a nuestros ojos más sorprendente es la ambigüedad con que el autor, en la última parte del informe, trata el tema verdaderamente decisivo para la obra que es si se permite su montaje o no. Es como si él no se quisiera mojar y lo dejara en manos de otros, como otros parecen haberlo dejado en sus manos.

De antemano sabemos que el dictamen fue desfavorable, pero es interesante destacar esos continuos vaivenes en cuanto a la decisión final, aún habiendo reconocido sin ningún género de duda la peligrosidad de la obra, porque esto no es ni más ni menos que síntoma del desmoronamiento de una institución como la Junta de Censura. La censura de los años 50, hubiera prohibido la obra aún sin haber destacado tan claramente los puntos de “subversión” que aquí se destacan; claro está que una obra como *Las arrecogías...* hubiera sido imposible de pensar sobre la escena en esta década.

En el año 77 los seis puntos que destaca negativamente el autor acerca de la obra en cuanto a la política, se han transformado automáticamente en algo positivo socialmente, que daba una respuesta inmediata a una sociedad que acababa de iniciar una transición política hacia una Democracia, llena del entusiasmo, la rebeldía y la fuerza que en muchas de las letrillas y parlamentos de los distintos personajes contemplamos.

J.3.1. Adolfo Marsillach.

El estreno fue llevado a cabo a cargo de un conocedor del teatro de Martín Recuerda, Adolfo Marsillach, en el Teatro de la Comedia de Madrid, con un éxito apoteósico. Tanto es así que se mantuvo la obra en cartel durante dos años¹⁸⁶. El director respetó en la medida de lo posible tanto el texto como las indicaciones del autor, aunque, a fin de

¹⁸⁶ Esta es la única obra del autor que ha permanecido tanto tiempo en escena.

adaptar la obra al tiempo normal de una función, se eliminó de la misma la escena de la segunda parte en la que entran, por el patio de butacas, los títeres “haraposos”; de ahí que en la relación del elenco que se indicará dentro de unos instantes, no aparezcan los personajes de EL DEL MUÑÓN, LA MUDA, LA SEÑORA y EL POLICÍA.

El teatro es un espectáculo público y su éxito no estriba sólo en su calidad, sino que ésta es una cosa añadida. El verdadero éxito teatral estriba en que se den las circunstancias para sintonizar con el clímax ideológico de la sociedad en ese momento. Y da la casualidad que el momento del estreno fue el más adecuado.

La puesta en escena de Marsillach fue grandiosa por la escenografía y además por el elenco actoral¹⁸⁷.

Veamos a continuación el reparto y la ficha técnica con la que se llevó a cabo el montaje:

LOLILLA “LA DEL REALEJO”	Rosa Muñoz
COSTURERAS	
COSTURERA 1 ^a	Concepción Cerezo
COSTURERA 2 ^a	Ángela Hernández
COSTURERA 3 ^a	Cyntia Johnston
COSTURERA 4 ^a	Carmen Linares
COSTURERA 5 ^a	Rafaela Reyes
GUITARRISTA	Luis Heredia
CARMELA “LA EMPECINADA”	María Luisa Ponte
CONCEPCIÓN “LA CARATAUNA”	Natalia Duarte
PAULA “LA MILITARA”	Pilar Bardem
RITA “LA AYUDANTA”	Mercedes Lezcano
EVA “LA TEJEDORA”	Maribel Altés
ANICETA “LA DE MADRID”	Pilar Muñoz
CHIRRINA “LA DE LA CUESTA”	Carmen Lozano
D ^a . FRANCISCA	
“LA APOSTÓLICA”	Margarita García Ortega
ROSA “LA DEL POLICÍA”	María Paz Ballesteros
LA REVERENDA MADRE	Maruja García Alonso
SOR ENCARNACIÓN	Alicia Sánchez
MARIANA DE PINEDA	Concha Velasco
ROSA “LA GITANICA”	Ángela Grande
MONJAS	
MONJA 1 ^a	I. Brión

¹⁸⁷ FOTO 13 (CDROM): Concha Velasco y Antonio Iranzo en una escena de la representación de *Las arrecogías en el beaterio de Santa María Egipciaca*, bajo la dirección de Adolfo Marsillach el año 1977.

MONJA 2ª	J. Castro
MONJA 3ª	V. Gil
MONJA 4ª	M. Martín
MONJA 5ª	A. Povgoa
MONJA 6ª	E. Sáinz
RAMÓN PEDROSA	Antonio Iranzo
CASIMIRO BRODETT	Francisco Marsó
APUNTADORA	Dolores Guzmán
REALIZACIÓN DE DECORADO	Manuel López
REALIZACIÓN DE VESTUARIO	Cornejo
JEFE MAQUINISTA DEL TEATRO	Antonio Fernández
JEFE UTILLERÍA DEL TEATRO	José García
FOTOGRAFÍAS	Cabrera
GERENCIA	Julio Ygual
ESCENOGRAFÍA Y FIGURINES	Montse Amenos
	Isidro Prunes
MÚSICA	Enrique Morente
REGIDOR	Francisco de Osca
MAQUINISTA	Luis Rodríguez
SASTRA	Thais Tejero
JEFE ELÉCTRICO TEATRO	Manuel Pita
PROYECTO LUMINOTÉCNICO	Francisco Fontanals
RELACIONES PÚBLICAS	Inmaculada Martín
COREOGRAFÍA	Mario Maya
DIRECTOR DE PRODUCCIÓN	Adriá Gual
DIRECCIÓN ADJUNTA	Alberto Miralles
DIRECCIÓN	Adolfo Marsillach

Como podemos observar, nos encontramos en este elenco y ficha técnica con las personalidades más importantes del teatro español de aquel momento.

Hay que destacar dos cosas con respecto al reparto: en primer lugar, que al año del estreno, Concha Velasco sería sustituida en el papel de MARIANA PINEDA por Lola Cardona. Y segundo, que en realidad, quienes encarnaban los personajes de las MONJAS, eran actores en vez de actrices, y de ahí la relación de sus nombres en el programa de mano del estreno con tan solo la inicial correspondiente.

Desconocemos la razón de cuál podría ser el motivo para esta solución; lo que sí podemos cerciorar positivamente es que ni es una intención del autor para la representación (no sólo por escrito sino tampoco verbalmente), ni podemos pensar que fuera una solución

económica en el sentido de que en la compañía no quedarán mujeres para cubrir esos papeles, porque, ni ésta era una compañía habitual de comediantes, sino que cada actor era contratado para este montaje exclusivamente, y además, el presupuesto era elevadísimo, y en ningún momento habría supuesto ningún problema el contratar actrices para esos papeles. De modo que debe tener algún significado que desde la dirección escénica se quiera producir.

Rastreando por los montajes más relevantes de Madrid en aquella época, nos encontramos en 1976 en el Teatro Español con un montaje muy interesante que quizás podría darnos una respuesta elocuente que nos ayudase a explicar esta paradoja: *La casa de Bernarda Alba*, bajo la dirección de Ángel Facio. Podemos establecer una analogía muy interesante, si también revolucionaria y original, con respecto a todo esto que venimos diciendo, y es que, el papel de Bernarda fue representado en esta puesta en escena por un actor: Ismael Merlo.

Según nos informa Antonio Sánchez Trigueros (SÁNCHEZ TRIGUEROS, 2000), esta obra fue realmente estrenada el año 1972 en el Teatro Experimental de Oporto, con José Cardoso en el papel de Bernarda. Pero puestos a pensar en posibles influencias en este aspecto determinado de un montaje en otro, deberíamos remitirnos más bien al de 1976, que fue el que pudo contemplar el público madrileño entre el que seguro que se incluyó el propio Adolfo Marislach. ¿Cómo no pensar que la recepción de este montaje y el planteamiento y ensayos del de *Las arrecogías...* coincidiesen en el tiempo? ¿Cómo no pensar que hay una influencia evidente en este aspecto concreto?

Bajo un prisma expresionista, Ángel Facio lo que pretendió fue hacer una lectura marxista y freudiana de la obra, un ejercicio violento de libertad donde uno de los mínimos detalles sería esa ruptura rotunda del horizonte de expectativas de un público ávido de sentir ese tipo de transgresiones. Posiblemente hoy en día en nuestra sociedad no tuviese este elemento un significado tan vehemente, pero en el tiempo histórico del que estamos hablando, sí. Veremos más adelante el significado sociológico de la puesta en escena de esta obra.

Aparte del significado sociológico, debemos de tener en cuenta también lo que se buscaba técnicamente, que era transmitir en el rictus de esos personajes de las MONJAS esa idea de represión, de “guardias” siempre vigilantes, de cancerberas, en definitiva, que se despliega en el subtexto del drama; para ello, no hubiera sido válida una carita cándida de novicia que todos tenemos grabada por otras piezas teatrales o cinematográficas en nuestra imagen de los roles sociales, sino que hacía falta todo lo contrario, y es verdad que el punto más distante y

antepuesto a la candidez sería encontrarnos con la cara de un hombre debajo de ese disfraz. El poder represivo que ejerce Bernarda en la obra de Lorca, es análogo al que ejercen la MONJAS en la obra de Recuerda.

Las acotaciones escenográficas del autor dejan un margen muy amplio a la creación del director de escena y de los encargados del decorado, por la dificultad que conlleva la solución de las mismas. Ahora bien, lo que quiere el autor sobre el escenario está muy claro, y en esto, Marsillach siguió fielmente sus designios.

Hay dos planos escénicos que son: por un lado el del pueblo, que invade incluso el patio de butacas, y por otro el del convento. El espacio escénico que se intentaba emular es el de un barrio entero de la ciudad de Granada, que envuelve incluso al público. Por eso son necesarios distintos juegos de luces para asimilar en cada momento el espacio de la representación y el decorado que preside ese espacio.

Destacamos a continuación por un lado la acotación referente al espacio popular, y por otro, la referente al escenario conventual:

Calles y cuevas de la Granada de principios del siglo XIX, cuando Granada, juntamente con Borgoña y Gibraltar, era uno de los focos revolucionarios que amenazaban al gobierno del rey de España.

Los pasillos de la sala del teatro se unen con las empedradas cuevas granadinas. Las casas de principio de siglo romántico, desbordan la embocadura a un lado y otro de la misma. Dentro del escenario vemos, en estos primeros momentos, las tapias del Beaterio de Santa María Egipciaca [...]. (MARTÍN RECUERDA, 1977: 137-138).

Se van fundiendo estos cantos con los de las monjas del Beaterio.

Se apaga la luz de la sala y queda sólo la luz del escenario a pleno sol. El teatro se invade de los cantos religiosos de una "Salve" que cantan las monjas del Beaterio de Santa María Egipciaca, mientras va subiendo la tapia, para verse ahora, por dentro, el Beaterio, que ocupa, de un modo solemne, toda la mayor parte del escenario. El Beaterio es un antiguo palacio del Renacimiento, con corredores enjaulados arriba, que sirven de celda común a las arrecogías rebeldes, casi fanáticas, que viven entre la realidad o la locura [...]

Abajo, en el patio, vemos corredores y celdas individuales. Todas abiertas, menos una. Una gran cancela a un lado da a

*los corredores del pórtico de entrada. Un corredor, hacia dentro, que se pierde hacia el foro, simula la entrada a la capilla. Corredores, columnas, celdas, empedramiento del patio, todo dará la impresión de las caballerizas del viejo palacio renacentista, arruinado ahora, asilo u hospital en otro tiempo*¹⁸⁸ [...] (MARTÍN RECUERDA, 1977: 147-148).

Son interesantes los subrayados porque nos describen el medio técnico de cómo se crearon esos dos espacios a los que aludíamos al principio, es decir, que mediante la iluminación diferente —que ya hemos señalado— y la subida del muro que ocultaba el Beaterio por dentro, quedan perfectamente definidos estos espacios.

Es una solución de ocultamiento y sorpresa propuesta por el autor, que ya habíamos visto cómo funcionaba planteada por el director en un nivel distinto: el referido a la interpretación de las monjas por parte de actores. Pero es que si indagamos en otro nivel como podría ser el textual, podríamos llegar a la conclusión de que funciona igualmente ese efecto de ocultamiento (de un mundo y una sociedad actual en unas letras que hablan de la sociedad del XIX bajo el reinado de Fernando VII) y la sorpresa que se produce al descubrir esas analogías. La cita del documento de censura del año 74 es muy significativo en este sentido del que venimos hablando.

Al espectador en todos los niveles, desde su llegada misma al teatro, se le ocultan elementos para luego desvelarlos, descubrirlos, de modo que lo impacte visual, mental y sociológicamente.

Francisco Ruiz Ramón, en la introducción de la obra en Cátedra, nos cuenta la sorpresa audiovisual que le supuso la entrada misma a la sala, y nos describe certeramente el resultado del montaje escenográfico de Marsillach:

El teatro, sin distinción de escena y sala, queda constituido, o, como mínimo, sugerido como el lugar de una fiesta común, sin ruptura ni discontinuidad entre el espacio del actor y del espectáculo y del espacio del público del espectáculo. El teatro es, desde el inicio, un continuum de acción teatral. Continuum que se consolida por la fusión, en el nivel de los signos visuales, inmóviles, del decorado: los pasillos de la sala del teatro se unen con las empedradas cuevas granadinas. Los pasillos, vistos desde el punto de vista del espectador, no terminan al pie del escenario, sino que suben a él y hacen en él cuevas

¹⁸⁸ Los subrayados son míos.

granadinas; y vistos desde el punto de vista del actor, son la prolongación de calles que descienden desde la escena y atraviesan, en ligera cuesta también, la sala del teatro. En realidad, tal fusión física elimina —invita a eliminar— la ruptura entre los dos puntos de vista. O para ser más precisos: los dos puntos de vista quedan englobados en una sola y misma realidad, en un único mundo. (MARTÍN RECUERDA, 1977: 21-22).

Marsillach recoge en su montaje esa obsesión del autor por confundir el espacio de la representación, es decir, por transformar al espectador dentro del espectáculo. Ya habíamos visto con los montajes que elaboró Martín Recuerda con el TEU cómo los balcones de una plaza formaban parte del escenario. Pero es que además de esto, es muy importante destacar el hecho de que el autor no soñó esta obra para un escenario a la italiana, sino para representarla en grandes naves, plazas, etc..., donde la recreación de esas calles de la Granada del siglo XIX pudieran ser recorridas por el público asistente.

J.3.2. Penn State University Resident Theater Company. Manuel Duque.

Así, en 1980 se montó nuevamente esta obra, pero en una traducción inglesa realizada por Robert Lima, en la Universidad de Penn State, bajo la dirección de Manuel Duque. Era la primera vez que se montaba una obra de este autor en EE.UU. La montaron acercándose en gran medida a lo que Martín Recuerda había soñado, en este sentido escénico que hemos venido comentando, ya que la representación se llevó a cabo en un teatro que realmente era una especie de gran convento donde la parte céntrica era el espacio escénico y las gradas era el lugar donde se disponía el público. En esta solución se ganaba, en primer lugar, espacio para la representación, además de conseguirse transformar al público, que estaba dispuesto rodeando la acción de la obra, en unos centinelas más de la celda de Mariana, o, en la sociedad contempladora de la injusticia¹⁸⁹.

¹⁸⁹ FOTO 14 (CDROM): escena de la representación de *Las arrecogías en el beaterio de Santa María Egipciaca* en su traducción inglesa en Penn State University, bajo la dirección de Manuel Duque el año 1980.

J.3.3. Jacinto Soriano.

Es también 1980 el año en que se lleva a cabo el montaje de la obra en la Universidad de la Sorbonne Nouvelle de París, bajo la dirección de Jacinto Soriano, y en lengua original; es fácil pensar que la razón fuera el ir dirigida a un público español residente en esta ciudad, y, por ser una representación en la Universidad, un público relacionado con el día a día de la misma: probablemente para exiliados y sus hijos, seguramente ya estudiantes en la Sorbona parisina, y franceses de nacionalidad, que habrían podido contemplar y comprender, por analogía, el clima de opresión del que tanto les habrían hablado sus padres desde pequeños.

Como detalle del montaje, habría que destacar que la obra se hizo con el público dispuesto a cada uno de los lados y la acción en el centro, lo cual, si en un primer nivel pragmático podemos decir que fue obligado para el mejor aprovechamiento del espacio de la sala¹⁹⁰, no es menos cierto que con este recurso, Jacinto Soriano estaba haciendo aquello que el propio autor deseaba para la puesta en escena de esta obra (que entra dentro de lo que se denomina su teatro fiesta), que era romper definitivamente con la disposición del escenario a la italiana, para que el público se contagiara del ritmo vertiginoso de su acción y de su crítica constante y frenética. Con este procedimiento en el que se hacía al público rodear el espectáculo, se potenciaba el sentimiento de asfixia por parte de la sociedad hacia ese grupo de mujeres, al convertir a ese público de carne y hueso en los muros del convento en donde están encerradas las *arrecogías* y en los ojos y oídos de todo un pueblo. La idea de encarcelamiento aumentaba, y como era el mismo público el que contribuía a ello, también espectadores eran contagiados catárticamente de manera mucho más intensa ante los lamentos y los gritos de ese grupo de mujeres.

De esta puesta en escena, y de la que se montó en 1988 en versión inglesa a cargo del Oxford Theatre Group en el Festival Internacional de Edimburgo, cabe destacar la solución mucho más simplificada del escenario, si la comparamos con las versiones comentadas anteriormente, sobre todo considerando que se trataba de un montaje de aficionados, interpretado por jóvenes estudiantes.

¹⁹⁰ Este dato lo aportó después de haber mantenido una charla acerca de este espectáculo con el propio Jacinto Soriano.

J.3.4. Teatros de la Generalitat Valenciana. Vicente Genovés.

Uno de los más recientes montajes que se ha realizado de esta obra, fue una producción de los Teatros de la Generalitat Valenciana, bajo la dirección de Vicente Genovés, estrenada en el Teatro Rialto de Valencia el año 1996. Adolfo Marsillach en su montaje, había llevado la acción al ambiente de la tópica Andalucía, de blancos, de fuentes..., es decir, más en relación con lo que pudiera ser la Andalucía Occidental de Cádiz, Huelva, etc...

Pero antes de continuar con el comentario, exponemos la ficha del reparto y equipo técnico que llevó a cabo esta puesta en escena:

MARIANA PINEDA	Marina Viñals
CARMELA	
“LA EMPECINADA”	Carmen Belloch
ANICETA “LA MADRID”	Carmen Segarra
D ^a FRANCISCA	
“LA APOSTÓLICA”	Trini Guillem
ROSA “LA DEL POLICÍA”	Teresa Lozano
CHIRRINA	
“LA DE LA CUESTA”	Clara Esmeralda
PAULA “LA MILITARA”	Carmen Alonso
CONCEPCIÓN	
“LA CARATAUNA”	Consol Soler
EVA “LA TEJEDORA”	Lola Moltó
RITA “LA AYUDANTA”	Mónica Román
RAMÓN PEDROSA	Joaquín Climent
CASIMIRO BRODETT	Carles Sanjaime
LA REVERENDA MADRE	Paca Samper
SOR ENCARNACIÓN	Pepa Juan
LOLILLA “LA DEL REALEJO”	Isabel Julve
EL DEL MUÑÓN	José Montesinos
LA MUDA	Ester Alabor
LA SEÑORA / POLICÍA	Julio Salvi
EL COJO	Fabricio Meschini
COSTURERAS	Begoña Santalices
	Carmen Yeste
	Saly Rua
	Salud Botella
	Marian Escrivá
CAPITÁN	Javier Úbeda

ROSA LA GITANICA	Rebeca Muñoz
GUITARRA ESPAÑOLA PERCUSIÓN GUITARRA ESPAÑOLA EL TUERTO / BANDURRIA	Ricardo Esteve Paco Bernal Rafael Herrero “Faelo” Fernando Burgos “Burguitos”
MÚSICA ORIGINAL	Enrique Morente Fernando Esteve
DISEÑO ESCENOGRAFÍA	Manuel Zuriaga Joseph Simón
DISEÑO DE VESTUARIO COREOGRAFÍA	Ana Gómez / Mar Beas Julia Grecos
DIRECCIÓN MUSICAL Y VOCAL	Ricardo Esteve
DISEÑO DE ILUMINACIÓN	Manuel Gutiérrez
ESTILISTA	Joaquín Lorente
DISEÑO DE BANDA SONORA	Rafael Bono
ASISTENTE DE DIRECCIÓN	Rosa María Jordán
ASESOR DE DRAMATURGIA	Ángel Cobo
AYUDANTE DE DIRECCIÓN	Cristina Pitarch
DIRECCIÓN ESCÉNICA	Vicente Genovés
REALIZACIÓN DE ESCENOGRAFÍA	Odeón Decorados
UTILERÍA Y ATREZZO	Decorados Merbau Mateos
REALIZACIÓN DE VESTUARIO	Sastrería Cornejo
ASESORÍA PEDAGÓGICA	Tomás Motos y el equipo de redacción de Dossier Didàctic
FOTOGRAFÍA DE IMAGEN Y REPORTAJE GRÁFICO	Falgás Consulting
DISEÑO GRÁFICO	Amparo Muñoz
RETRATOS DE COMPAÑÍA	Vicente Jiménez
MAQUILLADORA	Inma Fuentes
AYUDANTE DE PRODUCCIÓN	Inma Belda
DIRECCIÓN ARTÍSTICA	Juan Alfonso Gil Albors
UNA PRODUCCIÓN DE	Teatres de la Generalitat Valenciana
DIRECCIÓN	Vicente Genovés

La escenografía que montó Vicente Genovés estaba más en consonancia con el auténtico ambiente de la obra que la que había montado Marsillach, porque en Granada no hay blancos en los patios, sino que el color que predomina es el ocre. Por otro lado, era una escenografía inamovible, de hierro, que no pudieron sacar de gira debido a que el gasto que hubiera conllevado cada montaje hubiera excedido los ocho a nueve mil euros diarios, con lo cual, aún llenando el teatro correspondiente, no habría habido con la recaudación ni para pagar un tercio del gasto.

Conjugaron perfectamente todos los niveles requeridos desde la acotación para esta obra, haciendo destacar mediante a alturas muy distintas los diferentes planos en los que se sitúa el coro de arrecogías. De tal modo que el entramado escénico era enorme, pero a su vez muy funcional, dado que estaba formado de hierros que permitían al actor integrarse perfectamente entre los mismos, otorgarles vida con su propio cuerpo, sin el riesgo de ser empequeñecido, como ocurre con los grandes decorados de pintura o escultura. Una solución escenográfica similar a esta, es sin duda la que retoma unos años después Helena Pimenta para llevar a cabo el montaje de *La llanura*, aunque ella diseña un escenario mucho más flexible, en el sentido de que permite mucha más compenetración con el actor, que, como ya vimos, llega a transmitir incluso algunas de las sensaciones de su personaje simplemente tocando y moviendo fuertemente alguna de las barras metálicas que llenan la escena¹⁹¹.

Para Ángel Cobo Rivas:

Las arrecogías después de El teatrillo de don Ramón y Las salvajes, significa la culminación de una tercera etapa en la evolución del teatro de José Martín Recuerda: el teatro-fiesta; un teatro en el que se encuentran perfectamente integrados y magistralmente planteados todos los signos que van desde el intimismo al iberismo, desde la individualidad al sentido coral, desde el hundimiento a la rebelión y desde el miedo y la soledad a la fiesta como liberación catártica de la tragedia. (COBO RIVAS, 1998: 218-219).

Con la creación de *Las arrecogías* hemos asistido a una nueva etapa dramática del autor, que va a ser continuada en su siguiente obra.

¹⁹¹ Véase Capítulo 4, punto A.3.3.

J.3.5. Corral del Carbón. José Luis Navarro.

En este montaje de Corral del Carbón nos encontramos una mayor elaboración en cuanto al escenario, dado que mueve la obra tal y como se propone desde el drama, es decir, en dos niveles: en el nivel alto nos encontramos con unas cárceles, dentro de las cuales se encuentran algunas de las arrecogías; y en el nivel del suelo, nos encontramos con otro grupo de ellas. Entre todas forman ese coro en dispersión que se unirá en algunas ocasiones en plan provocativo contra la autoridad. El decorado por lo tanto podemos decir que era acertado, así como la iluminación de la obra.

La puesta en escena que se propone responde al proyecto que el autor describe desde sus acotaciones, si bien cabe decir que trabajaron con una versión reducida de la obra, elaborada por Ángel Cobo, dada la extensión de la misma¹⁹².

Utilizaron vestuario y mobiliario de época, estableciendo muy bien la distancia entre las diferentes clases sociales que aparecen: la burguesía (de la que forma parte la clase política), el pueblo (del que forman parte las arrecogías). Es de destacar sobre todo en este grupo, la documentación con que trabaja el vestuario, para reproducir exactamente esas diferencias que se acentúan en el texto entre unos personajes y otros.

Antes de comenzar cada uno de los dos actos, aparecía delante del telón un grupo de bailaoras que interpretaban una copla muy granadina, como es la de “la reja”, a la cual se incorporaban letras en las que se contaba la situación de la Granada del momento, siempre relacionada con la historia que se está contando en la obra. Como podemos apreciar, de una manera o de otra, este director, José Luis Navarro, incorpora en sus montajes de ambientación histórica la música, bien sea para presentar a un personaje (como hace en la puesta en escena de *El engaño*), bien sea para presentar unas circunstancias políticas (como hace en la puesta en escena de la obra que estamos comentando; en este caso las letras estaban sacadas de la propuesta que hace el autor mismo en el texto). Aunque considero que tanto en uno como en otro montaje, esa música queda muy al margen del resto de elementos escénicos y se convierte en una especie de aperitivo, que luego no va a encontrar su referente dentro de la puesta en escena, con lo cual realmente no acaba de añadir nada importante a la misma. Lo que intenta efectivamente José Luis Navarro con estos recursos es traducir la idea de *teatro fiesta* que encontramos en estos dos dramas de

¹⁹² No obstante la duración del espectáculo era de dos horas y media.

Recuerda, pero considero que el mismo requiere en primer lugar una representación de teatro en un espacio no a la italiana, tal y como lo destaca el propio autor en las acotaciones de ambas obras; y en segundo lugar, quizás desprendida de esta primera idea, una mayor interacción con el público, hacer que éste se vea incorporado, aunque sea sin quererlo, a la puesta en escena, tal y como en cierta medida hacía Adolfo Marsillach en su montaje de 1977, al deslizar parte del escenario sobre el patio de butacas, en la reproducción de esas calles de la Granada del siglo XIX de las que se habla en la obra¹⁹³. O el mismo Jacinto Soriano, cuando trasladaba la acción del drama al centro del escenario, que estaba rodeado a ambos lados por los espectadores.

El reparto de la obra, fue el siguiente:

LOLILLA LA DEL REALEJO	Rocío Leiva, Inma León
COSTURERAS	Inma León
	M ^a Paz Morente
	Virginia Abril
	Elena Parrizas
	Pepa Sabido
CARMELA “LA EMPECINÁ”	
CONCEPCIÓN	
“LA CARATAUNA”	Jana Ruiz
CHIRRINA	
“LA DE LA CUESTA”	Toñi Serrano
PAULA “LA MILITARA”	Loli Marchal
RITA “LA AYUDANTA”	Fátima Carrasco
EVA “LA TEJEDORA”	Yolanda López
ANICETA LA MADRID	Juani Castaño
D ^a FRANCISCA	
“LA APOSTÓLICA”	Carmen Hernández
ROSA LA DEL POLICÍA	Carmen Ruiz
LA REVERENDA MADRE	Nuncy Gallardo
UNA MONJA	Fali Vílchez
SOR ENCARNACIÓN	Beatriz Gordillo
MARIANA PINEDA	Beatriz Martínez
ROSA LA GITANICA	Marina Caballero
RAMÓN PEDROSA	Francisco de Paula Muñoz
CASIMIRO BRODETT	Antonio Padial
OFICIAL	José Caballero

¹⁹³ Tal y como podemos recordar que nos cuenta Francisco Ruiz Ramón en la edición crítica de la obra. Vid. apartado J.3.1. del presente trabajo.

SOLDADOS	José Guerrero
	Ángel Oller
FRAYLE	Chema Caballero
MAQUILLAJE	Miguel Ángel Butler
ESCENOGRAFÍA	Juan Pablo Plata
REALIZACIÓN	Lucas
VESTUARIO	Estrella Bueno
CONFECCIÓN DE VESTUARIO	Carmen Hernández
	S. Ortiz
PELUQUERÍA	Juani Castaño
GRABACIONES	F. Pinardo
TEC. GRABACIONES	Sebastián Fabro
LUMINOTECNIA	Rega
ATREZO	José Luis Cardona
TRASPUNTE	Tomás Porcel
REGIDOR ESCENA	María José Gutiérrez
AYTE. DIRECCIÓN TÉCNICA	Estrella Bueno
AYTE. DIRECCIÓN ESCENA	Isabel Navarro
DIRECCIÓN	José Luis Navarro

Desde el punto de vista de la interpretación, es cierto que José Luis Navarro supo sacar muy bien de cada una de sus actrices ese punto de grosería que requieren casi todos los personajes de las arrecogías, mezclándolos a la vez con algunas dosis de ternura en algunos de sus parlamentos. A su vez, logró establecer un contrapunto entre todas ellas y el personaje de Mariana (para recordarnos que ésta procedía de clase burguesa, y en sus modales era muy diferente a todas las demás). El director no nos deja en su montaje ni un atisbo de duda de que este personaje jamás se podría mezclar con las demás, pues siempre desde sus vestidos (Mariana luce dos vestidos elegantísimos a lo largo de la representación) se nos estará lanzando el mensaje de esta imposibilidad de unión, si los contraponemos con la ropa haraposa que llevan las demás carcelarias. De modo que el resto de arrecogías serán en todo momento el coro que la acompañe o que la desprecie, pero nunca un coro en el que Mariana se integre. Con esto lo único que se hace desde la escena es resaltar muy por encima de todas la figura de Mariana. No podía ser de otra manera, puesto que hay que destacar la idea de que éste fue un montaje costado por el Ayuntamiento de Granada, ya que entraba dentro del programa de homenaje al personaje granadino (tan admirado y querido en esta ciudad) de Mariana de Pineda en su segundo centenario.

K. EL ENGAÑO (1972)

K.1. Ediciones y montajes.

K.1.1. Ediciones.

- (1981) Madrid, Cátedra. [Edición utilizada para realizar el comentario del argumento del drama].

K.1.2. Montajes.

- (1981) Jaime Chávarri.
- (2001) José Luis Navarro. Corral del Carbón.

K.2. Argumento del drama.

Nos encontramos con esta obra de nuevo ante un drama histórico, en donde el autor nos expone la vida de unos seres oprimidos y desheredados, que intentan la tarea imposible de cambiar la sociedad en la que viven para hacerla mejor y más justa. En todos estos dramas, nos aparecerán fundamentalmente dos tipos de personajes enfrentados: por un lado los partidarios de sostener un poder existente que ahoga a casi todo un pueblo, excepto a unos pocos privilegiados; y por otro, un grupo de inconformistas con los que se encontrarán en continua lucha física y dialéctica. Y siempre, como trasfondo, una guerra que ha acabado minando la moral y el ánimo de toda una sociedad, corrompiéndola.

De manera que, desde mi punto de vista, lo que acaba diferenciando unos dramas de otros es la retórica fundamental desde donde se enfrenta el conflicto: en *Las arrecogías...* veíamos una retórica desplazada básicamente al nivel ético-político; y aquí nos encontramos con una retórica desplazada a un nivel ético-religioso que, por la sociedad en donde se sitúa el conflicto (donde el poder y la Iglesia se encontraban muy unidos), afecta evidentemente también al nivel político.

Ahora bien: Martín Recuerda no es el único autor de dramas históricos del siglo, ni siquiera de su época –como ya destacábamos en el capítulo anterior. Pero sí es muy interesante destacar el esfuerzo dialéctico de sus creaciones, con un tono de amarga protesta e incluso moralizador, desde un sentido didáctico de la palabra. En la cita que me dispongo a traer a colación, Martha T. Halsey expresa de manera muy

certera todo este núcleo de ideas que se han ido exponiendo hasta ahora:

El propósito del nuevo drama histórico, del cual es un ejemplo El engaño de José Martín Recuerda, es hacer que el espectador se encare con la tragedia de España, no sólo la del pasado, sino también la del presente. Sus dramas históricos, a diferencia de los dramas conformistas tan típicos de las primeras décadas del siglo XX, asumen una postura crítica ante España. Su objetivo es provocar, a través de la acción catártica peculiar al drama, una conciencia del sentir trágico de la historia española.

El nuevo drama histórico de la posguerra presenta una visión abierta, es decir, dialéctica del pasado. Así es que representa una ruptura total con los dramas que lo precedían, los cuales encarnaban la versión “oficial” de la historia española, ensalzando pasadas glorias y virtudes nacionales; típicos de estos dramas conformistas y aproblemáticos eran algunos como En Flandes se ha puesto el sol (1910) de Eduardo Marquina y Aben Humeya (1914) de Francisco Villaespesa; con estos dos se continuaba la tradición romántica durante las dos primeras décadas del siglo XX. Algunos dramas más recientes, igualmente dogmáticos, que falsifican el pasado de España de acuerdo con la ideología conservadora de sus autores son Cuando las Cortes de Cádiz (1934) de José María Pemán y ¿Dónde vas, Alfonso XIII? (1957) de Ignacio Luca de Tena. Había, es cierto, esfuerzos aislados por desmitificar la historia española, como el drama grotesco de Valle-Inclán en el que se trataba de la España de Isabel II –Farsa y licencia de la reina castiza (1920)- y Mariana Pineda (1927), tragedia poética de García Lorca. No obstante, fuera de estos ejemplos aislados, la historia de España –tan trágica como la de cualquier otro país del mundo- seguía sirviendo de pretexto político para dramaturgos de la derecha que escamoteaban los problemas de su propia época para idealizar un pasado dudoso (MARTÍN RECUERDA, 1981: 29-30).

Vayamos ahora con la exposición del argumento de la obra. Nos encontramos en los años cuarenta del siglo XVI, en la ciudad de Granada. A las puertas del Hospital Real (edificio fundado por los Reyes Católicos para curar las enfermedades venéreas y la locura, y cuya construcción fue concluida en el reinado de Carlos V), ha llegado

un antiguo soldado del ejército del Emperador, llamado Juan, a solicitar que el tesorero le muestre los libros de administración para confirmar sus sospechas, y denunciar así ante los obispos de Granada, Guadix, Tuy y Badajoz (que salen en ese momento por la puerta), y ante un grupo de titiriteros que allí se encuentran, que la Iglesia católica junto con el Emperador, roban el dinero para gastarlo en guerras eternas, mientras los enfermos de ese hospital y el resto de la gente, ni siquiera tiene para comer. Lo que se denuncia en estos primeros parlamentos de Juan es la apariencia fastuosa de un Imperio que en realidad mantiene subyugados y viviendo en la miseria a todos sus miembros:

JUAN.- Quiero que el tesorero del Hospital Real muestre a este soldado del Emperador, los libros de la administración. No podemos vivir en la ignorancia de lo que nos dicen los demás. Vuestras Eminencias deben saber que no hay alimentos, mantas, medicinas ni médicos para atender a los enfermos del Hospital Real. Mientras ellos son castigados con mordazas y látigos, el rey sigue en apariencia triunfal las guerras de Alemania (Exaltándose) ¡Y todos los de dentro (señala al hospital) son héroes de una España no gloriosa, sino vencida! ¡Muera el Emperador! (MARTÍN RECUERDA, 1981: 97).

Juan acaba siendo azotado por los loqueros del hospital, y expulsado de aquel lugar, siendo recogido por la gente del carromato.

La intención de Juan es la de construir un hospital donde albergar a todo aquel que haya sido expulsado de otras partes: leprosos, bandidos enfermos, prostitutas moribundas, locos, rebeldes comuneros...

A lo largo de las distintas escenas que se han ido sucediendo, hemos podido descubrir dos particularidades del carácter del protagonista: su retórica, que la emplea principalmente en convencer a los que están a su alrededor para que le ayuden en su empeño, utilizando como principal arma dialéctica la ética que propugnara Jesucristo, del perdón, la caridad, la capacidad de sufrimiento por los demás..., como algo totalmente contrario a la existencia de la Iglesia; y por otro lado destacaríamos su gran fe en sus acciones, su empecinamiento y amor propio por todo lo que se propone. Es así, como acaba construyendo un hospital, cargándose de deudas sin saber si quiera cómo va a pagarlas; es por esto que veremos que La Pinzona, una de las titiriteras del carromato que conocía a Juan desde que había sido soldado y fue su amante, vende su cuerpo a sus espaldas, al judío que les tiene alquilado el edificio, para poder pagar.

Entre los titiriteros que han acabado quedando en el hospital con Juan, venía un antiguo comunero cuyos pasos lo traían a Granada únicamente para matar a un compañero traidor a la causa, que había matado además a su hermano. Juan le dice que ha conocido al padre de ese hombre, el cual le ha comentado que lo que hizo su hijo fue en defensa propia, porque cuando el traidor fue a comunicarle al hermano de Antón (así se llama el antiguo comunero) que se escapara (porque sus capitanes habían caído en Villalar, y él se había pasado a los ejércitos del Emperador por miedo), el otro decidió apuñalarlo por traición y él se defendió. Juan le plantea un dilema moral a Antón, al pedirle que vaya al patíbulo donde va a morir ese hombre por asesinato, y le cuente a la justicia que el acto fue en defensa propia, de manera que lo acaben indultando. Mientras ambos están enzarzados en la discusión, un fraile (recogido en el hospital, el cual también había sido comunero), solicita venganza intentando que Antón no se deje convencer. Entretanto, los enfermos mentales y los bandidos, todos empiezan a organizar una revuelta, a robar el dinero, a violar a las mujeres y finalmente cae un candil encendido que acaba quemando el edificio:

(El candil encendido de LA MÉNDEZ cae sobre unas ropas y las incendia. Las llamas empiezan a devorar el hospital [...]. Ante una histeria colectiva, los comuneros, locos y mendigos se escapan por diversos espacios escénicos, con las mujeres, y con todo lo que han podido robar) (MARTÍN RECUERDA, 1981: 142).

Este es el final de la primera parte. La segunda comienza en el edificio medio derruido, que entre todos están intentando volver a levantar. En estos instantes entra El Genovés, el judío al que se le deben deudas, y que les comunica que los ha denunciado a todos. Posteriormente entran los representantes de la Iglesia, quienes ponen a prueba a Juan, diciéndole que si cede en su empeño y se va de la ciudad, intercederán por él, anulando las denuncias; a lo que Juan se niega. Seguidamente entra el Obispo de Tuy, quien le da un sayal y le indica que su misión está impulsada por la divinidad, de modo que lo acaba bautizando con un nuevo nombre: el de Juan de Dios:

OBISPO DE TUY.- [...] Tengo una misión que cumplir. Quizá la mejor de mi vida. Surgió en sueños y cuando oraba ante el Santísimo. Una voz interior me decía: ve a Granada, llévale

esto a Juan (Saca un sayal pardo, con capucha que traía enrollado) ¿Conoces esto, Juan?

JUAN.- No, Eminencia.

OBISPO DE TUY.- Es un sayal que te traigo y que yo mismo quiero ponerte.

JUAN.- Hágase lo que Su Eminencia quiera (Se hinca de rodillas. El OBISPO le pone el sayal. Los coros rumorean las canciones bíblicas a boca cerrada) Ahora empieza el verdadero camino de tu vida. Con este sayal, todos aquellos que lo tuvieren puesto, por sus dignos méritos, se repartirán por todos los caminos de la tierra, para seguir la obra que tú has comenzado. He venido, casi sin poder, a cumplir un mandato de Dios.

JUAN.- (Con sorprendente inocencia) ¿Mandato de Dios?

OBISPO DE TUY.- Desde ahora, Juan, surge una nueva Orden religiosa en la tierra, sufrida, hospitalaria, que se extenderá por el mundo. Y tú, Juan, debes llamarte Juan de Dios, porque Dios lo quiere [...] Yo te bendigo en el nombre del Padre [...] (MARTÍN RECUERDA, 1981: 158-159).

Ante las constantes deudas que lo aquejan, nuestro protagonista decide ir personalmente a ver al rey Felipe II, a su palacio de Valladolid. Allí es recibido por éste, a petición de su abuela, Doña Juana la Loca, que había conocido a Juan cuando permanecía en Granada, y de quien había sido amiga y protectora. Juan le pide al rey que le firme un pliego en donde se reconoce su hospital. El rey le acaba concediendo todo lo que pide, y le dice que espere a sus palomas mensajeras que aparecerán un día con su firma en Granada. De este modo, Juan se retira y vuelve al hospital a esperar a las palomas... que jamás llegan:

FELIPE II.- [...] ¿Qué quieres que yo remedie? Dímelo pronto.

JUAN.- (Sacando un pliego de papel) La firma en este pliego reconociendo mi hospital.

FELIPE II.- ¿Después de firmar este pliego querrás, como todos, dinero del reino?

JUAN.- Dinero no, sino justicia para los vencidos por el mismo reino [...].

FELIPE II.- [...] Una cosa se ve clara: que estás seguro de lo que quieres y yo estoy dispuesto a dártelo. Reconoceré tu hospital. Te enviaré correos con mi reconocimiento [...]

(Volvemos al hospital de Juan. Los coros se van haciendo violentos [...])

UN SOLISTA. - Ay, palomas que no llegaron nunca.

*Y el hombre que cruzó los caminos de Castilla,
volvió a su tierra*

*y esperó siempre, en su torre, a las palomas que
no llegan [...]* (MARTÍN RECUERDA, 1981:
181-185).

De manera que la situación se va volviendo cada vez más insostenible, hasta el punto de que dos de las antiguas titiriteras (La Pinzona y La Dominicana) que han pasado tantos años junto a él en el hospital, hartas ya de vivir así, deciden marcharse. Pero no se van muy lejos, porque ambas están enamoradas de Juan y de Antón (respectivamente); y a pesar de haber salido de allí, siguen en la ciudad, manteniendo con la limosna, que obtienen vendiendo sus cuerpos, el hospital, sin que Juan se haya enterado nunca de ello. Hasta que un día en que han estado bebiendo, La Pinzona decide entregar la limosna en persona a Juan, para acabar comunicándole la situación real en la que vive, “engañao” por todos y a espaldas de la realidad.

La Dominicana la sigue, para ir a echarle en cara a Antón la vida que lleva y que le ha dado a ella con su desprecio; éste acaba rechazándola, y la tensión va creciendo, de tal modo que ella acaba sufriendo un ataque de histeria, y se desnuda delante de todos para seguir reprochándole con violencia los sufrimientos pasados junto a él para que ahora la abandone:

LA DOMINICANA. - (Desvariando) *Me has pegado siempre. Me has martirizado siempre. Ataste un día con un cordel mis manos. No me dejaste salir para Sevilla. Me tiraste en un camastro y desde entonces mi nuca padece. Anda, golpéame, hiéreme o haz como otras veces: llamar a los hermanos para que me aten y me lleven a los pajares. Allí acabaré de morir, pero todas las veces que pueda, desde los pajares, me desnudaré para ti y pediré tu cuerpo. ¡Mira mis pechos y mis piernas! Mira* (Se abre de piernas y se coge el vientre y el sexo como una bestia en celo, mientras grita enloquecida de terror, de extraño miedo, o de extraños deseos. Coge una maroma y golpea su cuerpo, dando gritos de histeria. Después golpea a ANTÓN, quien queda inmóvil sin sentir el dolor. Unas lágrimas le brotan [...]) *LA DOMINICANA* sigue pidiendo besar las lágrimas de ANTÓN y mordiéndose los brazos. Echa

espumarajos por la boca. Los hermanos la meten violentamente en una habitación [...] (MARTÍN RECUERDA, 1981: 198-199).

Ante la violencia que está generando La Dominicana, acaban llevándosela para atarla (como se puede apreciar en la acotación); pero ella sigue gritando, con lo cual altera al resto de pacientes, en especial a los enfermos mentales, y poco a poco todos van enfureciéndose. En estos instantes, llaman fuertemente y con insistencia a la puerta: son los acreedores, que acaban entrando con libros para que Juan les firme las deudas que contrajo, pero cuando se acaban percatando de que esas firmas no valdrán nunca, debido a que el hospital está en la ruina, deciden desvalijar el edificio, llevándose cada uno lo que coja de más valor, ante lo cual se origina una pelea enorme entre los acreedores, los enfermos y algunos hospitaleros, mientras los otros van sacando de allí a Juan para protegerle. Lo interesante es que a pesar de todo, en la última acotación nos encontramos con un final tan esperanzador como este: “[...] La Orden Hospitalaria de Juan de Dios está firme y rígida, cogida de la mano, deteniendo la avalancha, viendo alejarse a JUAN” (MARTÍN RECUERDA, 1981: 203-204).

Como hemos podido comprobar, el mensaje que se transmite en la obra es el de que los grandes soñadores son siempre unos engañados: así lo es Juan, en su idea de construir un hospital; así lo es Juana La Loca, al querer regresar a Granada desde su encierro en Valladolid; y así lo es el mismo Emperador, al querer mantener una comunidad cristiana en toda Europa, insostenible. De todos ellos, el que curiosamente, según la obra, parece salir de su error, es Carlos V, quien al final de sus días se va a morir a Yuste, sólo y fracasado en su intento de construir un imperio eterno. Mientras en Juan, sigue la esperanza; lo cual nos viene a decir, que el poder se acaba desmoronando, mientras que el empeño de los humildes sigue adelante, porque es el empeño de todo el pueblo.

K.3. Análisis de los montajes realizados.

Ya habíamos visto cómo en este autor el dominio de la técnica dramática se reflejaba en la propuesta de una escenografía cada vez más dificultosa de montar, y así se va a hacer patente en sus próximos estrenos.

K.3.2. Jaime Chávarri.

Esta obra fue estrenada el año 1981 con dirección de Jaime Chávarri en el Teatro Español de Madrid.

Como tendremos en breves momentos la oportunidad de observar, el reparto que se utilizó para el montaje, fue tal y como lo requiere una obra de Recuerda de estas características, es decir, con un número muy grande de personajes y de *extras* necesarios para dar la ambientación requerida a la escena; destaquemos pues el elenco y la ficha técnica del montaje:

LA PINZONA	Marisa de Leza
LA DOMINICANA	Enriqueta Carballeira
LA DE JUAN DE LA COSA	Margarita Calahorra
PEDRO VÉLEZ	José Luis Lespe
ANTÓN MARTÍN	Francisco Casares
JUAN DE DIOS	Antonio Iranzo
LA DE GUTIERRE CETINA	Marina Saura
OBISPO DE GRANADA	Pedro Miguel Martínez
OBISPO DE GUADIX	Antonio Ross
OBISPO DE TUY	Alejandro Ulloa
OBISPO DE BADAJOZ	Enrique Closas
JUANA LA LOCA	Berta Riaza
DOÑA ANA DE OSORIO	Amelia de la Torre
EL LEPROSO	Emilio Fuentes
LA MÉNDEZ	Marisa Paredes
FRAILE COMUNERO	Javier Sandoval
PAOLO ESPÍNOLA	Francisco Olmo
FELIPE II	Juan Meseguer
OBISPO DE ARRÁS	Julián Argudo

ACREEDORES, LOCOS, LOQUEROS, ENFERMOS,
COMUNEROS, MONJAS, PROSTITUBULARIAS Y PUEBLO
DE GRANADA

Antonio Agustí, Francisco Bernal, Gloria Blanco, Juan Antonio Castro, Marta Fernández Muro, Azucena de la Fuente, Carmen Fuentes, Maruja García Alonso, Carmen Guardón, Guadalupe Güemes, Concha Hidalgo, Juan José López, Lola Marine, Gerardo Menéndez, Javier Parajón, Joaquín Pascual, Fernando Ransanz, Rinovildo J. Da Silva, Herminia Tejela, Julia Tejela,

Mercedes Valdeita Cid, Pepa Valiente, Santiago Valverde,
Trinidad Valverde, José María Vázquez, Francisco Yépez.

MÚSICOS	Federico Mañas Alfonso Vallejo Rafael zarza
AYTE. DE DIRECCIÓN	Jesús Cracio
ADJUNTO ESCENOGRAFÍA	Elisa Ruiz
COREOGRAFÍA	Alberto Portillo
DIRECCIÓN EXPRESIVA	Antonio Malonda
MÚSICA	Antón García Abril
ESCENOGRAFÍA Y VESTUARIO	José Hernández
DIRECCIÓN	Jaime Chávarri

La puesta en escena de Madrid, quizás porque fue hecha por un director que venía del cine, estaba equivocada en cuanto a la escenografía. Por ser un teatro nacional, ésta contaba con todos los medios del mundo, y esto en muchas ocasiones se llega a convertir en un *handicap*, en cuanto a que más que agudizar el ingenio, provoca un derroche innecesario y caótico. En este montaje no se tuvo sentido de la unidad, ni fuerza, ni garra desde un punto de vista teatral de espacio escénico, convirtiéndose en una especie de desfile de riqueza. Así, por ejemplo, la espectacularidad con la que se intentó crear el hospital, eliminaba el tremendismo que tiene que tener un lugar al que iban todos los deshechos del imperio, según dice la obra. Se intentaron reflejar casi literalmente las acotaciones, olvidándose de la esencia de lo que en realidad quieren decir; porque el problema de unas acotaciones de teatro no es que se tengan que seguir al pie de la letra los apuntes del autor, dado que el autor ni siquiera se plantea si eso es posible o no de realizar; el autor lo que plantea es tener el espacio que él necesita para escribir la obra; y la tarea del director a la hora de reflejarlo escénicamente es la de coger lo esencial de ese espacio. Veamos un apunte escénico de la larguísima acotación inicial:

En la ciudad de Granada llegando a los años cuarenta del s. XVI, cuando la grandeza del Imperio de España dominaba el mundo. Los espacios escénicos están adornados con banderas imperiales y estandartes. En ellos se leen diversas muestras de protestas en contra de la reforma luterana [...] Todo está a pesar de las protestas como un campo desolado y desierto, como plenas luces solares. En los espacios escénicos quedará

fijo, en la parte superior, un largo corredor circular, alzado por un rústico andamiaje. El corredor está adornado con maromas y trancos. Corredor y andamiaje saldrán fuera de la embocadura del teatro, a un lado y a otro, rodeando, si es posible, todo el patio de butacas —si la obra se diera en un teatro a la italiana— con objeto de que el espectador tome directamente conciencia con el personaje-actor. Podemos ver entre el enjaulamiento del corredor, puertas practicables. Al fondo, y bajo parte del corredor, se ven paredes de rústicas piedras; pertenecen, paredes y corredor, al Hospital Real de Granada, en momentos que se está construyendo [...] El ideal montaje de esta obra sería en un escenario no a la italiana (MARTÍN RECUERDA, 1981a: 81-83).

Ni se aprovechó bien el espacio escénico, puesto que no se realizó esa interacción que se requiere con el público, cuando con los medios con los que se contaba hubiera sido perfectamente posible hacer una construcción tal y como lo indica la acotación, donde, lo esencial, es esa interacción en la que se aúnen público y actores en un gran escenario común, precisamente para llevar a cabo eso que se denomina *teatro fiesta* en este autor¹⁹⁴; ni se estuvo acertado en la elección del personaje protagonista Juan de Dios para el actor Antonio Iranzo¹⁹⁵; porque aunque este es un magnífico actor, sin embargo no tenía nada que ver con un personaje que aún reflejando cierta brusquedad y cierto sentido mundanal, está cargado sin embargo de una vertiente de espiritualidad que el actor no era capaz de concederle. A pesar de todo, Marisa Paredes en el papel de La Méndez, sí encajó perfectamente.

K.3.3. José Luis Navarro. Corral del Carbón.

El engaño es una obra muy difícil de montar, tal y como la propone el autor desde las acotaciones. Pero es que el ritmo y la acción de la misma exigen un montaje de enormes dimensiones, pues son muchos los personajes que están todo el tiempo en la escena, y la acción se desarrolla en varios niveles.

¹⁹⁴ Véase Capítulo 8, punto 1.1.3. y siguientes.

¹⁹⁵ FOTO 15 (CDROM): escenas de la representación de *El engaño* en el Teatro Español de Madrid bajo la dirección de Jaime Chavarrí el año 1982. Abajo, Antonio Iranzo en el papel de Juan de Dios.

Antes de continuar con el comentario de este montaje, destaquemos el elenco de actores y todo el equipo que participó en el mismo:

ANTÓN MARTÍN	Domingo J. Molina
ANGUSTIAS “LA PINZONA”	Lucía Padiál
TRINIDAD “LA DOMINICANA”	Elba Araujo
JUAN DE DIOS	Antonio Morell
OBISPO DE GUADIX	Francisco de Paula Muñoz
OBISPO DE GRANADA	Eloy Fructuoso
DOÑA ANA DE OSORIO	Ángela Domínguez
DOÑA JUANA LA LOCA	Purita Barrios
LEPROSO	David López
LA MÉNDEZ	Meli G. Grau
FRAILE COMUNERO	Victor Caba
EL GENOVÉS	Fernando Alguacial
OBISPO DE TUY	Antonio Padiál
FELIPE II	David López
OBISPO DE ARRÁS	Ángel Jerónimo
ACREEDOR 1º	Factor Caba
ACREEDOR 2º	David López
CRIADA DE DOÑA ANA	Marta Padiál
CRIADO VIOLINISTA	Javier Fuentes
ENFERMOS, LOCOS, PROSTITUBULARIAS ESCENOGRAFÍAS Y VESTUARIO	MENDIGOS, GUARDIAS, Enrique Padiál
REALIZACIÓN	
ESCENA	Ángel de Vicente
VESTUARIO	Celia Porcel
CANCIONES Y BAILE	Juan Bedmar
MAQUILLAJE Y CARACTERIZACIÓN	Miguel Ángel Butler
PELUQUERÍA	Barrales
APUNTADOR	Tomás Porcel
REGIDOR DE ESCENA	Pilar Castillo
EQUIPO TÉCNICO	Teatro Circo
AYTE. DIRECCIÓN TÉCNICO	Francisco Rico
AYTE. DIRECCIÓN ESCENA	José Luis Cardona
AYTE. DIRECCIÓN	Isabel Navarro
DIRECCIÓN	José Luis Navarro

Para llevar a cabo un montaje de estas características es imprescindible un elemento: mucho dinero para invertir en la puesta en escena. Y esto es lo que faltó precisamente en un grupo de actores aficionados como el de Corral del Carbón, por lo que el decorado de la obra está resuelto con un gran esquematismo, anulando los niveles que desde la primera acotación se apuntan y resolviendo toda la acción en uno sólo: el suelo de la escena, el cual se dividía en tres apartados que simbolizaban a partir del decorado diseñado en relieve sobre dibujos de Enrique Padial, tres lugares distintos, a partir de los que se traducían la idea de la situación de lugar para la acción del drama¹⁹⁶. El decorado con el que nos encontramos es el siguiente: de derecha a izquierda: HOSPITAL REAL / CASA DE JUAN / CASA DE ANA DE OSORIO¹⁹⁷. Como se puede apreciar, lo que queda en el centro es la casa de Juan, lugar en el que este personaje instala el hospital, que es donde se sitúa principalmente la acción. Por eso el director se esforzó en reproducir lo mejor posible la idea del hospital para pobres, llenando el decorado con algunos colchones viejos y mantas que se tiran por el suelo, y donde descansan algunos de los hospitalizados, que constituirán el coro fundamental del drama.

Esta obra necesita mucho personal, y el grupo Corral del Carbón lo resolvió atendiendo principalmente a los papeles que tienen alguna intervención en el drama, con lo cual es muy difícil que de esa forma se traduzca esta idea coral, pues para ello haría falta un personal extra similar al que hemos podido observar en el montaje anterior de esta misma obra.

La interpretación de los actores podemos decir que fue correcta, siempre teniendo en cuenta que se trataba de un grupo de aficionados, en donde destacaban sobre todo dos miembros del elenco: Antonio Morell y Francisco de Paula Muñoz, y en muchas ocasiones, sobre todo dependiendo de con qué actores se enfrentasen, se apreciaban unas diferencias entre los mismos muy grandes, que crean en el espectador una sensación de incomodidad, porque mientras uno de los actores con su interpretación cautiva al espectador introduciéndolo de lleno en la historia, el otro, por su falta de oficio, realiza justamente el camino

¹⁹⁶ Si bien, a partir de las tesis de Appia, podemos recordar que esto es un recurso que al actor no le permite interactuar, es decir, que la pintura y el cuerpo del actor realmente son muy poco compatibles, y desde el punto de vista del visionado del espectáculo, resulta cuando menos extraño para la configuración de la ilusión escénica.

¹⁹⁷ FOTO 16 (CDROM): escena de *El engaño* de Corral del Carbón.

inverso, que es el de sacar al espectador de su mundo de fantasía, impedirle que siga abstrayéndose teatralmente¹⁹⁸.

En cuanto a la música y bailes que aparecían en la obra, cabría destacar algunas piezas de tipo popular, como la Zarandilla (letra y música del siglo XVI), o la Gandula, a la vez que algunas letras de tono más narrativo para presentarnos al personaje de Juan de Dios.

El vestuario era adecuado para traducir la oposición entre distintas clases sociales diferenciadas sobre todo en dos: pobres y la gente de la Iglesia (los obispos, vestidos con mucha ostentación).

Por último, cabe destacar, en cuanto al texto, que lo respetaron, si bien utilizaron para la puesta en escena una versión de la obra más reducida, pues la obra completa duraría más de cuatro horas, y con la versión que presentaron de Ángel Cobo, se redujo el espectáculo a unas dos horas y media.

¹⁹⁸ Y esto nada tiene que ver con recursos brechtianos de distanciamiento, sino con falta de recursos para la interpretación.

L. LAS CONVERSIONES (1980)

L.1. Ediciones y montajes.

L.1.1. Ediciones.

- (1981) Murcia, Godoy. [Edición utilizada para realizar el comentario del argumento del drama].
- (1985) Madrid, Arte Escénico (Colección Teatral de Autores Españoles, nº 61).

L.1.2. Montajes.

- (1983) Alberto González Vergel. [Con el título de *Carnaval de un reino*].
- (1985) Ángel Cobo. Alumnos de la Cátedra Juan del Enzina de la Universidad de Salamanca.

L.2. Argumento del drama.

Esta obra es una aproximación al mundo de la literatura española, tal y como ya habíamos visto que gusta hacer a Martín Recuerda en obras como *¿Quién quiere una copla...?*, o *Amadís de Gaula*. En esta ocasión se acerca al libro de *La Celestina*, pero va más allá que las dos anteriores, porque si en estas, lo que hace el autor es desarrollar de forma totalmente personalizada, pero desarrollar al fin, el argumento que la obra original posee, en su acercamiento al libro de Fernando de Rojas, observamos que Recuerda, lo que nos muestra es la juventud de Celestina, para intentar explicar cuáles son los condicionamientos sociales y psicológicos, que llevan a este personaje, en un principio, angelical, a transformarse en el monstruo moral que contemplamos en la obra del siglo XV.

Así lo explica el propio autor en una entrevista mantenida con Eduardo Castro, para el diario madrileño *El País*, en el año 1981: “[...] trata de la posible juventud de Celestina en la España de los Trastamaras, cómo la muchacha enamorada y joven, judía conversa, se va transformando poco a poco en el personaje de Fernando de Rojas. Y la obra termina en el momento en que llega esa conversión, cuando el público se da cuenta de que la protagonista no es otra que la Celestina en persona” (MARTÍN RECUERDA, 1981b: 18).

Pasemos ya, sin más dilación, al argumento mismo de la obra, sin entrar en más detalles acerca de la fidelidad histórica o literaria del

contexto o de los personajes, y comencemos diciendo, que la acción del drama se sitúa hacia mediados del siglo XV, en las tenerías cercanas al río Tormes, donde habitan una vieja ladrona, comerciante y hechicera, La Claudina, y su discípula, una joven hermosísima llamada Celestina. A la casa de ambas, llega un buen día La Reina doña Juana de Portugal, buscando al que fuera su marido, Enrique IV de Trastámara, el cual la ha repudiado por adúltera, acusándola de haber tenido una hija ilegítima de un capitán del ejército llamado Beltrán, niña que fue arrancada de sus brazos cuando era tan sólo un bebé. La belleza y la brillantez de la reina es tal, que ambas mujeres, a causa de su educación basada en supersticiones y milagrerías, la consideran un arcángel; es por esto que Celestina, quien ha aparecido hasta el momento en silencio y casi abrumada y hasta asustada ante la personalidad avasalladora de La Claudina, que lo único que desea es convertirla en la heredera de su ciencia –lo cual ella en un principio dice rechazar-, se encanta con La Reina, a la cual, incluso, hace partícipe de sus confidencias y secretos, entre ellos su pasión más íntima:

CELESTINA.- ¿Qué buscas, buen arcángel? [...]

LA REINA.- Busco a un rey [...] Quizá me equivoqué de camino. Aquí no llegará...

CELESTINA.- ¿Quién?

LA REINA.- El rey que busco [...]

CELESTINA.- Dame tu mano y sube a mi nido. Allí descansarás y sabrás decirme lo que ahora no sabes.

LA REINA.- ¿Tu nido?

CELESTINA.- Sí. Aquél (Señala. Ve a la reina titubear, mirando al nido) ¿Quieres beber agua? Te la daré con las cuencas de mis manos para que un día pueda decir: “mis manos no se mancharán de pecado nunca, porque en ellas bebió agua un arcángel”. Y no te vayas cuando me veas dormida, creería entonces que todo lo que toco y veo, se va de mí, como se va la vida, o la luz al entrar la noche. Como se fue todo lo que había en esta casa. Pero él me dijo que lo esperara, y lo estoy esperando (MARTÍN RECUERDA, 1981b: 123-127).

Seguidamente, llega a esa casa otro personaje: es el Arzobispo de Sevilla, quien ha venido durante todo el camino siguiendo a la reina, huída del encarcelamiento al que el rey la tiene sometida bajo la custodia de este representante de la iglesia, y una vez allí, mantienen una conversación en la que el Arzobispo la acusa de adúltera y de haber tenido un hijo que no es del propio rey, la cual aspira al trono y de

haber vuelto a traicionarlo con un hombre llamado Pedro el Mozo. Lo más importante es que en este diálogo observamos que realmente lo que siente el Arzobispo son celos de enamorado, que estallan, cuando ésta afirma que todo cuanto dice es cierto, y que además va a tener un hijo de ese hombre, hasta tal punto, que le propinará una paliza tremenda, acción tras la cual, se arrojará a sus pies y terminará abrazándola, pero ella seguirá impasible, despreciándolo, como ha venido haciendo hasta ahora, porque ella ha llegado a esa casa a cumplir otro cometido, como es el de que el rey reconozca a Juana La Beltraneja como su hija, para que reine y la guerra contra su hermana Isabel acabe, y por otro lado, mantener una entrevista personal con él, después de tantos años, y preguntarle acerca de algo a lo que se ha visto imposibilitada por el encierro al que había sido sometida, como es por qué actuó de la forma que lo hizo.

Mas el rey, que entra a continuación, se ha acercado a la casa solamente para conocer a Celestina, porque ella es el amor deseado de Alba, el hombre al que ama también y que fuera igualmente su amante, y del que por las cartas interceptadas al mismo, se ha enterado de la existencia de la muchacha y de su paradero, con lo cual el rey está muerto de celos y de ira; sobre todo, al haberse enterado, por medio de los monjes, de que Alba ha huido del monasterio, para acudir a ver a Celestina:

EL REY.- [...] yo me acerqué a los muros del monasterio de Guadalupe, que allí es donde está, porque no quiere ver nunca más el mundo y seguir los caminos de la iglesia. Olvidándose de todos. De ti, ángel. Entre rejas lo vi sentado junto a una fuente. Tenía un libro en las manos... Lo vi después de andar por el jardín y dudar si entraba a una capilla a la hora de la confesión. ¡Esas dudas enternecedoras que conozco bien! Vi entonces que quiso coger un caballo (Celestina está presa de un contagio de muerte) Era que quería venir a verte, Celestina. Lo sé bien. Escribe cartas para ti en la soledad de su celda. Cartas que no te llegaron nunca porque los frailes se las entregaron a tu rey. Las leo y releo y quiero morir. Los frailes me dijeron que, en sueños, delira llamándote. Me han dicho que ya no está en el monasterio, que huyó para venir a verte. Por eso he venido yo. Sé que llegará porque tú lo esperas, pero si aquí llegara, gozarían mis manos con darle la muerte (MARTÍN RECUERDA, 1981b: 163).

La muchacha cree todo lo que le dice El Rey, y le hinca las uñas, mientras él saca una navaja y le corta la cara, muy premeditada e intencionadamente, dejándole una cicatriz que marcará el resto de su vida y que imposibilitará todos los proyectos que en secreto ella se formaba:

EL REY.- ¡Venciste, Enrique de Trastámara! ¡Venciste en la mejor batalla de tu vida! ¡Celestina quedará marcada para siempre! ¡Su cara no la querrán mirar ni los leprosos! (A Celestina) ¡Sólo tu cuerpo podrás entregar al que quiera poseerlo una noche, pero tu amor, nunca! ¡Nunca te querrá nadie! [...] ¡Carreteras del río, ya tenéis una ramera más! ¡A la otra orilla del río expiarás tus pecados en esta Semana de Pasión, porque la que esperó tanto en este nido, la que no quiso salir de la tierra, es porque fue poseída por un varón en este mismo suelo! (Pisotea encolerizado) ¿Habla y di que aquí te desnudaste para él? ¡Aquí! ¡Aquí! ¡Aquí! ¡Lo has tenido en tus brazos desnudo, como tantas veces lo tuve yo! ¡Que las carretas se lleven a la ramera! (MARTÍN RECUERDA, 1981b: 165).

Como podemos apreciar en este último monólogo citado, el cual pone fin a la primera parte, Celestina es enviada durante la Semana de Pasión, a la otra margen del río, donde están los marginados de la sociedad. En la segunda parte, nos encontramos con que ella ha regresado llena de mordeduras, manchas de sangre, la túnica desgarrada, y con la cicatriz todavía sangrante. Ante las preguntas de La Claudina y su invitación a la venganza, ella guarda silencio y sólo tiembla sin poder hablar.

En un momento determinado, llega a la casa una nueva visita; es Juana la Beltraneja, quien acude a conocer y a hablar con Celestina, dado que se ha enterado de todo lo sucedido. Ésta le cuenta muchas de sus confidencias más íntimas, como su ansia frustrada de llegar a ser reina, y el haber decidido definitivamente dejar la guerra, y todas penurias que han pasado a lo largo de su vida, desde que la arrancaran de los brazos de su madre por orden del rey, y le golpearan la cara con una piedra hasta el punto de quedar desfigurada para siempre. También le comunica, que el rey anda “[...] Día y noche rondando el monasterio, enamorado de aquél que a pesar de su rabia, de querer abrir la cancela para huir, tomará las vestiduras de la Santa Madre Iglesia” (MARTÍN RECUERDA, 1981b: 187). Con lo cual, observamos que realmente, Alba está encarcelado en ese monasterio, por orden de El Rey, para impedir que huya a reunirse con su gran amor.

Después de esta conversación, La Claudina, queda hablando con su discípula, dándole consejos con los que dominará el mundo si ella lo desea, y tras tomar unas hierbas, experimenta una visión en la que aparece Alba preparándose para recibir los hábitos, pero siendo asesinado antes de que esto suceda. En estos mismos momentos, en medio del clímax que la historia de la hechicera ha generado en la casa, entra El Rey, quien muy compungido, viene a comentar definitivamente la noticia, de la que instantes antes ya había dado cuenta La Claudina. Ante esto, ella pasa a interrogarle para conocer los pormenores de lo sucedido: quién lo hizo y cómo fue:

LA CLAUDINA.- (Rápida) ¿Quién lo hizo? ¿Cómo fue?

EL REY.- (En un bello susurro) Estaba en el Altar Mayor... Oficiaba su misa primera. Toda la corte Trastamara allí. Entre las celosías se veía a Isabel.

LA CLAUDINA.- (Exigiéndole con el mayor brío) ¿Quién fue?

EL REY.- Un mundo entero de rencores e iras. Un mundo entero que no creyó en su conversión. Un mundo entero que sabía que era el mayor amor de Enrique de Trastamara. Vi el brillo de los puñales. Vi la sangre brotar y bajar por el hábito que traigo. Ni gritó ni gimió. Todos se sorprendieron de lo que sabían y esperaban. Todos, menos la que estaba entre celosías [...] Los confesores me decían que era verdad su conversión, pero ninguno creía lo que decía, porque sus cartas antes de ordenarse eran para aquella que abrazada al hábito, llora en aquel rincón sin saber por qué lo quiso nunca [...] Yo, que no quise estar en el trono que hay en la iglesia, junto al altar, sino al final de la nave, cuando, ay, los mismos que le ayudaban a ponerse los hábitos lo apuñalaron. No pude o no quise ver las caras, pero juraría que eran los mismos confesores. Ahora en el monasterio se encubre un crimen. Hay un silencio sepulcral [...] Sé que Isabel sabría su preparada muerte. Y que los príncipes de la iglesia católica igualmente lo sabrían. Pero ya firmé mi abdicación al mismo tiempo que testamenté que quiero vivir, todo lo que me quede de vida, en el monasterio de Guadalupe y ser encerrado en él. Esta va a ser la mayor condena de toda la corte y de todos los que allí viven. Verme día y noche pasar por aquellos largos corredores, sabiendo que mi mirada acusadora, dirá a todo el que me mire: asesino, asesino, asesino (Levantándose desesperadamente) ¡Asesina la iglesia de Cristo que os ampara! ¡Asesina Isabel! ¡Asesinos

todos los príncipes y nobles de este reino que traicionan por un pedazo de pan! [...](MARTÍN RECUERDA, 1981b: 196-198).

Ante estas palabras, se experimenta la conversión definitiva de Celestina, quien se autoafirma de la manera tan violenta que sigue:

CELESTINA.- (Se va levantando lentamente, con el hábito cogido y así, desafiante y violenta, con la mirada fija y llena de ira, dice:) Seguiré aquí para humillarlos. Me temerá hasta la que dicen que es la reina que va a unir todas las tierras. Por mí sabrán lo que este reino es y será, mientras tú acusas de asesinos a los del convento, con tu mirada muerta. Muerta estuvo siempre. Naciste para vivir sin tener nada de lo que un ser necesita. Te compadezco, sí; pero también me gusta verte morir con larga agonía, como la que ahora veo en tus ojos [...] no habrá hembra más poderosa que ésta que ves, desde ahora sabré luchar con más fuerza que una alimaña. Desde ahora todo el mundo conocerá la casa de... “La Celestina”[...] esta casa la convertiré en lo que habéis querido todos: en el mejor prostíbulo [...] Una vida nueva empieza en mí [...] Dime ahora, Enrique de Trastámara, si podrás vencerme. Mi cuerpo vive, mientras el tuyo muere. Viviré para lo que nunca quise; para el placer del cuerpo, para pagar con el cuerpo, para enriquecerme con el cuerpo [...] tu hermana y los suyos sabrán lo que es una mujer poderosa, temible en el reino. Aprenderán de mí cosas que se asombrarán (MARTÍN RECUERDA, 1981b: 199-201).

Finalmente, el personaje, en sus casi delirios, acaba ingiriendo las hierbas que su maestra había preparado y que ha dejado sobre la mesa, instantes previos a despedirse Celestina y marchar al exilio. Acto seguido, la muchacha comienza a escuchar una voz, que es la suya propia, unos años más tarde, en la transformación plena que del personaje se habrá producido en la obra de Rojas. Contemplemos la escena, antes de extraer las conclusiones finales acerca de la obra, porque considero que es muy significativa y está redactada con una técnica magistral:

VOZ.- Conjúrote, triste Plutón, señor de la profundidad infernal, emperador de la corte dañada, capitán soberbio de los condenados ángeles...

CELESTINA.- Alguien me dice que esa voz es la mía [...] No quiero ser la que conjura a Plutón [...]

VOZ.- Yo, Celestina, tu más conocida clienta, te conjuro por la virtud y fuerza de estas bermejas letras...

CELESTINA.- (Da un grito y se tapa los oídos) Ay. No quiero oír la voz.

VOZ.- Por la áspera ponzoña de las víboras, de que este aceite fue hecho...

CELESTINA.- (Cayendo de rodillas abrazada a la túnica y bajándole las lágrimas por la cara) Nunca quise ser la de esa voz que oigo. Dios: ¡no me hagas ser la de la voz!

VOZ.- Ven sin tardanza a mi voluntad y en este hilado te envuelvas.

CELESTINA.- (Desesperada) ¡Tendré que ser! ¡Tendré que ser! ¡Tendré que ser! [...] (MARTÍN RECUERDA, 1981b: 212-213).

Como podemos observar, después de todo lo expuesto, el título de la obra, viene a ser muy sintomático y elocuente, pues logra conjugar el autor en el mismo las dimensiones moral y de la política interior de un reino, mezclándolo todo además con una dimensión técnico-dramática, dado que, en muchas ocasiones se intenta sorprender a los lectores a través del juego con la realidad / apariencia de los personajes, que se presentan, por ejemplo con el nombre de El Enmantado, o La Arrodillada, para luego resultar ser realmente El Rey o Juana la Beltraneja¹⁹⁹. En cuanto a la dimensión política, nos encontramos en plena expulsión por parte del reino de Castilla de todos los judíos que se nieguen a convertirse al cristianismo. La conversión adquiere así un papel que, por un lado, se concibe como un acto de traición a unas creencias y una educación judías; mientras que por otro lado, supone un acto de subyugación a otra religión, amparada ésta última por el poder de los reinos cristianos. Así los conversos inspirarán una notoria desconfianza, la cual se puede comprobar en el fuerte antisemitismo y exclusión social al que asistimos y podemos rastrear en toda la literatura de nuestros Siglos de Oro.

Pero es que además asistimos a una conversión moral, y donde mejor podemos apreciar esta idea es en el personaje de Celestina, ya que la obra gira en torno a ésta, principalmente. Celestina es una muchacha que guarda su virginidad para un hombre que la ha

¹⁹⁹ Quizás sea por este motivo del disfraz, por el que el director del montaje de 1983, Antonio Morales, decidió darle a la obra el título de *El carnaval de un reino*.

enamorado y que, tras abandonarla nunca volverá; y las circunstancias la acaban convirtiendo en una prostituta, hechicera y arregladora de amoríos, y su casa en un prostíbulo; al comienzo de la obra la inspiran sentimientos de docilidad y hasta de sumisión y temor, y acabará clamando venganza, rezumando un odio endiablado y amenazando a todo un reino; incluso físicamente su rostro se convierte de un aire angelical y bellissimo, a poseer una cicatriz terrible, que será la que marque su vida para siempre.

Podríamos destacar como tercera y última conversión, una que no se genera en el interior de la obra misma en cuanto a su argumento, sino a modo de licencias históricas y literarias del propio Martín Recuerda, en torno, por ejemplo, a la ascendencia judía de los personajes de *La Claudina* y de *Celestina*, o la referida a la homosexualidad del rey Enrique IV de Trastámara.

Por lo demás, sólo nos queda decir, que nos volvemos a encontrar con la misma temática y los mismos personajes que componen el mundo dramático de José Martín Recuerda: una guerra que sólo beneficiará a unos pocos, mientras que se está oprimiendo al pueblo y haciéndolo cada vez más miserable en todos los sentidos; el enfrentamiento de los personajes con el poder, el cual acabará anulando su voluntad inicial y transformándolos para siempre hasta destruirlos a través de la frustración de sus vidas; y una iglesia mentirosa e hipócrita que estará siempre aliada con el poder en su ejercicio de opresión.

L.3. Análisis de los montajes realizados.

L.3.1. Alberto González Vergel.

Fue estrenada en 1983 con el título de *El carnaval de un reino* en el Centro Cultural de la Villa de Madrid, bajo la dirección de Alberto González Vergel. El cambio de título responde a una versión de la obra que hizo el propio director, y que no tenía nada que ver con la original. Lo que hizo el director fue hacer determinante para la puesta en escena el sentido de carnaval que tiene el drama, sin destacar el que consideramos el verdadero sentido del mismo, que es el de la progresión dentro del espectáculo absoluto del Teatro Total que ya había sido llevado a cabo con *Las arrecogías...* y más tarde con *El engaño...* Éste fue sin embargo el esfuerzo que se llevó a cabo en el siguiente montaje de la obra.

L.3.2. Alumnos de la Cátedra Juan del Enzina de la Universidad de Salamanca. Ángel Cobo.

El siguiente montaje de la obra fue llevado a cabo en el Aula Juan del Enzina de la Universidad de Salamanca el año 1985, bajo la dirección de Ángel Cobo. Como primera diferencia a destacar con el anterior, está el respeto absoluto al texto y a las acotaciones, empezando todo ello por la conservación del título original de la obra. Este respeto absoluto no significaba atenerse literalmente a lo que dice el autor en la acotación, sino a lo que dice el texto. Porque los autores hacen muchas veces las acotaciones de forma mecánica, pero después en escena van implícitos elementos escenográficos y de acción que van más allá de la acotación del autor. Y eso es lo que hay que aprovechar y lo que hay que ver. Veamos el espacio escénico que se sugiere desde la acotación inicial:

Últimos años del siglo XV en Castilla, cuando las guerras fratricidas se hacían encarnizadas. Los reyes de la casa de Trastámara parecían pregonar su agonía. Las persecuciones judías, ya de conversos o no, sembraban el terror, por toda la meseta castellana, y la gente, aterrada, buscaba con desaliento los caminos que salían al mar.

A pesar de la guerra reinante, ningún lugar castellano tenía tanta fama de matadero de reses y curtilerías de pieles como aquél que estaba cerca de la feria de los cien días que se celebraba en Medina del Campo, y donde el sadismo más cruel se fundía con la espiritualidad más solemne: la tierra salmantina [...]

El público entra al teatro. El espacio escénico circular y giratorio, ya sea dentro de un teatro a la italiana, nave, iglesia, almacén, plaza pública, o cualquier recinto extrateatral, estará vacío.

Alrededor de este escenario vacío, y en la parte baja, hay un coro judío, sentado en el suelo. Tienen unas piedras en las manos y algún tambor, golpean incesantes [...]

En la cúpula del teatro, o en la altura mayor de los telares, o en la parte más alta del recinto que hayamos escogido para este espectáculo, veremos un gran círculo de telas, enmarañadas en maromas. Entre las telas hay pellejos y cueros de las más variadas formas, que van a servir para dar paso a los diversos espacios escénicos [...] (MARTÍN RECUERDA, 1981: 85-86-87).

Con el presupuesto que la Universidad aportaba, que no era mucho pero tampoco estaba mal para la época, y con las posibilidades que se tenían en aquel escenario que era a la italiana, Ángel Cobo trató de montar unas tenerías derruidas formando una especie de semicírculo a modo de pozo, donde se lidiara entre los personajes. Al fondo del escenario estaban todos los trabajadores de un pueblo de portugueses, judíos, etc..., que iban cambiando siguiendo el ritmo de la historia²⁰⁰. Y como vista, saliendo de ese pozo, el nido de Celestina que estaba situado en una tarima. El vestuario se adaptó a la época de la acción, con todas las complejidades que conlleva, porque aparecen tres tipos de personajes distintos para los que hay que confeccionar distintos tipos de trajes: el clero, representado en EL Arzobispo de Sevilla; la nobleza, representada en Enrique IV de Trastámara y La Reina doña Juana de Portugal; y el pueblo llano representado en los personajes de Lucas, La Claudina, Celestina, Juana la Beltraneja y el Coro.

El espectáculo fue llevado a cabo por alumnos de la Universidad, que a pesar de su juventud, defendieron el texto de manera impecable, aunque, claro está, un alumno de veintitantos años nunca podrá encajar fielmente en la figura de un obispo; aparte de la colaboración de Carmen Rossi que hacía el papel de La Claudina. Dado que la obra era una creación colectiva, imbuídos todos de tendencias de vanguardistas de este tipo que tanto furor causaron en los años 70 y 80, no ha quedado ningún testimonio del elenco completo de actores.

²⁰⁰ FOTO 17 (CDROM): Carmen Rossi en una escena de *Las conversiones* en el Aula Juan del Enzina de la Universidad de Salamanca, bajo la dirección de Ángel Cobo el año 1985.

M. LA TROTSKI (1984)

M.1. Ediciones y montajes.

M.1.1. Ediciones.

- (1985) *Primer Acto*, nº 207, enero-febrero.
- (1990) Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas, S.A. (Colección Biblioteca de la Cultura Andaluza, nº 84).
- (1998) Motril, Asociación Cultural Guadalfeo (Colección Guadalfeo Literatura, nº 1). [Edición utilizada para realizar el comentario del argumento del drama].

M.1.2. Montajes.

- (1992) César Oliva.

M.2. Argumento del drama.

La acción de esta obra transcurre en 1984, en Madrid. Políticamente son los albores del nuevo sistema político que será la Democracia, y tras una recién terminada Transición, cuyo peso ideológico en cuanto a los aciertos y contradicciones que se generaron en una etapa tan delicada de la Historia de España, se deja sentir a lo largo de toda la obra. Todo este trasfondo político será filtrado por la escritura de nuestro autor y presentado a través de un prisma en donde se nos ofrecerá una dimensión grotesca de la realidad, desde donde se denunciarán las adversidades que manifiesta ese mundo actual, para unos personajes que seguirán siendo totalmente unos inadaptados también ante el nuevo cambio social.

Esta obra es la primera de una trilogía cuyo nexo de unión son sus tres personajes protagonistas: La Trotski, La Miura y La Carajaca, y que muy acertadamente Ángel Cobo ha calificado de “tragedia grotesca”, destacando como característica fundamental de la particularidad de la misma en la dramaturgia de José Martín Recuerda, la “imposible rebelión” de sus personajes ante el poder y la sociedad establecidos, y contrastando esta idea con la definición aristotélica de lo trágico, para facilitar la comprensión de lo que realmente significa esta denominación:

Sin pretender establecer aquí una definición sobre tragedia y sentido de lo trágico, sí puede decirse que, en la tradición clásica, tragedia es la posible rebelión que lleva a cabo el héroe trágico en una acción “revolucionaria” contra lo desconocido: destino, mitos o dioses, cuyo resultado siempre es fatal; una acción individual donde el héroe, indefectiblemente, habrá de perecer o andar errante, eternamente, pagando su crimen de rebelión o transgresión de normas y principios establecidos, pero su acción representa siempre latencias en el subconsciente individual y colectivo y, de ahí, su ejemplo catártico para la sociedad o público lector o espectador. El héroe trágico es paradigma de la sociedad en que vive, aunque su rebelión sea condenada por los poderes y el orden establecido en dicha sociedad; el héroe trágico es una extensión trascendente, en el fondo y en la forma, de la sociedad en la que se individualiza, y pretende, rompiendo todas las convenciones, llegar hasta el infinito en su rebelión, provocando así la hybris o ira de las fuerzas supremas o dioses. Sin embargo, cuando la acción dramática se establece en un antagonismo dual en todos y cada uno de los signos que conforman y dan expresión a la rebelión trágica, estamos, creemos, en lo que puede definirse como “tragedia grotesca”: cuando verdades individuales llevan a una rebelión no compartida consciente o inconscientemente o, aún más, no deseada por la sociedad a la que se dirige; cuando personal o colectivamente surgen ciertas realidades físicas o espirituales, en contraste y contradicción con las verdades o apariencias que una educación, cultura, regla o conveniencia social han establecido, se produce el efecto grotesco, y su consecuencia es trágica, ya que es una rebelión que puede romper la dualidad armónica verdad-apariencia y, por tanto, el individuo es condenado no sólo por el poder establecido, sino por la propia sociedad a la que pertenece: no en balde el héroe grotesco intenta, con su propia inmolación, la disolución del status social (MARTÍN RECUERDA, 1998: 27-28).

Una vez destacadas estas líneas en las que con tanta precisión se explicita el sentido de esta trilogía, pasemos a ver cómo se sostiene esta teoría a través de la exposición del argumento de este drama.

Al viejo café cantante “La Gloriosa Victoria” han llegado dos mujeres sesentonas (La Miura y La Carajaca) “los ojos muy pintados. Las pestañas con mucho rimel azul [y que] cuando alzan los brazos para discutir o parlotear suena un montón de pulseras de chatarrería”

(MARTÍN RECUERDA, 1998: 54), en busca de que el dueño del local (Don Baltasaro) les haga un contrato formal como cantantes de copla, ante lo cual, el empresario se niega, aduciendo –además de excusas económicas-, los siguientes argumentos:

DON BALTASARO.- (Levantándose) No quiero, ea. No quiero más contratos. Iros a Sevilla, que ahora es la tierra de los acogíos o de la Virgen de los Remedios. ¿Qué vais a hacer vosotras en este Madrid donde ya nadie se acuerda de la Piquer? ¿Pero tenéis de esto? (Se señala la frente) Ni chispa. Dos focas pa el Océano Pacífico. Allí estaríais mejor: en el Océano. Hoy, la gente quiere lo roquero y lo punki. Y las tengo así. Así. (Hace el gesto con los dedos) Y que nos hartamos de reír viéndolas en sus competiciones con “Las Vulpes” y otras por el estilo. ¿Digo, aquí con peinas y mantones? Ni a la Faraona la quiero aquí (MARTÍN RECUERDA, 1998: 57).

El parlamento de este personaje nos da una idea muy clara del conflicto principal de tema ético-político que aparecerá a lo largo de la obra: ha llegado una nueva época en donde cierta gente no tiene cabida, en principio, a no ser que se adapte.

Pasados unos instantes, cuando Don Baltasaro está echando casi a patadas a estas dos mujeres, aparece La Trotski, una mujer de una edad similar a las anteriores, con traje de cuero y el pelo a lo punk, acompañada de un grupo de jóvenes adeptos a esta estética. Ella viene a hablar con el dueño del local, para obligarle a que se lo venda, después de hacerle un chantaje, al enseñarle los papeles de sesenta y nueve denuncias por explotación, de antiguos artistas que trabajaron en el café. Ante las amenazas, Don Baltasaro empuña una pistola, mientras La Trotski responde:

LA TROTSKI.- [...] Te doy el doble de lo que tienes, si te retiras de una vez, porque la que debiera asesinarte soy yo [...] Firma aquí (Saca otros documentos). Firma y déjame tu café cantante a mí, pagado con los millones que quieras, a mí, que no voy a chupar sangre, sino a dar trabajo, y huye con tus dineros antes de que ponga una bomba a ti y a tu café. Soy la justicia y la ley, y vengo a darte tu última oportunidad, porque tengo tanto dinero como dineros robados tienes tú (MARTÍN RECUERDA, 1998: 66).

En la siguiente escena se nos presenta a esta mujer viviendo en casa de su novio (Don Cristobalito), un fiscal retirado y rico, que sólo quiere olvidar las injusticias y los crímenes que cometió en el pasado. Él es el protector de La Trotski a quien ella, en principio, lo único que desea es sacarle el máximo dinero posible –entre ello lo que le hace falta para comprar el local- para invertirlo en solucionar injusticias. Pero este personaje es muy contradictorio en su comportamiento, dado que: odia a Don Cristobalito por ser un rico propietario y por haber mandado a cantidad de gente a la cárcel –incluso a ella- y al paredón; pero está enamorada de él y poco a poco se ha ido acostumbrando a su situación de lujo, seducida por las proposiciones de amor y los agasajos del fiscal, mientras sigue luchando en nombre de sus convicciones ideológicas contra este tipo de vida. De modo que es aquí donde encontramos el principal conflicto interior de un personaje lleno de contradicciones: es comunista y adora a la Virgen de la Macarena; le gusta el *heavy metal* (incluso compone letras) y las sevillanas y la copla; ama y odia a la vez a su novio; denuncia las injusticias del fascismo pero vive agasajada por un fascista; habla de revolución social pero sólo celebra fiestas; habla continuamente del marcharse de la casa, pero siempre se queda; etc.

A esa casa llegan La Miura y La Carajaca, quienes, tras haberla reconocido en el bar, han hecho por enterarse de dónde vive para ir a visitarla. Resulta que las tres pasaron mucho tiempo encerradas en la cárcel de Yeserías, donde se hicieron muy amigas. Mas seguidamente aparece Don Baltasaro quejándose de que ella le ha robado treinta mil pesetas en el bar y exigiendo su devolución. Ella lo niega e intenta de nuevo proponerle el negocio de compra por el que se debe comprometer a vender el café por veinte millones, y a la vez con ese dinero pagar todo lo que se le debe a las artistas que trabajaron para él en otro tiempo, y a las que estuvieron encerradas en la cárcel, pagarles el equivalente de lo que hubieran cotizado en la seguridad social en todos esos años. A Don Baltasaro no le interesa el negocio, pero ellas intentan que firmen, casi obligándolo, mientras van palmoteando y montando una jarana. Y así termina la primera parte de la obra.

La segunda parte comienza con la jarana que se había quedado en sus inicios en casa de Don Cristobalito, pero de donde ya se ha marchado el empresario. Todo son risas y palmas hasta que La Miura se enzarza en una sarta de reproches a Don Cristobalito, cuando al preguntarle si sabe quién es ella y mentarle el nombre de su madre (que había sido una guerrillera partidaria de la República, con lo que entendemos que lo que le está insinuando es que él condenó a su madre), éste le responde que sólo quiere olvidar. En este momento La

Trotsky intenta apaciguar la situación, así que sus amigas acaban acusándola de putón, por haber traicionado sus ideas y haberse acabado acostumbrando a la vida cómoda, y así, se terminan marchando de la casa:

LA MIURA.- Te he preguntao que si sabes quién soy.

DON CRISTOBALITO.- ¿Cómo voy a saberlo?

LA MIURA.- La hija de Manuela Sancho. ¿No te suena ese nombre?

DON CRISTOBALITO.- ¿Sonarme a mí un nombre? Tú estás loca. De tantos nombres como tuve en la cabeza, olvidé todos.

LA MIURA.- ¿No te suena el nombre de esa guerrillera que entró con Vitini por las calles de Madrid?

LA TROTSKI.- (Interponiéndose) Bueno, Miura, deja ya la monserga.

LA MIURA.- (Más desafiante y violenta) ¿Por qué?

LA TROTSKI.- ¡Porque to eso pasó!

LA MIURA.- Qué buen putón estás hecha. No quieres más que liar y no hablar de lo que no te conviene [...] (MARTÍN RECUERDA, 1998: 104).

Como La Trotsky se queda preocupada por el destino de sus amigas, a la vez que incómoda por la traición moral a la que ella misma se está sometiendo, y como Don Cristobalito lo único que intenta es tenerla a su lado como sea, teniéndola contenta cueste lo que cueste, un día acaba dándole la sorpresa de que sabe dónde están sus amigas, y le comunica que están trabajando en el Teatro de la Zarzuela, cantando en los coros. Así, en la escena siguiente se nos presenta a los mismos de nuevo en casa de don Cristobalito, bailando muy felices y celebrando una fiesta de reconciliación. En un momento determinado en que La Miura abre su bolso buscando polvos para maquillarse, se le caen del mismo unas drogas que alguien del teatro le ha metido ahí por miedo a una redada policial. Todos se ponen nerviosos, y especialmente Don Cristobalito, quien dice rápido de quemarlo todo. Al ir La Trotsky a recoger las drogas para deshacerse de ellas, resbala con las llaves de las estanterías de su novio que estaban tiradas en el suelo. Al verlas, ella apetece ver, junto con los demás, qué es lo que contienen esos estantes que nunca le ha permitido observar; pero Don Cristobalito se lo impide en un principio, dado que son los informes de todos aquéllos que envió a la cárcel o firmó sus sentencias de muerte:

LA TROTSKI.- [...] déjame ver, delante de mis amigas, lo que nunca me dejaste: estos estantes cerraos.

DON CRISTOBALITO.- (Muy asustado y echándose más aguardiente y bebiendo) No, no, no, nooo...

LA TROTSKI.- ¡Cristobalito! Nunca te vi de esta forma. Te suda la frente.

DON CRISTOBALITO.- Es el alcohol.

LA TROTSKI.- (Plantándose en su crispación) ¡Pues dame esas llaves!

DON CRISTOBALITO.- (Sentándose mientras bebe, como una persona acorralada) ¡No, no, no! Es mi trabajo pasado. Un trabajo que es mío y no de nadie. Un trabajo que no quiero recordar. Hemos dicho de vivir olvidando todo y yo no quiero volver a una vida que se fue para siempre. Todo lo que hay ahí dentro hay que quemarlo (MARTÍN RECUERDA, 1998: 125).

Finalmente, La Trotski acaba abriendo el armario y leyendo los nombres de algunos de los procesados; entre ellos salen el de antiguos amigos, e incluso, el de su propio padre, de tal manera que ella monta en cólera, acusándolo de asesino y abandonándolo.

La siguiente escena, que es la última de la obra, sucede en el mismo lugar donde se inició, es decir, en el antiguo café cantante, que ahora se llama “El Socorro Rojo”. La Trotski ha prometido a Don Baltasaro la cifra de treinta millones de pesetas por el local, a lo que éste ha acabado accediendo, pero todavía no ha visto ni una peseta. Mientras se preparan para el espectáculo nocturno que habrán de protagonizar La Trotski y sus amigas, al mismo tiempo Don Baltasaro va indemnizando a todas las antiguas artistas, desde la taquilla. Pero cuando llega al momento Don Cristobalito para hablar con la Trotski, el empresario, que no las tiene todas consigo, se queda escuchando, para descubrir que ella le comenta que no puede aceptar el dinero que éste quiere poner a su nombre, de modo que todo ha sido una estafa. Así que Don Baltasaro sale prometiendo que irá a denunciarlas, y cuando Rupertito (su antiguo empleado) le intenta detener, éste lo empuja haciendo que el muchacho caiga y se dé un golpe que lo deja moribundo, pero solicitando a la vez con las palabras entrecortadas que empiece el espectáculo. De manera que las tres mujeres se suben a cantar y a bailar el vito, con mucha rabia contenida y desafiando a las autoridades a que las encarcelen.

Esta gran fiesta final, por un lado nos recuerda otros tantos finales del autor; pero a su vez, en tanto que nos encontramos ante una “tragedia grotesca”, es diferente, en el sentido de que, como dice Ángel

Cobo, en vez de ser un grito de rebelión y esperanza, “no es sino un grito de liberación ante la soledad de sus vidas y la imposible rebelión de sus ideales: el patetismo es la verdadera música de las sevillanas que cantan y bailan” (MARTÍN RECUERDA, 1998: 36).

Con esta obra nos encontramos de nuevo ante esa dialéctica memoria / olvido, que ya habíamos visto en tragedias anteriores, aunque ahora se hace para reflexionar acerca de un período político diferente, como es el de la Transición. La idea es que, del mismo modo que en el personaje principal se ha producido una inadecuación que la ha llevado a traicionar sus ideales, de forma que se ha llegado a convertir en un “grotesco” perdido existencialmente, en el periodo político referido, el mecanismo ha funcionado de la misma manera, ya que en ese afán por “pasar página” en la Historia, se ha permitido que muchas injusticias queden impunes, y que los muertos por la causa de la República, sigan permaneciendo en el olvido tanto como lo estuvieron durante el franquismo; con lo cual, de lo que se está acusando al nuevo sistema político, es de haber traicionado la memoria y los ideales de toda aquella gente que ya pagó con su sangre y con su olvido, su derrota, y que seguirán pagando en una sociedad acerca de la cual se nos dice que ha cambiado y que es distinta de lo que fue, mientras la hipocresía, como se aprecia en esta obra, sigue vigente. Pero es que lo más grotesco está en que, precisamente han sido aquellas personas más afectadas en sus familias y a lo largo de sus vidas por la contienda militar de 1936, las que parecen estar más dispuestas a olvidarlo todo, ante el temor y el chantaje social de no encajar en el nuevo sistema; por eso mismo la rebelión queda imposibilitada desde el principio: porque, como citábamos al comienzo de este apartado, la *verdad* del héroe no es compartida ni consciente ni inconscientemente por el resto de la sociedad, con lo cual, este tipo de héroe grotesco sólo puede permanecer en la marginalidad, siendo totalmente ignorado.

M.3. Análisis de los montajes realizados.

M.3.1. César Oliva.

Fue estrenada el año 1992 en el Teatro Central de la Isla de la Cartuja de Sevilla, bajo la dirección de César Oliva.

Se contó con un elenco de actores de verdadero lujo. Veamos a continuación el reparto:

DON BALTASARO
DON ALIPIO

José María Escuer
Miguel Tubía

RUPERTITO	Manuel Aguilar
LA CARAJACA	Mari Begoña
LA MIURA	Rosa Fontana
LA TROTSKI	Lola Cardona
DON CRISTOBALITO	Manuel Gallardo
GERENCIA	Manuel Rojas
ESCENOGRAFÍA	Juan Antonio Molina
REALIZACIÓN	ESYDE, S.A.
VESTUARIO	César Oliva
ARREGLOS MUSICALES	Manuel Alfaro
IMAGEN	Pedro Manzano
REGIDOR	Francisco Vicente
DIRECCIÓN	César Oliva

La acción dramática se resuelve en dos escenarios distintos: un café cantante cochambroso, que contrasta con una casa señorial. Veamos las acotaciones que propone el autor:

Viejo y raído sótano donde podemos ver un café cantante de los años del cólera. Casi parecido a los cafés pertenecientes al movimiento posmodernista de nuestro siglo. Paredes humedecidas, por donde chorrean orines de los retretes de arriba y tuberías goteando, también de los lavabos de arriba [...] (MARTÍN RECUERDA, 1998b: 51).

César Oliva respetó en general la situación del escenario en cuanto al decorado, es decir, estaban al fondo izquierdo las escaleras por donde se entraba a escena, con lo que se simulaba esa idea de sótano, estaba presente también el escenario que llevaría en momentos determinados a escenas de teatro en el teatro con los propios actores como espectadores, estaba el piano que había en todos estos tipos de cafés, las mesas, las sillas, etc..., pero faltaba una cosa fundamental, y esa era el *tono* cochambroso de los que tienen que estar dotados todos esos elementos según se propone desde la misma acotación. Porque si falta ese *tono* grotesco del que venimos hablando, la obra cambia totalmente de significado. Considero que el doctor Miguel Ávila Cabezas, realiza una gran descripción de qué fue lo que se pudo ver realmente en este montaje, destacando muy acertadamente las fuertes diferencias que venimos comentando:

En este montaje el decorado es la antítesis suma²⁰¹: es relamido, excesivamente pulcro y atildado y produce esa ambigua sensación de lo que parece nuevo, aunque también falso. Observamos tres niveles. En el nivel más bajo, que corresponde lógicamente al del escenario del Coliseo “Viñas”, hay dispuetas en diagonal tres mesas de tablero redondo (110 cms. de diámetro) sobre el que se distingue, con cierta dificultad, y respectivamente, una especie de cenicero de cristal de forma triangular y una vela en el centro colocada sobre una base metálica de color gris metalizado. Juanto a cada mesa, a una distancia conveniente, hay dos sillas de respaldo de color claro. El segundo nivel, intermedio, elevado unos 60 cms. respecto del primero, es de embocadura elíptica y con forma de arco de circunferencia, y a él se accede desde el inferior por sendos practicables laterales de dos escalones, o gradines, cada uno. El tercer nivel, de mayor superficie que el segundo, se encuentra elevado unos 40 cms. por encima de éste y en su fondo se exhibe un muro con ornamentación árabe consistente en un arco de herradura lobulado, sostenido por dos columnas lisas a cuyos lados se extienden sendos paños (atauriques) de corma cuadrangular (2x2 mts.) compuestos por azulejos que representan motivos geométricos, en triángulos alternativos de color azul oscuro y ocre. [...] al ser de los tres el que tiene más superficie, queda bastante expedito de elementos escenográficos el nivel inferior; pues efectivamente es ahí donde se va a desarrollar casi toda la acción y donde se materializa la presencia esclarecedora de los personajes (ÁVILA CABEZAS, 2006: 56-57).

Luego daremos una respuesta en torno a qué pudo deberse esta situación. Pero antes pasemos a ver el segundo decorado que se propone como espacio en que se desarrolla la acción dramática:

[...] Precioso salón. Todo acristalado [...] A un lado y otro de la cristalera, bibliotecas cerradas con cinco o seis estanterías, de madera labrada con pámpanos y coronas de laurel, con cariátides griegas [...] (MARTÍN RECUERDA, 1998: 69).

Contrariamente a lo que hemos dicho antes, este salón fue dispuesto no sólo en cuanto a mobiliario siguiendo las indicaciones del

²⁰¹ Claro está, de lo que propone el autor en la acotación.

autor, con la simulación de unas cristalerías cubiertas por unas cortinas rojas, unas lámparas muy elegantes que iluminaban el fondo de la escena, a la izquierda un diván de madera tallada, etc..., sino que además captó y decoró la escena siguiendo la idea del lujo que transmite el autor en la acotación²⁰².

La transformación del decorado era asombrosa, ya que en menos de dos minutos, y mediante un fundido en negro que era animado con música de piano, se pasaba de un decorado a otro, teniendo en cuenta que eran de grandes dimensiones y abarcaban toda la escena.

Pero donde verdaderamente desapareció el sentido grotesco de la obra, fue en la concepción del personaje de La Trotski. Veamos cómo es descrito el personaje por el autor en la obra:

[...] entra una señora culona, hermoseta, guapetona, más pintada que el cuadro del Museo del Prado, vestida de punk, con unos pantalones muy ajustados, tuborizados, con cremalleras a los lados y chaqueta igualmente ajustada. Parece un extraterrestre [...] Los zapatos de última moda, con tacones tan altos y tan finos, que no sabemos cómo no los partió la jaca que acaba de entrar casi sesentona [...] Detrás de ella trae a su escuela, que ella llama “sus niños” y que da susto verlos [...] (MARTÍN RECUERDA, 1998: 61).

Para empezar, los personajes de los Dos Rockeros fueron eliminados. Pero es que todo ese grotesco que provocaría la imagen de una señora de sesenta años, culona, con pantalones ajustados de cuero con cremalleras, también se eliminó, y el personaje fue interpretado por Lola Cardona como el de una señora de finos modales y una elegancia antigua, que no era para nada La Trotski que se propone en la obra. Con esto, el contraste que puede existir al situar a un personaje como este como la prometida de un señorito de cierta edad en un escenario lujoso como es el del salón, era totalmente anulado. El único personaje que estaba en su papel podemos decir que era el de La Carajaca, interpretado por Mari Begoña.

Por ser un espectáculo preparado para el evento de la Expo 92, se pudo disponer de todo el presupuesto que se estimara necesario, y si esto en principio es muy positivo para el desarrollo de un espectáculo teatral, se puede llegar a convertir finalmente en un elemento muy

²⁰² FOTO 18 (CDROM): Lola Cardona y Manuel Gallardo en una escena de la representación de *La Trotski* bajo la dirección de César Oliva el año 1992.

negativo por la sencilla razón de que se depende de unas instituciones a las que, al menos, no hay que agredir, y esto último es una cosa que se presentaba difícil con una obra del estilo de *La Trotski*. Por todo ello, César Oliva se vio atrapado por una obsesión que había en aquel momento de convertir la crítica feroz en crítica amable, de modo que se convirtió en comedia elegante lo que es un grotesco, con lo que finalmente quedó un espectáculo simpático, gracioso, y ya está; cuando esta es una de las obras más corrosivas de José Martín Recuerda acerca de la Transición, porque nos presenta (como ya hemos destacado) a un personaje que cuando viene ese supuesto cambio, se queda totalmente fuera de lugar, porque tiene ya sesenta años y estorba en todos lados, su tiempo ha pasado y viene mal en la izquierda, en la derecha y en el centro. De ahí el sentido grotesco.

Son muy interesantes acerca de este respecto unas palabras de Ángel Cobo Rivas sobre el personaje de *La Trotski*, de las que se desprende la aplicación al personaje de un carácter totalmente revolucionario que ya venía en las obras de Martín Recuerda de otra serie de personajes como ocurre en *Las salvajes...* o *Las arrecogías...* pero teniendo en cuenta una diferencia fundamental de *La Trotski* con respecto a los personajes de las obras citadas: la individualización de todo el carácter subversivo y revolucionario que anteriormente detentaba el personaje coral. Detengámonos en las palabras de Ángel Cobo:

La Trotski es un personaje fácilmente reconocible en la larga lista de personajes populares, sobre todo mujeres en el teatro de Martín Recuerda. Personajes populares maltratados y humillados por nuestra reciente situación social, política y religiosa y, sobre todo, por nuestra inveterada idiosincrasia histórica. Pero, hasta ahora, estos personajes populares siempre habían tenido una función coral en los dramas de nuestro autor; una función coral que, a diferencia del coro clásico, sus componentes mantienen una personalidad individualizada, matizando y enriqueciendo la fuerza dramática con la que el coro o colectividad acusa de su situación o reivindica sus intereses. Sin embargo, La Trotski, descendiente de aquellas arrecogías (La Militar, La Empecinada, La Caratauna...) liberales, sale del coro y se convierte en protagonista: su lucha, su agón, habrá de librarlo en la más terrible de las soledades y marginación; su lucha no es sólo contra el Poder, sino contra la propia sociedad que aunque comprenda la verdad vital y los ideales que La Trotski defiende,

sin embargo, no los comparte. El olvido y la crueldad del tiempo que pasa sobre todas las verdades y mentiras de la Historia hace que la rebelión de La Trotski sea imposible. Y de esa imposibilidad trágica se desprende que su voluntad de lucha y rebelión sea una voluntad romántica, entendiendo por “romántico” el sentido revolucionario con el que nació dicho término. Presente histórico, abolición del tiempo y del espacio, transgresión grotesca y rebelión imposible, son signos que llevan, quizá, a una posible liberación romántica (COBO RIVAS, 1998: 267-268).

El año 92 quizás sea el momento de mayor auge socialista cuya política, como veíamos en el capítulo anterior, estaba orientada hacia el olvido y la ruptura radical con el pasado, y a la transmisión de la sensación de una España nueva, una especie de mundo idílico donde se habrían terminado todas las miserias anteriores. Es ésta la razón principal para ese cambio de tono en la obra del que hemos venido hablando, y también para una serie de supresiones como por ejemplo la alusión a la organización humanitaria de izquierdas “El Socorro Rojo” que se realiza al final de la obra. Veamos a través de un artículo de Jesús Vigorra publicado en *El Correo de Andalucía* cómo se recoge este cambio, atendiendo a que el director transformó:

el final muy a su manera, eliminando las canciones porque las actrices no sabían cantar y, esto sí es de agradecer, evitando la suscripción popular a favor de “El Socorro Rojo” [...] Lo dicho, ha hecho muy bien el director privándonos de una final tan estrambótica, fuera del tiempo y del espacio (VIGORRA, 1992).

¿Por qué molestaban tanto las referencias al pasado en la España de la Expo? Veamos para confirmar taxativamente este hecho, otro fragmento de este mismo artículo al que estamos aludiendo:

Doblemente terrible se nos presenta el panorama al encontrarnos al cabo de los años con un autor que quiere ser cruel pero se queda en lo grotesco, y con una actriz como Lola Cardona —conservada en nuestra memoria por sus estrenos de Antonio Buero Vallejo— obligada a representar un papel ridículo, como esta víctima del deterioro que sufre el teatro español del momento y de la poca delicadeza de un director como César Oliva; pues mientras miles de alumnos en España

*nos hemos formado en sus publicaciones sobre teatro, ahora viene a Sevilla a ofrecernos un espectáculo antiguo, pobre y decadente*²⁰³ (VIGORRA, 1992).

El primer subrayado expresa la diatriba que se lanzó en general en contra del autor en multitud de periódicos y revistas, tachando de “cruel” su actividad crítica. La pregunta que se formula uno rápidamente es la de: cruel, ¿por qué?, ¿porque no transmite la felicidad y el optimismo que el partido del poder solicitaba? En definitiva, lo que se está haciendo es etiquetar al autor, nuevamente en la Democracia, como un elemento subversivo del sistema, utilizando el argumento de que es “antiguo”, tratando este adjetivo como algo negativo, repulsivo y censurable, en fin. Pero, ¿no es esta actitud igual —aunque con otras palabras y otros paradigmas ideológicos— a la que habíamos contemplado en el régimen anterior con instituciones como la Junta de Censura?

El propio autor sabía a lo que se exponía con esta obra, como demuestran las siguientes declaraciones recogidas en un artículo de Pilar Albert publicado en *El Faro* de Motril:

*Es una obra polémica, lo sé; a mucha gente no le va a gustar que se diga que hoy existen las mismas carencias de hace años. Pronto se representará en Madrid*²⁰⁴, *en un teatro que sus alrededores es diariamente visitado por muchos personajes marginales. Cuando yo los veo, me pregunto si realmente las cosas han cambiado tanto como creemos* (ALBERT, 1992).

Tras declaraciones como ésta, cobran todo su sentido citas como la que hemos recogido en el primer apartado del presente capítulo en la que César Oliva habla de los realistas como dramaturgos “anacrónicos”. Pero es que esta obra y todo el alboroto social que desató en los altos mandos de la política es un ejemplo vivo de ello, tan vivo, que la historia de La Trotski, el personaje que está siempre fuera de lugar tanto en un sistema como en otro, como ya hemos aludido anteriormente, no es más que la biografía misma de Martín Recuerda. Es la psicología circunstancial del autor la que podemos respirar en esta obra. Es su autor un personaje más del espíritu romántico con el que ambienta y tonifica su obra y sus personajes.

²⁰³ Los subrayados son míos.

²⁰⁴ Este proyecto fue finalmente abortado.

**ANÁLISIS DE UNA DRAMATURGIA DESDE SU
BIOGRAFÍA ESCÉNICA.
CONCLUSIONES.**

1. POTENCIA ESCÉNICA DE LA DRAMATURGIA DE JOSÉ MARTÍN RECUERDA.

Considero que los textos dramáticos de José Martín Recuerda son muy significativos de toda esa coyuntura teórico-crítica que venimos enunciando desde el principio de este trabajo. Recuerda es un exponente claro de que el Teatro reside en y para la puesta en escena. En cuanto a la configuración de su dramaturgia, son reveladoras sus contribuciones al Teatro como director en una etapa de su vida (la Granada del TEU de la que hablábamos en el capítulo cuarto), poniendo en escena tanto obras propias como de otros autores, y adaptaciones de un buen número de clásicos del Teatro español y europeo; así como su labor teatral desde lo académico en la Universidad de Salamanca (donde ocupó la cátedra de Teatro Juan del Enzina, como destacábamos en el capítulo quinto), programando multitud de representaciones, conferencias y cursos sobre arte dramático, que hubieran tenido un magnífico colofón de haber podido culminar sus proyectos para la creación de un Departamento de Drama en dicha Universidad, no pudiendo llevarse a cabo finalmente por las envidias, rencillas, ineptitud e incompetencia intelectual que rigen y mueven muchos de los hilos de la institución universitaria:

Recuerdo que en mi cátedra de teatro Juan del Enzina (...) se quería crear un Departamento de Drama. Fue imposible por causa de los arzobispaes. Después de mucho trabajo, el Departamento de Drama quedó cambiado en una cátedra de "bla, bla, bla" [...] (MARTÍN RECUERDA, 1994).

Con todo lo que hemos venido comentando, creo que es bastante legítimo considerar a este autor como un hombre plenamente de Teatro, del mismo modo que otros paisanos suyos tan ilustres y conocidos como Federico García Lorca o José Tamayo.

Por otro lado, podemos considerar que la escritura dramática de José Martín Recuerda está completamente dominada por una voluntad escénica, que su teatro está escrito desde la propia escena, en definitiva, característica ésta fácil de reconocer en su utilización del lenguaje.

En un primer momento de su obra dramática, el lenguaje de Martín Recuerda es ágil, sencillo y emotivo. El diálogo transcurre de manera veloz, con lo cual la sensación de cotidianidad se intensifica, pero a su vez se interrumpe cuando se eleva la tensión dramática o cuando aparece otro de los elementos más recurrentes del Teatro de Recuerda: la música; la música flamenca en la mayoría de su

producción dramática, que contribuye al distanciamiento del espectador.

Podremos darnos cuenta de cómo ese lenguaje rápido se vuelve poco a poco más artificioso en algunas de sus obras y en momentos determinados de las mismas; cómo el autor se va recreando poco a poco en el lenguaje en sus obras nacidas tras el reconocimiento del mismo como dramaturgo, una vez que han empezado a montarse sus obras en Madrid. Es una artificiosidad análoga a la complicación del escenario a la que ya aludíamos. Es el momento sobre todo en que comienzan a surgir sus dramas históricos, donde es inviable traducir esa sensación de cotidianidad de la que hablábamos en el párrafo anterior, porque se está jugando con un elemento nuevo como es el distanciamiento brechtiano. Mas lo que nunca se va a perder en el teatro de Martín Recuerda, sea de la época que sea, será la música, muy relacionada con el teatro fiesta del que hablaremos más tarde.

1.1. Aporías de la tensión dramática.

Observamos pues dos polos opuestos: cotidianidad / distanciamiento, que consiguen su única expresión dentro de la escena. Con la palabra distanciamiento nos estamos refiriendo al brechtiano, que veremos que funciona sobre todo en los dramas de ambientación histórica del autor; pero también a un distanciamiento del que tendremos oportunidad de hablar posteriormente, como es el que se produce a modo de ruptura, para abrir el abanico de posibilidades del desarrollo de la acción del drama. Lo que desde mi punto de vista no funciona nunca en la dramaturgia de Martín Recuerda, y nunca ningún director de sus obras ha hecho que funcione, es el intento de romper la ilusión escénica del espectáculo, porque en la dramaturgia de este autor, lo que se observa es una clara persecución de la catarsis, tanto en el sentido aristotélico de identificación con el personaje, como –en muchas de sus obras- en el sentido artaudiano de impregnación somática²⁰⁵, a través de la intensificación del grito y la violencia escénica.

Sería bastante apropiado, antes de continuar con este punto, exponer brevemente cuáles son las bases teóricas que fundamentan la teoría brechtiana del *distanciamiento*, para observar con una perspectiva más panorámica el ámbito de investigación desde el que nos vamos a acercar al dramaturgo granadino.

²⁰⁵ Sin haber llegado nunca ningún director a plantearlo exactamente así.

1.1.1. El *distanciamiento* brechtiano.

Toda la teoría brechtiana está recogida en la primera frase del *Pequeño Organon*, donde literalmente nos dice en qué consiste y cuál es el fin del teatro: “El teatro consiste en representar figuraciones vivas de acontecimientos humanos ocurridos o inventados, con el fin de divertir”. Centrémonos para iniciar nuestra exposición primero en el segundo punto, en el del fin del teatro: *divertir*. En primer lugar habría que plantearse ¿qué es la diversión?, o mejor ¿quién conoce esa palabra?, en el sentido de ¿qué clase social puede pensar en practicar ese verbo? Si echamos un vistazo al DRAE veremos que nos ofrece como primera definición la de “apartar, desviar, alejar”; ¿apartarse, desviarse, alejarse, de qué? De la tarea, del trabajo cotidiano. Y bien, insistimos: ¿qué clase social puede apartarse de su tarea cotidiana, quién tiene tiempo para aburrirse, de tal modo que tenga que asistir al teatro —entre otros elementos de ocio— a entretenerse, a divertirse? Evidentemente no el proletariado ni el campesinado que llegarán agotados a sus casas tras una fatigosa jornada. Evidentemente, la clase de la que hablamos es la burguesía y la pequeña burguesía. De modo que es interesante tener muy claro que Brecht sabía muy bien la clase social a la que estaba dirigiendo sus montajes (porque es la clase social a la que va dirigido el evento cultural del teatro, en general), hecho que influirá en todo su armazón teórico. Ahora bien, ¿qué tipo de espectáculo es al que está acostumbrado a asistir esta clase social? Dramas de acción de shakepereanos, teatro clasicista francés, teatro clásico griego, etc., es decir, teatro de épocas muy diversas, pero apropiado “por medio de un procedimiento relativamente nuevo: la identificación, para la que no se prestan demasiado” (BRECHT, 1983: 10). En definitiva, lo que nos dice Brecht es que aplicamos técnicas del naturalismo escénico a este tipo de dramas, no los representamos atendiendo en definitiva a su radical historicidad, a la ideología que los movió, sino a la que nos mueve a nosotros .

Así plantea Brecht algo tan sencillo y a la vez tan inteligente como que si nos seguimos divirtiendo con diversiones de otras épocas, acaso es que no hemos encontrado la que a nuestra época le es propia . Pero, ¿cuál es la que a nosotros nos es propia? Y responde: si nuestra vida está dominada por la ciencia y la nueva ciencia social se llama *materialismo dialéctico*, está claro que nuestro teatro tendrá que estar conformado de manera acorde con este último, para que surja el teatro de la época científica. La pregunta es: ¿en qué consiste el *materialismo dialéctico*? Decía Althusser que si Galileo había abierto el continente de la ciencia, Marx había abierto el continente de la Historia, en el

sentido de que nos habría proporcionado una serie de herramientas conceptuales que a partir de él cambiarán sin duda alguna la manera de analizar la Historia, y por tanto una nueva manera de observar y comprender el mundo, igual que sucedió con la revolución de Galileo en cuanto a la nueva concepción de la relación entre el Sol, la Tierra, y el Universo (el *Cielo*). Hegel nos había dicho que los cambios históricos se producen por cambios en el espíritu humano, y que esos cambios se producen de manera dialéctica, es decir, mediante una confrontación entre un período histórico y otro, que pasa por una trayectoria determinada que él divide en tres momentos: tesis, antítesis, síntesis. Para Marx, sin embargo, funciona esa dialéctica en los cambios históricos, sólo que según él, la vida espiritual es una superestructura de la estructura fundamental representada por las relaciones económicas de producción y el motor del cambio histórico es la lucha de clases por dominar esas condiciones de producción, con lo que siempre habrá una clase explotadora y otra(s) clase(s) explotada(s). La ideología social, la superestructura consciente, lo que podríamos denominar hegelianamente el espíritu de una época, no es más que un reflejo de esas relaciones de producción denominadas infraestructura. Y en cada época se producen contradicciones dentro de la ideología social que no hacen más que evidenciar el proceso de lucha de clases que se produce en el nivel infraestructural. Por este motivo, para Brecht es la actitud crítica ante el mundo —a partir de la cual surgen las diferentes contradicciones históricas—, la que debe conformar la diversión de la era científica, de manera que frente a la simple idea de entretenimiento propia de la clase burguesa acomodada, opondrá la idea de *diversión útil*, con lo que mediante la exposición de estas contradicciones conoceremos mejor la sociedad que presentamos sobre la escena, y a su vez exploraremos en la idea del carácter transitorio de las distintas épocas para demostrar que la nuestra misma también es transitoria, es decir, que las cosas no tienen por qué ser así, con lo cual, se está potenciando la lucha de clases o mejor, la rebelión de los explotados.

En el teatro realista, sin embargo, a partir del mecanismo de *identificación* se produce una hipnosis del espectador, de manera que nos encontramos ante un espectador pasivo, que no se plantea el que las cosas puedan cambiar, porque prefiere el mundo armónico que se presenta sobre la escena, al mundo contradictorio que es el que ocurre en realidad fuera de la escena. Es como si la estructura de la sociedad representada no fuera influenciada por la sociedad misma; en definitiva, no muestra la lucha de clases.

Por eso, cuando Brecht comienza el *Pequeño Organon* diciendo que el teatro consiste en “representar figuraciones vivas de acontecimientos humanos ocurridos o inventados”, se está sustituyendo la idea de realidad escénica manejada por la burguesía —que está centrada sobre todo en la decoración como reflejo de la capa más superficial de la vida real, y en la interpretación *natural* del actor, reflejo también de la capa más superficial del comportamiento humano—, por la idea de *figuración*, que implica un acto imaginativo de indagación en las diferentes contradicciones que va a crear, por supuesto, una actividad crítica en el público. Potenciaremos esta actitud si mostramos las circunstancias que mueven a los personajes en tanto sus contradicciones históricas y personales, porque así evitamos la identificación del espectador con el actor. Lo que se propone, en definitiva, es un *distanciamiento* (*Efecto V*) tanto entre el actor y su personaje como entre el personaje y el espectador, para que éste no se identifique (BRECHT, 1983: 42); esta distancia produce un extrañamiento de lo familiar en el espectáculo, que es a su vez lo que mueve al espectador a la crítica activa de lo que está presenciando, ya que no está hipnotizado por el desarrollo escénico. Como ya no se persigue el éxtasis mediante la identificación del público, el actor mismo no necesita extasiarse, de manera que se hace innecesario, se rompe con el concepto aristotélico de *catarsis*, de manera que se va a evitar en todo momento que el público se meta de lleno en la fábula de la obra; de ahí que se mostrarán en todo momento las junturas de la misma, es decir, que se evidenciará la construcción de hechos de la misma, rompiendo (haciendo discontinua) la línea de acción dramática.

Este tipo de teatro que pone en práctica Brecht es denominado *épico*, para resaltar la necesidad de establecer una distancia semejante a la que los antiguos espectadores establecían con las narraciones (imaginemos el espectador que está escuchando recitar a un rapsoda). Para conseguir esta epicidad, los distintos lenguajes del teatro: interpretación, decorado, iluminación, música... han de colaborar, no a modo de *obra total*, no de forma wagneriana para convertirse en un único lenguaje síntesis de los demás, sino para ayudar a ese extrañamiento. Cada fábula requerirá sus *Efecto(s) V* diferentes mediante los que montarla, y en los que trabajarán conjuntamente actor, coreógrafo, escenógrafo... Las técnicas concretas dependen ya de la pericia de cada grupo. Por ejemplo:

- el decorado no deberá provocar una ilusión, sino una mera insinuación de lugar.
- cada cierto tiempo habrá canciones que romperán la línea de acción continua.
- habrá carteles que indiquen lo que va a ocurrir en escena.
- el actor debe de interpretar disponiéndose meramente a enunciar, narrar, las palabras de su personaje; para ello antes de hablar puede comenzar con la muletilla “dice”[y el parlamento] Este tipo de muletillas permite convivir en escena a personaje y actor, y así, puede fumar mientras está enunciando, es decir, será él mismo (el actor) con un disfraz del personaje (y eso tendrá que verlo el público).
- se pueden mostrar los camerinos para ver a los actores cambiarse-disfrazarse.
- se pueden utilizar luces de *music-hall* (por ejemplo para cantar), o números de mimo, etc.

Lo importante es que el espectador no pierda nunca de vista que está en un teatro. Es en este teatro donde cobra verdadera importancia lo que Brecht denomina como el *gestus*. Éste es el recurso a partir del cual el actor va a expresar la condición moral tanto del personaje frente a los acontecimientos como de él mismo ante los acontecimientos. El *gestus* en definitiva es otra forma de extrañamiento ya que adquiere una autonomía propia que le permite alejarse de la palabra, de la acción y de los acontecimientos que en todo momento impactará al espectador coartando el mecanismo de la ilusión e identificación dramática.

1.1.2. La dialéctica cotidianidad / distanciamiento y el Cuadro de Rupturas.

El distanciamiento que aquí propugnamos, dentro de la dramaturgia del autor granadino –ya lo decíamos-, tiene un carácter de ruptura, de interrupción de lo que sería la evolución dramática dentro de la cotidianidad. Esta ruptura provoca en el espectador una sensación de sorpresa, y crea en él unas nuevas expectativas dentro de la tensión dramática; esas nuevas expectativas iniciales, se resolverán posteriormente dentro de la misma dialéctica de cotidianidad / distanciamiento a la que hemos venido aludiendo hasta ahora. Esta sorpresa se plantea desde dentro de la propia trama argumental, con lo cual es necesario que el espectador esté siguiéndola de modo

intelectual. Pero habría que añadir que el distanciamiento que se origina es siempre muy plástico: fuertes gritos en los que subyace una ingestión de alcohol considerable, violentos desplazamientos de lugar, bruscas salidas de la escena, silenciosas caricias y besos, etc... Todo esto provocado siempre por el deseo y la irracionalidad del personaje. Es como una especie de subconsciente que aflora y se carnaliza. La represión de ese deseo sólo provoca en el personaje un estado: la locura. Ahora bien, es un estado solucionable en tanto que ese mismo personaje se deje invadir por esa carnalización subconsciente del deseo y la irracionalidad. De modo que podríamos llegar a decir que la cotidianidad no es el estado normal dentro de los dramas de Martín Recuerda, sino que es tan sólo una situación preparatoria del estado natural que se persigue, que es el de la irracionalidad carnal. Estas rupturas se van produciendo de manera continua, pero no progresiva, es decir, que no van *in crescendo* a medida que evoluciona la historia, sino que la vehemencia con la que se produzca depende exclusivamente de dos factores que se conjugan entre sí: la situación (donde se articulan a su vez el tiempo y el espacio), y la fuerza con la que el personaje inicia la ruptura de la cotidianidad, oscilando entre una intensidad mayor o menor dependiendo de la fuerza del personaje y del empleo más o menos brusco de esa fuerza por parte del mismo. Así, claro está, habrá personajes que puedan graduar su fuerza, y personajes que por su constitución no alcancen más que los niveles mínimos; e incluso los habrá que no realicen ninguna ruptura.

Detengámonos en el cuadro que se propone en la página siguiente²⁰⁶.

En primer lugar expliquemos el índice de variables: en la variable *situación*, habíamos dicho que funcionaban dos elementos como son el tiempo y el espacio. Colocamos uno de los elementos de esta variable en el eje de ordenadas, que va a ser el *tiempo*; pero antes de nada, hay que advertir que ese *tiempo* no es equivalente al tiempo de la obra, sino al tiempo argumental y único de la ruptura en cuestión que estamos analizando. De este modo, lo vamos a dividir en tres momentos determinados como son: *inicial*, *central* y *final*.

²⁰⁶ Ver cuadro en página siguiente.

CUADRO DE RUPTURAS

SITUACIÓN	INTENSIDAD DEL PERSONAJE	
	<i>MÁS FUERTE</i>	<i>MENOS FUERTE</i>
<i>INICIAL</i>	NORMAL (V)	SUAVE (V)
<i>CENTRAL</i>	VIOLENTA (V,...)	MEDIA (V,...)
<i>FINAL</i>	ATROZ (...)	DE INTERÉS (...)

Espacio: marcaremos del siguiente modo: **V** (con compañía); ... (sin compañía).

Compañía se refiere a si hay o no en escena personajes que no están implicados en la ruptura; no tiene nada que ver con el número.

Según esto, podríamos observar una ruptura de tiempo inicial en el final del tiempo dramático de la historia, al igual que una ruptura final nada más comenzar la obra. Aunque también es justo mencionar que esta arbitrariedad no puede llegar a producirse con toda soltura, tal y como aquí ha sido expuesta, dado que la preparación de esa ruptura misma conlleva un tiempo dramático necesario; de modo que esa arbitrariedad funciona más hacia el tiempo dramático central y final de la historia que en el principio. Hecha esta aclaración, prosigamos.

El segundo elemento de la variable *situación* es el del *espacio*, y con éste nos referimos a si la ruptura se produce *con compañía* o *sin compañía*. El término *compañía* se refiere a si hay o no en escena personajes que no están implicados en la ruptura, con independencia del número de personajes que aparezcan; así, podría haber dos personajes y ser una ruptura *con compañía*, y haber cinco personajes y ser *sin compañía*. En el cuadro marcamos con un signo (V) que representa el *espacio con compañía*; o un signo (...) que representa el *espacio sin compañía*. Como podemos observar, puede que en algunas rupturas sea indiferente el elemento *espacio*.

Seguidamente, en el eje de *accisas*, situamos la *intensidad del personaje* en la realización de la ruptura; y ésta puede resultar + *fuerte* o – *fuerte*. Mediante la combinación de ambos ejes acabamos por dar nombre a seis tipos de ruptura:

1. *Normal*: es una ruptura que se produce en una situación de tiempo inicial y en un espacio con compañía, provocada por una intensidad + fuerte del personaje.
2. *Suave*: es una ruptura que se produce en una situación de tiempo inicial y en un espacio sin compañía, provocada por una intensidad – fuerte del personaje.
3. *Violenta*: es una ruptura que se produce en una situación de tiempo central y en un espacio indistinto, provocada por una intensidad + fuerte del personaje.
4. *Media*: es una ruptura que se produce en una situación de tiempo central y en un espacio indistinto, provocada por una intensidad – fuerte del personaje.
5. *Atroz*: es una ruptura que se produce en una situación de tiempo final y en un espacio sin compañía, provocada por una intensidad + fuerte del personaje.

6. *De interés*: es una ruptura que se produce en una situación de tiempo final y en un espacio sin compañía, provocada por una intensidad – fuerte del personaje.

Las rupturas con compañía son menos sobrecogedoras por una sencilla razón: la desviación de la atención por parte del espectador, no de los personajes, sino de la ruptura misma, aunque para que esta desviación se lleve a cabo es necesario hacerlo a través de los personajes. Es fácil que tras una ruptura de este tipo se vuelva a la situación de cotidianidad, sintiendo por parte del espectador no más de un repentino y pasajero malestar por lo que acaba de presenciar, pero sin llegar a las catárticas consecuencias que provocan las rupturas sin compañía; porque en éstas sólo aparecen en la escena los personajes implicados y resulta muy difícil el sufragio de esa tensión para volver a la cotidianidad. El espectador no posee otro punto en el que focalizar la atención y no tiene más remedio que el de esperar un incremento cada vez más fulgurante de la tensión dramática.

Veamos un ejemplo de cotidianidad interrumpida por la elevación de la tensión dramática:

LA MUCHACHA: Buenas noches. No salga, abuela, ya vendrá.

EL HIJO MENOR: Buenas noches.

LA MUCHACHA: Ya volverá.

EL HIJO MENOR: Ya volverá.

LA MUCHACHA: (A EL GUARDIA) Mientras estoy contigo no tengo miedo de nada.

EL GUARDIA: ¿Este es tu sitio? Estoy rendido (Se echa en el colchón).

LA MUCHACHA: Nuestro sitio.

EL GUARDIA: Entonces dormiremos.

LA MUCHACHA: Échame el brazo encima de mi hombro. Sabes, muchas veces lo siento dar patadas en mi vientre.

EL GUARDIA: (Sorprendido) ¿Patadas en tu vientre?

LA MUCHACHA: Le pondremos tu nombre.

LA HIJA MENOR: (Al joven que también se echó en su colchón) ¿Lloras...?

EL HIJO MENOR: (Silencioso) ¿Llorar...?

LA HIJA MENOR: Tus ojos brillan.

EL HIJO MENOR: Será por la luz de la luna que está dando en mi cara. Buenas noches.

LA HIJA MENOR: Buenas noches.

(Mientras la Hija Menor está en el balcón, se ve cómo el cuerpo del joven se arrastra entre las sombras, hasta llegar cerca de donde duerme La Muchacha. La Hija Menor está mirando sorprendida. Entre la luz de la luna se ve la cabeza de La Muchacha. Se ve su pecho movido por la respiración. La mano del joven, también iluminada, va llegando junto a la cabeza de ella, parece que quiere acariciarla, quitarla de los brazos de su hermano, pero la mano se retuerce de angustia, sus uñas quieren clavarse en el suelo..., y así, en la sorpresa de La Hija Menor, en la felicidad de La Muchacha junto a su marido, y en el lento temblor de la mano iluminada por la luna, va cayendo el telón con la suavidad de la mano que quisiera acariciar y no puede). (MARTÍN RECUERDA, 1999: 65-66).

Es muy interesante destacar por todo lo que significa la radicalidad escénica, y por todo lo que este autor significa como tal para la comprensión de la misma, cómo la ruptura no se produce durante el diálogo, sino que, como ya dijimos, aparece propuesta en un sentido plástico desde la acotación, donde es muy interesante el empleo del verbo ver: *se ve cómo...*; porque si no se ve no se entiende nada de la situación que está ocurriendo. En fin, haciendo un ejercicio de imaginación creativa, intentemos ver nosotros la escena.

Tras la cotidianidad del diálogo observamos cómo la ruptura viene concedida por parte del joven que *se arrastra entre las sombras, hasta llegar cerca de donde duerme La Muchacha*, queriendo acariciarla sin poder, por no estarle permitido (ya que es la mujer de su hermano), de tal manera que su mano *se retuerce de angustia*. Y entre tanto, *La Hija Menor está mirando sorprendida*.

¿Qué elementos nos aparecen y cómo debemos de clasificar esta ruptura? En primer lugar, en cuanto al tiempo, nos damos cuenta de que es una situación central; hubiera sido inicial si cuando comienza a arrastrarse hacia ella, se hubiera arrepentido y se hubiera dado la vuelta; y final si la hubiera arrancado de los brazos de su hermano. Pero no, llega hasta ella y levanta la mano para acariciarla: es central. En segundo lugar podemos observar cómo el espacio es con compañía,

estando presentes por una lado El Guardia, que es el marido de ella, y por otro La Hija Menor, que es la hermana de él. En tercer lugar podemos decir que la intensidad del personaje es – fuerte porque acaba reprimiendo ese deseo; si por el contrario la hubiese acariciado, la intensidad habría sido + fuerte, y la ruptura violenta; pero tras analizar el comportamiento del personaje, tenemos que concluir finalmente en que el tipo de ruptura que aquí se opera es de tipo medio.

En efecto, la elevación de la tensión dramática, no sólo rompe con la cotidianidad en el diálogo entre La Muchacha y El Guardia, sino que además se produce un cambio de focalización dentro de la misma escena hacia La Hija Menor y El Hijo Menor. Podemos acotar las posibilidades de ruptura, pero en ningún caso podremos poner límites a la forma de solucionar las mismas. Lo decimos con otras palabras: el planteamiento argumental y el desarrollo de la ruptura es por principio infinito, es decir, que mientras este autor siga escribiendo dramas, funcionará esa infinitud.

Por otro lado cabe destacar cómo esa ruptura va a condicionar en mayor o menor medida la acción siguiente si no tanto a la evolución dramática, sí para los ojos del espectador que va a ir componiéndose el planteamiento argumental y escenográfico con respecto a cada una de las rupturas que aparezcan. Aunque sí que las habrá que influyan de manera definitiva en el argumento dramático, condicionándolo hacia un lugar determinado. La ruptura que hemos visto anteriormente, no condiciona el argumento dramático, pero sí al espectador de la obra, para comprender tanto al personaje como el resto de momentos dramáticos en que interceda ese personaje.

Siguiendo el análisis estructuralista barthesiano en “Introducción al análisis estructural de los relatos”, sería posible adoptar parte de sus presupuestos narratológicos y adaptarlos al desarrollo dramático de José Martín Recuerda, sobre todo en cuanto a la distinción entre funciones se refiere²⁰⁷. Así, él distingue entre *Funciones Distribucionales o funciones* e *Integrativas o indicios*, que se mueven en dos niveles completamente distintos. En las *funciones*,

²⁰⁷ Antes de esto, nos define Función desde tesis formalistas aduciendo que *se constituye en unidad todo segmento de la historia que se presente como el término de una correlación. El alma de toda función es, si se puede decir así, su germen, lo que le permite sembrar en el relato un elemento que madurará posteriormente en el mismo nivel, o en otra parte, en un nivel superior [...] (SULLÁ, 1996: 110).*

uno o varios puntos del relato implican un suceso posterior; mientras que en los *indicios*, uno o varios puntos del relato remiten a algo que no está en el relato sino en la imagen que se está creando en la cabeza del lector. Por eso dice Barthes:

[...] las funciones implican relata metonímicos, los indicios relata metafóricos; las unas corresponden a una funcionalidad del hacer, los otros a una funcionalidad del ser (SULLÁ, 1996: 113).

A su vez, dentro de las funciones distingue entre *cardinales* (o *núcleos*) que son *los momentos de riesgo del relato* (SULLÁ, 1996: 114), es decir, los puntos de los que el relato va a depender en su continuación posterior en conexión y consecuencia directas con el camino o solución que se tome en ese punto; y *catálisis*, que pueden *tener una funcionalidad débil pero nunca nula, es decir, que desempeñan una función fática (para utilizar el término de Jakobson): mantiene el contacto entre el narrador y el narratario* (SULLÁ, 1996: 114). Entre tanto, dentro de los indicios, distingue entre *indicios propiamente dichos, que remiten a un carácter, un sentimiento, una atmósfera (por ejemplo, se sospecha), a una filosofía, y las informaciones, que sirven para identificar, para situar en el tiempo y en el espacio [...] Los indicios son, pues, siempre significados implícitos; los informantes [...] son datos puros, inmediatamente significantes* (SULLÁ, 1996: 114-115).

Aplicando toda esta información a la teoría sobre las rupturas en la dramaturgia de Martín Recuerda, que hemos venido exponiendo hasta ahora, podemos resolver que la ruptura presentada anteriormente es de una clara función integrativa con carácter de indicio, porque la mano levantada nos remite implícitamente a un deseo por parte del personaje con lo cual el espectador va a reconocer las intenciones de ese personaje sin que éstas hayan sido formuladas anteriormente.

En cuanto a un ejemplo de ruptura condicionante del posterior desarrollo dramático —lo que Barthes llamaría una función cardinal—, observemos la siguiente:

EL HIJO: ¿Lloras?

ELLA: No, no, Antonio. Es que acabo de sentir una pequeña emoción. Me ha parecido oír la voz de él, junto a mí, diciéndome, "Rosa, Rosa, tu nombre es lo más bonito de ti".

EL HIJO: Me dijo mi madre que no recibías cartas.

ELLA: No recibo. Pero sé que no me olvida.

EL HIJO: Rosa... (Inclina la cabeza) Un marinero vino de allí...

ELLA: ¿Un marinero?

EL HIJO: Quiso venir a verte. Hace días.

ELLA: ¿Y por qué no vino?

EL HIJO: Temía...

ELLA: Dime quién es. Yo iré a buscarlo.

EL HIJO: Es que...

ELLA: Dime...

EL HIJO: Rosa. Tienes que ser fuerte. Rosa... Él, al llegar a América, se encontró en una ciudad de gente tan egoísta y tan envenenada como aquí. De una tierra se fue a otra, y a otra. Pidió trabajo. Buscaba y buscaba sin encontrar. Y así, un día y otro, y otro. Hasta que en el cuarto de una pensión, se lo encontraron muerto de hambre. (ELLA ha quedado inmóvil) Dice el marinero que estaba desconocido cuando lo vio en el hospital. Y que tuvo que sufrir algún acceso de locura, porque tenía los ojos muy abiertos, como el que ha sentido desesperación. Y la cara tarascada por sus propias manos. En la garganta tenía las rozaduras de una cuerda.

ELLA: ¡Mientes!

EL HIJO: ¡Rosa!

ELLA: (Desfigurada) Estás mintiendo porque te sientes acorralado. Eres tan egoísta que has urdido esa mentira. Pero no lo conseguirás. Yo subiré en un barco de esos y llegaré junto a él. Estará esperando en el puerto para no separarnos nunca. Mañana te casas, Antonio. Tu casamiento es un engaño, porque sigues enamorado de mí.

EL HIJO: Sí. Enamorado de ti. Pero él ha muerto.

ELLA: ¡Mentira! Ahora veo claro. Tú has guardado sus cartas para hacerme creer que ha muerto. Y hoy, te sientes morir de desesperación, porque te casas con una mujer que no quieres. Todavía estás dispuesto a no ir a la iglesia si yo te dijera una sola palabra.

EL HIJO: Estoy dispuesto a dejarlo todo por ti. Pero él ha muerto.

ELLA: (Abalanzándose sobre él como una fiera) ¡Dame sus cartas porque soy capaz de ahogarte! (Cuando él la tiene cerca, la besa apasionadamente. ELLA le golpea y se suelta rápida. Espantada) ¡No, ahogarte no! No. No. Ahogarte no. Qué sería de su vida si yo manchara de sangre mis manos. Si me encarcelaran y no lo viera más. No mereces la muerte por este daño. Desprecio. Mi desprecio. Te negaré mi palabra que será tu mayor castigo. (En voz baja) Que él ha muerto... (Suplicante y débil) Dame mis cartas, Antonio. Dame mis cartas.

EL HIJO: (Más débil aún) Rosa... (MARTÍN RECUERDA, 2002: 63-64).

Como podemos observar, la ruptura de la cotidianidad se inicia a medida que se va desarrollando el parlamento de EL HIJO; el relato acerca de la muerte del amado de ELLA se produce completo, es decir, que le transmite toda la información, con lo cual podemos decir que es una ruptura de tiempo final, porque va a desarrollar las consecuencias inmediatas que se esperan de este tipo de información. En cuanto al espacio se observa claramente que se desarrolla sin compañía, porque únicamente aparecen en escena los dos personajes implicados en la acción de la ruptura. Y en cuanto a la intensidad del personaje, tanto de él como de ella, la podríamos calificar de – fuerte en general, si bien hay un momento repentino en el que no se puede contener el deseo por parte de él, que la abraza y la besa, y de ella, que lo golpea y se suelta; pero atendiendo al desarrollo general de la ruptura, debemos calificarla como *de interés*. Es muy interesante este desarrollo repentino que hemos destacado, y lo veremos más abajo.

Tras una tímida vuelta a la cotidianidad que durará unas pocas frases, se produce otra nueva ruptura (que aquí no reproducimos) en la que el deseo de ella va en aumento, hasta tal punto que intentará ahorcarse con una cuerda. Ésta sí comprendería lo que podemos denominar como ruptura *atroz*.

Pero sigamos hablando de la que aquí nos ocupa, para fijarnos en dónde estaría la función cardinal. En primer lugar hay que decir que esta ruptura, a diferencia de la anterior, se produce en el drama a través del diálogo entre los personajes: son las palabras mismas de la

narración de EL HIJO las que la provocarán. Pero como decíamos unas frases más arriba, era muy interesante el repentino momento de intensidad + fuerte del personaje que observamos en la ruptura, porque, si bien, como acabamos de decir, la ruptura en general se produce por medio del diálogo, calificándola como lo hemos hecho, *de interés*, este repentino momento que no llegará a cuajar dentro del tiempo de la ruptura se produce sin palabras, escénicamente, y sería una ruptura *atroz*. Si en la que estamos analizando no llega a cuajar como tal, sí que sembrará para más tarde la semilla de esa atrocidad, que funcionará en la ruptura posterior. Así, lo interesante es observar cómo el autor maneja dos códigos al mismo tiempo, que alcanzarán todo su sentido vistos sobre la escena: el código verbal y el kinésico. Siguiendo con la ruptura que nos ocupa, hay que destacar, que en uno de los parlamentos de EL HIJO, podemos leer: *Estoy dispuesto a dejarlo todo por ti [...]* Ese es un punto cardinal del que depende la acción siguiente, porque se abren varias alternativas como respuesta: ELLA podría haber aceptado, dado que se ha enterado de que el hombre al que esperaba ha muerto; podría también haberle pedido un tiempo para reflexionar acerca de ello como proposición... De haber sido una respuesta en definitiva, positiva, de esperanza, quizás en vez de una tragedia, hubiéramos asistido a una comedia de salón con final feliz. De haber pedido tiempo para reflexionar, se podría haber girado el rumbo de la acción hacia la implicación moral de los argumentos a favor o en contra que se sucederían; de haber respondido que sí, él habría anulado rápidamente el matrimonio que tenía pendiente, etc...

No importa cuáles fueran los caminos. Lo verdaderamente importante es que existían esos caminos, y el que podemos ver que se toma finalmente, no es más que uno de los infinitos que se podrían haber tomado, y tendrá unas consecuencias inmediatas para el transcurso posterior de la obra.

1.1.3. La obra dramática de José Martín Recuerda considerada en relación al cuadro de rupturas.

En el ejercicio que proponemos a continuación, lo que pretendo es elaborar una idea concluyente de cómo la biografía escénica de Martín Recuerda, marca sus pasos como dramaturgo; para ello vamos a utilizar el cuadro de rupturas que acabamos de exponer, conjugándolo

con datos, teorías e ideas que han ido apareciendo a lo largo de este trabajo de tesis, y que pretendo recoger de manera conjunta en este apartado.

En primer lugar vamos a comenzar realizando una división de la obra de Martín Recuerda²⁰⁸, en torno a tres criterios que ya se han ido comentando a lo largo de los apartados dedicados al diferente corpus de obras²⁰⁹; así podemos dividir su producción de la siguiente manera:

Teatro lírico: *El payaso y los pueblos del sur* (1951), *El teatrillo de don Ramón* (1957), *Como las secas cañas del camino* (1960), *Las ilusiones de las hermanas viajeras* (1955).

Tragedias: *La llanura* (1947), *Los Átridas* (1951), *El caraqueño* (1967), *Las salvajes en Puente San Gil* (1961), *La Trotski* (1984).

Dramas de ambientación histórica: *¿Quién quiere una copla del Arcipreste de Hita?* (1965), *Las arrecogías del beaterio de Santa María Egipcíaca* (1970), *El engaño* (1972), *Las conversiones* (1980).

El primer estreno de Recuerda en Madrid, tiene lugar en el año 59 a cargo de José Tamayo; pero éste formaba parte o era consecuencia del premio Lope de Vega que había ganado el autor el año anterior con esta obra. Desde mi punto de vista, el estreno verdaderamente profesional para Martín Recuerda de una de sus obras, no es éste, sino el siguiente, es decir, el de *Las salvajes en Puente San Gil* a cargo de Luis Escobar, que ocurre en el año 1963. Considero que este es el primer gran estreno en Madrid de nuestro autor, porque es la primera vez que una compañía profesional se arriesga con una obra del mismo, con todo lo que ello supone de inversión de un capital que luego hay que rentabilizar; es la primera vez también que se crea un escenario tan grandioso como el que se imaginó para este montaje, y para el autor supone la verdadera confirmación y el afianzamiento de que a partir de

²⁰⁸ La obra de este autor es mucho más amplia, pero considero que el corpus que aquí expondremos, que es el que hemos ido manejando durante la tesis, es el más representativo sin duda.

²⁰⁹ De modo que a ellos remito, en especial al preámbulo al comentario de cada uno de los argumentos.

ese momento su carrera como dramaturgo está garantizada y tendrá continuidad. De manera que 1963 es un año importantísimo dentro de la biografía de este dramaturgo, y ello, efectivamente, tiene que influir en su dramaturgia.

Fijémonos en lo siguiente: todas las obras de teatro lírico del autor, están escritas antes de 1963. ¿Qué significa esto? Para ello es necesario recordar las características que veíamos en todo lo que considerábamos su teatro lírico: personajes derrotados (don Ramón, El payaso, las hermanas, Julita Torres), el *fatum* que se ceba con cada uno de ellos, no de forma trágica, sino impidiéndoles con el día a día que realicen los sueños que tanto anhelan, reprimiendo el deseo que cada uno de ellos necesita para realizarse (convertirse en un verdadero autor dramático, volver a hacer reír, ver el mar, satisfacer el deseo sexual), y en todos y cada uno de ellos ese fatum se denomina posguerra española, y es tan fantasmagórico que no se puede rebelar el personaje contra ella; está ahí, y punto, ahogando al personaje.

Las obras de tipo trágico, vemos que están escritas antes y después de ese año 1963. Ello necesariamente las convierte en diferentes, tal y como vamos a destacar a continuación: en las dos primeras, *La llanura* y *Los Átridas*, vamos a observar que los personajes están exactamente igual de derrotados que los que aparecen en el teatro lírico, y que están exactamente igual de imposibilitados para luchar contra ese fatum que suponía la posguerra: pero en ellos el destino es trágico (suicidio de La Hija, muerte de la mujer que ama El Guardia, al interponerse ésta para que no asesine a su propia hermana), es decir, que la destrucción cotidiana los va a arrastrar hasta hacer que finalice su propio mundo, de manera violenta, a través de la muerte. Para los personajes del teatro lírico su mundo no terminaba y ahí estaba el drama de sus vidas; para estos el mundo termina violentamente: y ahí está la tragedia. Además, estos personajes se quejan de su mal, lo gritan, lo echan fuera, aunque no puedan cambiarlo; al contrario de los otros, que no se quejan, sólo se lamentan dulcemente del transcurrir de sus vidas. Por otro lado tenemos que destacar una tragedia que se convierte en una especie de visagra entre estas y las dos siguientes: es *Las salvajes en Puente San Gil*: en ésta percibíamos cómo ya ese fatum de la posguerra se había encarnado en personajes contra los que luchar y a los que destruir; personajes de carne y hueso que restaban el carácter fantasmagórico al fatum que destacábamos anteriormente. Y

por supuesto, esto le permitía a los personajes rebelarse contra ello, gritarles violentamente y atacarlos. Esta es una obra interesante porque está entre unos personajes y otros, y entre el género trágico y el género del teatro lírico, sobre todo en cuanto al final se refiere: porque se inicia eso que se va a denominar teatro fiesta en nuestro autor, que va a rebajar ese final trágico de muerte y de acabamiento del mundo de los personajes, debido a la rebelión misma de estos, transmutando lo trágico, impidiéndolo, en pro de lo festivo, en la que deberá existir además una interacción con el público, de tal forma que se confundan los límites de la escena y de la representación. Por eso, en este tipo de obras, se aboga siempre por un escenario no a la italiana.

Hay que decir que esta es la obra en la que comienza nuestro autor a cambiar al personaje, después del estreno que supuso *El teatrino*: podríamos decir que ese estreno es una primera y tímida toma de contacto con eso que quería el autor, y que el estreno de *Las salvajes* es una toma de confianza. Por eso esta obra está en ese estadio intermedio²¹⁰. Las dos obras posteriores al año 63, *El caraqueño* y *La Trotski*, vemos que continúan y añaden un elemento más a la rebelión del personaje contra quienes encarnan la responsabilidad de ese fatum, y es la idea de venganza: el caraqueño, culpa de su situación y la de su familia a toda una sociedad a la que ha venido a humillar después de haberse enriquecido en Caracas; y una de las personas a las que quiere hacer más daño será a su propio padre, por el destino trágico que sufrió su propia madre a causa de su cobardía, a causa de no haberse rebelado él mismo contra toda una sociedad cuando tuvo que hacerlo, a causa, en definitiva, de ser un pusilánime, un personaje cercano a esos del teatro lírico, que destacábamos antes. Por otro lado, *La Trotski* viene a vengarse de todos los que colaboraron y fueron parte simpatizante del régimen, una vez y en un momento en que el régimen ha terminado y siente la necesidad de saldar antiguas cuentas en memoria de los que tanto sufrieron.

Es decir, de lo que nos damos cuenta, en las tragedias, es que después de 1963 los personajes se convierten en agresivos, se rebelan,

²¹⁰ Mientras que *Como las secas...* sigue anclada en el teatro anterior, si bien comienzan a tomar cuerpo algunos de los personajes responsables del fatum final de Julita, como son sus propias amigas, quienes por venganza la denuncia; pero falta una cosa: la rebelión del personaje protagonista, del personaje abatido, de Julita, en este caso.

en tanto que antes los personajes permanecen ahogados, exactamente igual que ocurría con aquéllos del teatro lírico.

En tercer lugar, en cuanto a los dramas de ambientación histórica, podemos observar que absolutamente todos están estrenados después del año 63. Principalmente nos percataremos de dos cosas: de la complicación en la construcción del escenario que se propone desde las acotaciones y de la complicación referente al lenguaje, de la que hablábamos anteriormente en torno a la idea de distanciamiento y ruptura. Como veíamos en estas obras, lo que nos aparecía era la idea de un poder que ahogaba a los personajes, que necesitaba, para legitimarse, el latido de fondo de una guerra que tenía al pueblo oprimido y viviendo en la miseria. Absolutamente todos los personajes de estas obras se rebelan, del mismo modo que hacían, como ya hemos visto, los personajes trágicos de la segunda etapa: en las tres primeras podremos ver esto en el robo y huída, por parte del Arcipreste, del tesoro de Hita, para dedicarse a vivir satisfaciendo en todo momento su deseo sexual, reprimido desde el poder; en la colaboración por parte de Mariana con la causa liberal, no cediendo en ningún momento a los chantajes que se le proponen desde el poder, y sembrando con su ejemplo el instinto de rebelión en sus compañeras y en las mujeres del pueblo; en la construcción del hospital por parte de Juan donde recogerá a toda aquella gente que el poder ha marginado; y por último, en *Las Conversiones*, nos daremos cuenta de que funciona igualmente esa idea de rebelión aderezada con un punto de venganza, en el parlamento final de Celestina, en donde se transforma en el personaje que todos conocemos a través de la obra de Rojas, y promete además vengarse de todo un pueblo.

Una vez visto cómo se articula la producción dramática de Martín Recuerda en torno a un año y a un acontecimiento importantísimo en su carrera como es el montaje de Luis Escobar en 1963, vamos a conjugar esto con el cuadro de rupturas que hemos propuesto en el apartado anterior, para comprender cuál ha sido la línea dramática seguida por Martín Recuerda. Y es que, podríamos desarrollar un esquema como el siguiente, donde además de ser definitorio el año destacado y el tipo de ruptura, es definitorio también el aspecto de + fuerza, - fuerza, en los personajes, que va implícito en cada una de las rupturas; y que nada tiene que ver, por supuesto (cuando hablemos de un personaje con más fuerza o menos que otro),

con la calidad de confección del mismo, sino que tendrá que ver con el poder que tiene éste dentro de la argumentación general del drama, para articular los dos mundos de la realidad y el deseo, en torno al fatum que los acosa y que destacábamos anteriormente.

		Antes de 1963	A partir de 1963
Teatro Lírico	<i>Ruptura inicial</i>	Suave / Normal	
Tragedias	<i>Ruptura final</i>	De Interés	Atroz
Dramas de a. h.	<i>Ruptura central</i>		Violenta

Lo que viene a expresar este esquema es la tendencia de la dramaturgia de José Martín Recuerda. Esto no quiere decir que no se pudieran producir situaciones de, por ejemplo, *ruptura inicial*, en sus dramas históricos, dado que ya habíamos dicho que las rupturas sólo tenían que ver con el tiempo argumental de la ruptura misma, y que se producía para sorprender al espectador y crear un horizonte de expectativas a través de una acción de los personajes.

Pero lo que sí se puede intuir, reflexionando de manera lógica, y a grandes rasgos (entrando en rasgos argumentales) en la escritura de este autor, es cómo:

- 1) **En su teatro lírico el tipo de rupturas predominante va a ser la inicial**, habiendo una diferencia que vendrá necesariamente marcada entre su teatro de antes de *El teatrillo...* (aquí la fecha de 1959 sí adquiere toda su importancia), y el posterior, dado que los personajes del tipo de don Ramón o el Payaso son los que tienen menos fuerza para cambiar el curso de los acontecimientos, son los más pusilánimes, los que están más abatidos de todos los de José Martín Recuerda: por eso predominaría el tipo suave de ruptura en la composición de estos dramas. La idea que recibe el espectador es la de que no pasa nada, que no hay acción dramática (ya habíamos visto cómo acusaban las críticas madrileñas a *El teatrillo...* de exceso de literatura). En tanto que los personajes de Julita Torres o las hermanas,

tienen algo más de brío, intentan cambiar de algún modo el curso de los acontecimientos y parece que en algunos momentos van a romper con todo y ganarle la partida al fatum, aunque después, acaben igualmente subyugados por éste, como les ocurrirá a los otros personajes, sin rebelarse contra el mismo: las hermanas en algún momento deciden realizar su sueño, ir al mar, aunque (como veíamos en el argumento del drama) la llamada-fatum de Marina acabe de nuevo frustrando sus ilusiones. Por eso en este tipo dramas, va a predominar la ruptura normal.

- 2) **En sus tragedias el tipo de rupturas predominante va a ser la final**, habiendo una diferencia entre las que están escritas antes de 1963, y las que están escritas después de esa fecha. Así, en las primeras, nos vamos a encontrar una ruptura de tipo atroz, para las tragedias de la primera época, dado que los personajes no pueden llegar nunca a rebelarse contra ese fatum que los ahoga, que tiene más fuerza que ellos como personajes, de modo que acaba por anular su ímpetu y derrotarlos, quedando solamente una queja de los mismos: es el caso de La Madre de *La llanura*, o el de los varios personajes de la familia de *Los Átridas*, quienes acabarán sucumbiendo al desmoronamiento amargo de sus familias. En *Las salvajes* es interesante observar cómo la ruptura sigue siendo de tipo atroz también (ya decíamos que era una obra que estaba entre unas y otras), ya que la inauguración de lo que se va a denominar teatro fiesta, con ese griterío final y palmeteo de las salvajes cuando se las llevan del teatro, demuestran un grito de rebeldía, pero aún no son capaces de cambiar el rumbo del fatum que las acosan, y aunque se dan perfecta cuenta de quiénes constituyen ese fatum, todavía no logran vencerlo, aunque sí enfrentarse a él. Ahora bien, los personajes de El Caraqueño y de La Trotski, sí que, además de darse cuenta de cuál es el fatum que los ha ahogado (fijémonos que estos personajes vienen de vuelta, regresan para terminar algo), logran además cambiarlo, y el único modo es a través de la venganza, como decíamos: así El Caraqueño hace daño

moral a su padre, que es la persona que más odia, hasta conseguir que este se clave una navaja varias veces hasta morir; así La Trotski acaba consiguiendo que el dueño del bar que había explotado a tantas artistas, amparado por las autoridades de la Dictadura, comience a remunerarlas a ellas o a sus descendientes de todo el dinero que se les debe²¹¹. Por eso la ruptura de este tipo de obras es Atroz.

- 3) **En sus dramas de ambientación histórica el tipo de ruptura predominante va a ser la central**, tienden todas hacia la ruptura violenta, ya que todos sus personajes nacen a partir del año emblemático de 1963, con lo cual tienen la suficiente fuerza para enfrentarse al curso de los acontecimientos, aunque veremos que quedan a mitad entre el cambio de los mismos y un final trágico. Son por eso personajes más complejos, más poliédricos, porque se contemplan muchísimas circunstancias diferentes para los mismos, las cuales unas acabarán siendo positivas para ellos, mientras que otras serán negativas: Juan de Dios tendrá su hospital pero no tendrá dinero para pagarlo; visitará al rey, el cual le promete que le enviará unas palomas mensajeras con orden de que se arregle su situación, pero esas palomas nunca llegan; Mariana conseguirá ese clima de rebelión que al final acabará cambiando el curso de los acontecimientos (como observábamos en el monólogo final de la obra), pero para ella será demasiado tarde y habrá acabado ejecutada; el Arcipreste disfruta de toda su fortuna, pero también llora a la vieja que muere, hay mujeres que no consigue, y al final se lo llevan preso... En fin, como decimos, estas obras demuestran quizás una evolución considerable dentro del autor, en cuanto a su escritura dramática, además de una confianza en sí mismo como tal autor dramático, que lo llevaban, como habíamos dicho, sobre todo a hacer más

²¹¹ Otra cosa será el final trágico que tenga cada una de las obras. Lo que queremos destacar es cómo estos personajes tienen más fuerza para enfrentarse al fatum trágico que los otros.

complejos los escenarios sobre los que montar la acción (en cuanto a esto, su conexión y confianza en los directores de escena de sus obras es evidente, cuando propone escenarios grandiosos con una acotación sencilla, del tipo a las que realiza en *¿Quién quiere...?*, claro está, pensando en que la pudiera montar alguien como Marsillach), y a llenar el escenario con muchísimos personajes y muchísimas historias paralelas, que hacen más difícil mover este tipo de obras. Por eso en los montajes de algunos de los dramas hemos destacado precisamente esto, que el director haya sabido o no mover bien a tal cantidad de personajes dentro del escenario, y darle el ritmo requerido para que la obra funcione.

Como podemos observar, la tendencia del teatro del teatro de Martín Recuerda es hacia la ruptura central, es decir, hacia la desarticulación más compleja del escenario y del personaje. Aquí es donde encontraremos los mejores productos de lo que hemos denominado anteriormente *teatro fiesta*.

1.2. Del lenguaje lógico a la musicalidad en el lenguaje. Aplicación de esta problemática a la dramaturgia de José Martín Recuerda.

En cuanto a la velocidad del diálogo, se puede destacar que éste por sí mismo alcanza a ser emotivo en cuanto a su entonación. Es decir, que podemos hacer desde la escena significar el lenguaje mucho más allá de lo que las palabras mismas significan. Esta emotividad de la que venimos hablando tiene un sustrato ideológico que debemos desenmascarar para comprender mejor nuestros planteamientos.

No se reparará en la importancia del lenguaje —o al menos este reparo no será formulado dentro del ámbito del arte—, del lenguaje hablado como instrumento para la confección del mundo y dominación de la sociedad, hasta principios del siglo XX, una vez superadas las primeras revoluciones burguesas, y en pleno apogeo del movimiento obrero, cuando se viene a cuestionar su problemática. En este sentido, la vida y la poética de Fin de Siglo, resultan hartamente reveladoras. La vida y la poética del Fin de Siglo, nos sitúan ante una coyuntura deliciosa: la

problemática del silencio o la sublimidad de lo ininteligible emotivo. Ambas son respuestas a una misma pregunta sintomática por parte de los productores del arte: ¿qué hacemos con un lenguaje que ya no nos dice a nosotros (al menos como nosotros queremos que nos diga) sino que dice un mundo dominado por el materialismo y el poder de la burguesía? Si hasta mediados del XIX, burguesía y pueblo (pueblo del que surge la clase intelectual pequeño burguesa) al realizar la revolución (las distintas revoluciones a partir de 1789) habían caminado de la mano, pasado el tiempo se nos muestra cómo una de las partes se apodera materialmente de la otra, y no sólo eso, sino que trata de apoderarse también ideológicamente, imponiendo sus intereses de clase, y para ello, nada más efectivo que el instrumento lingüístico. El lenguaje convertido en instrumento solamente significa una cosa: decir el mundo como un instrumento, es decir, un mundo instrumentalizado, deslegitimado de todo arcano posible en aras de una materialidad subyugante. Expuesto así el panorama histórico ideológico, sólo podemos concebir la coyuntura que hemos presentado al principio como una doble estrategia de revelación y de rebelión por parte del sector pequeño burgués, cuya concepción como clase puente en el sentido de mediadora entre los intereses de la burguesía y del pueblo llano, resulta en ocasiones evidente. Pero me atrevería a afirmar que si es puente, sería un puente fácilmente resquebrajable; resquebrajamiento ante el cual esta clase se afirma como individualidad ideológica ante las otras dos: odio por una parte hacia el materialismo excesivo burgués; y odio por otra ante la vulgaridad del pueblo llano²¹². Con la problemática del silencio por un lado y con la sublimidad de lo ininteligible emotivo por otro, la clase pequeño burguesa nos advierte en un principio de las estrategias de sometimiento a las que se ha llegado a partir del uso del lenguaje como instrumento, para más tarde invocar a sus propios miembros hacia posibilidades de ocultamiento tanto de ellos mismos ante el mundo (sociedades secretas, masonería, etc.) como de su propia producción pública tras la utilización de un lenguaje casi secreto, concebido sólo para ellos mismos, intelectuales. De manera que el arte se convierte en una oligarquía con el ingrediente necesario para la conservación y transmisión como tal: el elitismo.

²¹² La lectura –en este sentido– de un poeta como Baudelaire, resulta muy ejemplificadora.

A partir de ahora, poetas, dramaturgos, pintores, etc., podrán no interesarse por el público, por lo vulgar, para trasladar su interés hacia la esfera distinta —en su constitución lógica— del turriemburnismo. La palabra se hará silenciosa (considérese como efecto máximo de esta coyuntura en teatro la poética artaudiana y su frase emblemática de *No más obras maestras*); o bien la palabra se sublimará a partir de lo ininteligible emotivo (a este respecto considérese toda la poética del Simbolismo en donde se produce un desplazamiento de significado del *decir* al *sugerir*, y en este sentido la figura de Mallarmé). Lo ininteligible emotivo significa que no importa que la ordenación gramatical lógica de las palabras se entienda o no, que sea o no lógica, porque la emoción que éstas conllevan está por encima de toda esa lógica racionalista.

Kant, en su *Crítica del juicio* había diferenciado entre *bellezas libres*, que se encuentran en la Naturaleza provocándonos una satisfacción inmediata, y es a éstas a las que únicamente se las puede aplicar el juicio estético puro; frente a las *bellezas adherentes* en cuyo terreno se encontrarían las que denomina *Bellas Artes*: literatura, pintura, escultura, arquitectura y música, las cuales llevan adheridas a ellas el elemento de la razón, de manera que, la satisfacción que sentimos al juzgarlas no es inmediata como en las anteriores, sino mediata, ya que juzgamos el objeto teniendo en cuenta su adecuación a un concepto. De manera que a las *bellezas adherentes* nos las puede juzgar el juicio estético puro, sino que las juzgará el juicio estético lógicamente condicionado (por la razón), y el placer que confortará no será solamente estético, sino también intelectual.

Pues bien, una vez expuesto esto, hay que decir que para Kant, la música sería de las *Bellas Artes* la más estética, por ser la menos intelectual, la menos adherida a la razón; en definitiva, la música sería la más emotiva de todas las Artes. Llegados a este punto, resulta más fácil comprender qué estamos queriendo decir nosotros con el sintagma enunciado, porque con todas estas consideraciones se hace casi evidente la premisa de que el principal elemento que reside en lo ininteligible emotivo es su carácter musical. A este respecto, cobran todo su sentido las palabras de Verlaine de *la música ante todo*, y la influencia de toda esta lógica en diferentes estéticas y poéticas teatrales que nos disponemos a hacer notar a continuación, para, finalmente, encaminarlo todo en torno a la escritura teatral de nuestro dramaturgo,

dado que se ha hablado mucho de la música en el Teatro de José Martín Recuerda, pero nada de la musicalidad.

En estos diálogos se hace patente la comprensión del texto como una partitura, del mismo modo que postulaba Meyerhold. Sería igualmente legítimo exponer como necesaria esa máxima valleinclanesca expresada en su obra de teoría estética *La Lámpara Maravillosa*, cuando dice:

Adonde no llegan las palabras con sus significados, van las ondas de sus músicas (VALLE INCLÁN, 1995: 92).

El mismo sentido que encontramos en esta frase, lo podremos observar reproducido en el teórico ruso adaptado al hecho escénico:

Allí donde la palabra cesa de ser expresiva, comienza el lenguaje de la danza (MEYERHOLD, 1998: 155).

En efecto, la entonación, el ritmo y la cadencia, son elementos exclusivos de la puesta en escena. Elementos que no vienen en la mayoría de las ocasiones explicitados dentro de las acotaciones por parte del autor. Esos elementos son pura creación del director, y depende de él el carácter de la obra a partir de la entonación. Por medio de ésta, podemos hacer de cualquier diálogo, del más elevado y sublime, una ridícula e irrisoria interpretación; y del mismo modo (aunque con mayor dificultad) de un texto concebido para su enunciación burlesca, podemos realizar mediante la entonación, una puesta en escena trágica. Es cierto pues, que la tonalidad es incluso más importante que el significado de las palabras. Nuestra vida diaria es así. Sin analizar el significado de un mensaje, podemos, desde antes que éste haya terminado de emitirse, desde el principio incluso de su emisión en muchas ocasiones, saber si nos van a reprochar, preguntar, solicitar, desear, etc... A esto es a lo que creo que se refiere Artaud cuando habla de aspecto *físico* y *afectivo* del lenguaje, en la siguiente cita:

[...] que el aspecto lógico y discursivo de la palabra desaparezca ante su aspecto físico y afectivo, es decir, que las palabras sean oídas como elementos sonoros y no por lo que

gramaticalmente quieren expresar, que se las perciba como movimientos [...] (ARTAUD, 1976: 122).

Esto es mucho más importante de lo que nosotros creemos, y sin embargo, por estar imbuidos en una cultura del recuerdo, fabricada a partir de textos escritos²¹³, no le solemos prestar importancia ni atención. Volviendo a Meyerhold, encontramos declaraciones como esta que destacamos a continuación:

No he comprendido el arte de la representación en la escena hasta después de haber aprendido a armonizar la trama melódica del espectáculo; es decir, la interpretación de los actores. Anotad esta fórmula para nuestro futuro manual: la interpretación del actor es la melodía y la representación es la armonía... No hace mucho tiempo que la he encontrado; he sido sorprendido por la precisión de esta definición... A los directores no se les enseñan los conocimientos de que tienen necesidad y la terminología musical les enseña mucho. Me gusta esta terminología porque es de una precisión casi matemática. La desgracia de nuestra tecnología teatral es no disponer más que de nociones y de términos aproximados (MEYERHOLD, 1998: 146).

Esta cita evidencia de manera muy precisa todo lo que hemos venido diciendo acerca de la emotividad musical aplicado a la escena. Si nos damos cuenta, podríamos relacionar fácilmente esta idea con aquella del espesor de signos barthesiana, dado que del teórico francés lo que se desprende es que el espectador conoce mucho más del espectáculo de lo que él cree conocer a través de la lógica racional, porque ese espesor de signos la capacidad que conlleva es la de ser percibido inconscientemente, es decir, que ese espesor de signos es ininteligible, se hace emotivo para el espectador. Para el teórico ruso, ese espesor de signos no es tal, sino que la escena se convierte en una armonía musical. Ahora bien —y aquí está la relación que anunciábamos— esta armonía musical sería igualmente percibida de forma inconsciente por el espectador de modo que el conocimiento del

²¹³ Vid. capítulo 1, apartado 1.

espectáculo iría mucho más allá de lo racional y se acercaría a lo emotivo. Lo verdaderamente importante es que tanto un teórico como otro conciben el espectáculo como algo que alberga en sí mismo una serie de elementos los cuales no son comprensibles a partir del intelecto, sino que lo serían a partir de la sensación, de la intuición, del cuerpo, en definitiva, del espectador. Pero no nos desviemos del tema. Ya hemos observado cómo se rompe en el Teatro de Recuerda la cotidianidad con la elevación de la tensión dramática. Veamos ahora un ejemplo de cómo se produce el distanciamiento a partir de la música:

ABUELO: (Con mucho cariño) Hijo...

EL HIJO: (Que se está lavando) Qué...

ABUELO: Ya no descansas. Antes dormías las siestas.

EL HIJO: Así por las noches pillo la cama con más ganas.

Echo mis horas pa tener algunos ahorrillos. Dicen que el África es dura. (A la hermana) ¿Qué tienes liao en este pañuelo?

LA HIJA: Unas medias.

EL HIJO: Pues está duro. Como si tuviera hierro dentro.

LA HIJA: ¡Suéltalo! Ya te he dicho que son unas medias.

EL HIJO: No. Estoy seguro que no. (Lo deslía) ¿Lo ves?: es un reloj.

LA HIJA: (Se lo quita con brusquedad) ¡Trae!

Silencio.

Vuélvete: trae que te cosa el botón (Hincada de rodilla, cose).

*VOZ DE UN CANTAOR: Hasta los ojos un día
voy a un baratillo a empeñar.*

*Perdona, Santa Lucía,
que arruinaica me deja
el hombre que yo quería.*

(MARTÍN RECUERDA, 1996: 38-39).

La Voz de un Cantaor se produce desde fuera de la escena interrumpiendo el diálogo. Además, podemos ver cómo aparecen conjuntamente los dos elementos rupturistas de la cotidianidad: la elevación de la tensión dramática y la música. Este tipo de rupturas lo son tan legítimamente como las anteriores, sólo que añaden un elemento nuevo y en principio ajeno al desarrollo dramático de la obra. Digo en principio, porque en José Martín Recuerda, podemos reconocer

obras dramáticas con un marcado carácter musical como por ejemplo *Las arrecogías en el beaterio de Santa María Egipciaca*.

La ruptura que aquí acabamos de destacar podríamos clasificarla como *suave*, y funciona como una especie de eco subconsciente que hará simplemente mirarse a los personajes de La Hija y El Hijo con un cierto grado de resquemor. Pero no influirá para nada en la acción posterior; se constituirá así como una Función Integrativa con carácter de información, según la clasificación barthesiana que hemos estado estudiando anteriormente.

Es interesante también observar en cuanto al lenguaje del Teatro de José Martín Recuerda, las particularidades de la variedad andaluza del español, especialmente en los momentos de elevación de la tensión dramática. Alguien podría considerar esto como un intento de reproducir y poner al mismo nivel la variedad andaluza y la lengua española. No creo que sean esos los fetiches nacionalistas que rondan la cabeza de nuestro autor. Desde mi punto de vista, estas particularidades aparecen debido a la fuerza con la que Martín Recuerda concibe a sus personajes. Por eso digo que este es un autor que compone desde la escena, porque parece como que los estuviera escuchando hablar, representar la obra que él está escribiendo. Estas particularidades no son más que un intento de escuchar a los personajes, y con ello facilitar la dicción a los actores. Martín Recuerda siente a sus personajes como actores y a sus actores como personajes, porque sus obras están escritas con una intención radicalmente escénica. Si observamos con detenimiento su obra, veremos que la musicalidad es un elemento que va incorporando cada vez con más frecuencia, como técnica para realizar las rupturas de las que hablábamos. Ya decíamos en el punto anterior que la tendencia de la dramaturgia de Martín Recuerda era hacia la ruptura central; y lo es, precisamente, porque rebaja parte de la agresividad de lo que sería la ruptura final, con los cantes y los bailes que la música impone; y a esto (como ya señalábamos y tendremos la oportunidad de comentar en un apartado posterior), es a lo que denominan los críticos *teatro fiesta*. Esa música que se conjugará en el ritmo dramático de la obra, formará también parte de la complejización del escenario a la que tiende este autor, dado que si no se compenetra a la perfección desde la dirección escénica con el argumento, puede llegar a resultar un espectáculo deslabazado.

1.3. La Dramaturgia de la violación.

La idea de la *dramaturgia de la violación*, lanzada por Ruiz Ramón para identificar el Teatro de Martín Recuerda, es otro claro exponente de lo radicalmente escénico de su producción dramática. Recordemos cómo lo define Ruiz Ramón:

*[La dramaturgia de la violación] concibe el espacio escénico como el lugar de la manifestación de un ceremonial de la crueldad colectiva*²¹⁴ (RUIZ RAMÓN, 1977: 508).

Me interesan sobre todo las dos palabras subrayadas: ceremonial y crueldad, porque muy acertadamente, introduce este crítico ecos artaudianos para calificar el Teatro de Martín Recuerda. Pero habíamos en declaraciones anteriores²¹⁵ la consideración en la que tiene nuestro dramaturgo a todo lo extranjero, y entre ello a las tesis de Artaud. Así surgiría rápidamente la pregunta de si es legítimo enfrentarse a la producción dramática y escénica de Martín Recuerda con tesis que él explícitamente aborrece. La respuesta tal y como estamos viendo el tema nosotros desde aquí, es clara: sí. Sí, no sólo escénicamente, donde creo que resulta evidente, pues, en una puesta en escena en donde la obra ya sólo depende del director y de la compañía responsables, el autor del texto dramático ya poco o nada tendrá que decir; y qué duda cabe que desde finales de los sesenta y principios de los setenta, Artaud, para bien o para mal, es un referente ineludible.

Pero es que la respuesta a la pregunta anterior sería que sí también desde el punto de vista literario, del dramaturgo como escritor, y esto ya tendría que ver más con la manera de enfrentarse a la crítica literaria, con respecto a la consideración de si es el autor la persona que mejor conoce su obra y la más capacitada para realizar un análisis crítico sobre la misma o no, con lo cual, según esto, si Martín Recuerda aborrecía las tesis de Artaud, desde aquí no deberíamos nosotros hacer uso de las mismas para el análisis de su Teatro. De acuerdo con la teoría crítica que hemos venido defendiendo desde el principio de la tesis, para mí, esto no funciona de este modo, y así, cuando un autor

²¹⁴ El subrayado es mío.

²¹⁵ Capítulo 2, apartado 2.1.

publica una obra se enajena de ella, de modo que pasa a convertirse en un lector más, con el mismo derecho *a priori* que otro cualquiera para dar una opinión crítica sobre la misma.

¿Qué ocurre con las teorías de Artaud para que hayan aparecido en este trabajo de manera tan frecuente? Pues que son tan fundamentales que tuvieron la grandeza y la genialidad de cambiar el rumbo del Teatro, no en su época, sino tres décadas después; por lo que en casi todos los productos de esta época vamos a poder rastrear restos de la teoría teatral del francés; o posicionamientos en contra; pero, creemos, Artaud siempre estará presente. Con ello no queremos hacer depender directamente el Teatro de Martín Recuerda de las tesis artaudianas. Nada más lejos de la realidad. Además, cuando nuestro dramaturgo comenzó a escribir y a dirigir Teatro, no pensamos que las conociese. Más tarde sí, por supuesto, y nos consta que las conocía bien. Pero aunque no las conociese, eso es lo de menos: en primer lugar porque se puede conocer no la teoría directamente, pero sí de manera indirecta, como una especie de humus que flotaría en el ambiente, de forma que cualquier otro producto que se consumiese y que estuviese de alguna manera contagiado de la teoría, podría, sin ninguna duda, afectar a tu comprensión dramática, y se reflejaría en tu obra. Mas por otro lado, vamos a situarnos en la infantil y casi imposible idea de que por ninguna parte le hubiese llegado a este autor la teoría artaudiana. Pues bien, seguiría siendo legítimo utilizarla para analizar su obra, dado que a nuestro entender, el fin último de la crítica literaria está en la explicación de una obra conforme al tiempo en la que se lee, no en el que se escribe; de no ser así, quedaría obsoleta y muda inmediatamente. Ya tuvimos ocasión anteriormente de desarrollar esta idea con el ejemplo de las diferentes lecturas del Quijote²¹⁶.

Dejando toda esta problemática aparcada a un lado, centrémonos exclusivamente en la cita que destacaremos a continuación. El carácter ceremonial, de rito para el Teatro, es una de las constantes de las diversas obras de Antonin Artaud, desarrollada con amplitud sobre todo en los artículos que conforman la obra *Los Tarahumara*²¹⁷. Pero abordemos la que me parece la palabra más

²¹⁶ Vid. capítulo 2, apartado 1.1.

²¹⁷ Barcelona, Tusquets, 1998.

interesante de la cita de Ruiz Ramón, y hagámoslo desde la propia reflexión artaudiana:

En el plano de la representación, esa crueldad no es la que podemos manifestar despedazándonos mutuamente los cuerpos, mutilando nuestras anatomías, o, como los emperadores asirios, enviándonos por correos sacos de orejas humanas o de narices recortadas cuidadosamente, sino la crueldad mucho más terrible y necesaria que las cosas pueden ejercer en nosotros. No somos libres. Y el cielo se nos puede caer encima. Y el teatro ha sido creado para enseñarnos eso ante todo²¹⁸ (ARTAUD, 1976: 122).

Artaud lo deja muy claro; no debemos confundir la crueldad con lo escabroso, lo obsceno o lo pornográfico (si nos centramos en la denominación de Ruiz Ramón); sino que la crueldad sería ante todo mostrar esa idea de que *no somos libres*, ni consciente ni inconscientemente; ni física, ni psicológicamente. No somos libres por un sistema de represión político que en cualquier momento nos acecha, o por unos fantasmas que nos demuestran la cara más amarga de la injusticia, por una moral que nos enjaula, por una sociedad que nos detesta, o por una pura falta de valor, de espíritu de superación y rebeldía, etc... Las razones podrían ser infinitas, y todas ellas contemplarse en las diferentes obras de Martín Recuerda y en sus múltiples personajes.

Vamos a realizar una aproximación psicológica y otra sociológica a esta idea de la falta de libertad y de peligro constantes que consideramos que invaden a los personajes de nuestro autor. Esa falta de libertad se traduce en una represión que si bien podremos analizar al final de la obra poniéndola en relación con sus pautas argumentales y viendo cómo influyen en los diferentes personajes, a qué los lleva, también hay que decir que de manera previa a todo ello, esa represión está presente en el personaje y provoca en él una especie de angustia metafísica que sin saber de dónde procede lo impulsa a actuar.

El personaje existe sin ser libre por tanto de su propia existencia sobre la cual acecha un peligro latente en todos ellos: la locura. Los

²¹⁸ El subrayado es mío.

personajes de Martín Recuerda están potencialmente expuestos a perder la razón. En muchas ocasiones indagan sobre cuál puede ser el origen de ese malestar, considerando freudianamente que ese psicoanálisis puede ser la solución de su mal. Ese centrarse en sí mismo del personaje, olvidando la existencia de los otros, a lo único que puede llevar es al surgimiento de nuevos peligros que le acecharán, y para los cuales no esté preparado; o a la muerte. O bien, el personaje puede dejarse llevar por las circunstancias que la trama le impone, sin plantearse ninguna posible solución a su mal, sino conllevando su pesado existir a fuerza de soportar con mejor o peor agrado los reveses de la vida. Este es el personaje hundido que tan presente estará en la dramaturgia de este autor²¹⁹.

Como ejemplo del primer tipo expuesto, podríamos recordar al personaje de La Madre en *La llanura*, la cual, indagando en su propio dolor por el recuerdo de su marido fusilado y no enterrado, deja de lado (porque no lo ve) la degeneración en la que poco a poco se va arrastrando su propia hija que acabará suicidándose tras contemplar la vejación a la que ha sido sometida su madre cuando ésta se quita el pañuelo, y muestra su cabeza rapada. La Hija se centra en su dolor, que es contemplar la degradación continua de su madre, y al final, en la salida de esa potencialidad de locura acaba encontrando la muerte²²⁰.

Como ejemplo del segundo tipo, el más representativo es sin duda el de don Ramón en *El teatrillo de don Ramón*. Éste es un personaje que vive incómodo consigo mismo, porque hubiera querido otra vida para él; pero el miedo al peligro —que hubiera supuesto salir de su ciudad para enfrentarse al mundo y conseguir lo que quiere, con el riesgo de un fracaso total— lo han convertido en un conformista, un hombre mediocre con su mediocre vida, al que también acecha potencialmente la locura, pero que logra acallar y suavizar con todas sus fuerzas en unas tímidas lágrimas al final de la obra.

Por tanto podemos decir que el punto de partida inicial de los personajes de Martín Recuerda es la angustia existencial con una potencialidad enfocada hacia la locura; esa potencialidad puede bien permanecer oculta, no salir al exterior, o bien puede aflorar de manera

²¹⁹ Todo el teatro que hemos denominado lírico y las dos primeras obras de su teatro trágico. En cuanto a rupturas, inicial (suave y normal) y final (de interés).

²²⁰ Vid. argumento en capítulo 4, apartado A.2.

desgarradora con múltiples consecuencias, llegando incluso —como hemos visto— a la muerte.

Psicológicamente podemos contemplar esta problemática existencial del personaje en las siguientes declaraciones del autor:

— [...] ¿Qué le movió a escribir teatro?

— *Difícil de explicar. Lo llevo en la sangre. Surgió ya desde pequeño. Yo era actor en mi pequeño teatrillo de niño; me fascinaban las compañías que pasaban por Granada. Mi primer drama La Garduña, tiene como núcleo argumental un episodio de mi juventud. A los quince años tuve una enfermedad nerviosa por la que estuve a punto de ser internado. En una visita de un amigo a casa preguntó a mi padre qué era del loco. Yo estaba presente. La mirada de compasión de mi padre fue el punto de partida de la pieza. En ella puse de manifiesto cómo reaccionaría la sociedad ante una enfermedad de este tipo. El teatro mío parte de mis experiencias, lo que no quiere decir que la nota autobiográfica sea lo esencial del mismo. Piense en la pieza que me mereció el Premio Lope de Vega²²¹. En Granada hay muchísima gente que se pasa la vida haciendo teatro de aficionados con función sólo los sábados, para desahogarse, como única ilusión en su vida. Yo pensé que podía ser una de esas personas. Esa idea fue uno de los motivos de escribir teatro. La colectividad me ha hecho coger la pluma (ISASI ANGULO, 1974: 256).*

Creo que resultan evidentes cuáles son los “fantasmas” de este autor. Pero no es suficiente a nuestro entender esta aproximación psicológica a los personajes que —recordemos— habíamos iniciado con la intención de dar sentido en el Teatro de Martín Recuerda a las ideas subrayadas en la cita de Artaud, sino que —como ya dijimos— esa falta de libertad y el peligro, tienen también una corroboración sociológica, cuya clave está en un sistema político de represión como fue el franquista, y cuya manifestación más inmediata en el terreno del Arte en general y del Teatro en particular —el Teatro y el Cine fueron quizás los más castigados en este sentido, porque el público al que

²²¹ *El teatrito de don Ramón*, en 1958.

accedían era más amplio que el de la novela o la poesía, por ejemplo— fue la censura.

El principal problema que sentían los diferentes autores con respecto a ésta, era que funcionaba de forma muy arbitraria, aún con los muchos decretos y leyes que se publicaban acerca de lo que no se podía hacer. Así, se daba el caso de que se pasaban cosas que según las leyes eran impensables, y luego prohibían de forma absurda obras, actos, párrafos, frases, etc..., sin justificación aparente. Esto tenía mucho que ver con la consideración del régimen hacia cada autor en particular. El ejemplo más paradigmático de ello quizás sea Arrabal, cuya obra estaba prohibida por completo. O Alfonso Sastre, que hasta tuvo que emplear el pseudónimo de Salvador Moreno Zarza para estrenar una versión del *Marat-Sade* de Peter Weiss en 1968. A este respecto también es Martín Recuerda uno de los grandes mutilados por la censura, como hemos tenido la oportunidad de ver a lo largo de este trabajo. Lo que venimos a decir es que ciertas cosas en boca de un autor eran permitidas y en boca de otro eran censuradas por la única “razón” de ser uno u otro.

Lo que creaba por tanto esta situación en los autores era una sensación de miedo, de peligro, que los arrastraba hacia algo muchísimo peor si cabe que la censura: la autocensura. De modo que con respecto a esta situación se creaban dos alternativas: dejar de escribir o exiliarse. El número de obras autocensuradas, despreciadas por uno mismo por miedo a que fueran contestatarias o a no respetar los cánones oficiales de la producción literaria y dramática, es incalculable. Al igual que el número de obras silenciadas, no permitidas y destruidas desde el Estado.

La situación, como podemos deducir, era dramática, no ya sólo en el plano de la producción, sino también en el de la consumición, dado que eran censurados todos los productos procedentes del extranjero en los que se atisbara cualquier síntoma que fuese en contra de la religión católica, la unidad familiar o el gobierno dictatorial. Así, resulta del mismo modo incalculable el número de obras, teorías teatrales, filosóficas, etc... que viniendo del extranjero hubieran animado a cantidad de escritores, pensadores, etc... a componer sus obras, de haber habido una entrada abierta de material extranjero que hubiera renovado por completo el mundo cultural de estos años. Y digo “abierta”, porque clandestinamente sí era posible conseguir obras prohibidas que pasaban de mano en mano, en círculos reducidos del

mundo intelectual: ambiente universitario sobre todo. El resto de la población nunca llegaría a conocerlos.

De la represión que en definitiva supone una aberración como la censura, nos habla Martín Recuerda en la siguiente declaración:

- ¿Cómo ve las posibilidades de un teatro de altura en España?
— *Nulas; es un problema de libertad. Lo curioso del caso es que, debido al mismo, llegamos a una autocensura... Las posibilidades de pasar la frontera son así muy escasas, a nos ser que nos pongamos a escribir obras, las dejemos en nuestros despachos durmiendo el sueño de los justos hasta que por casualidad un crítico desde fuera logre sacarlas a la luz [...]*
— ¿Qué me dice de la censura?
— *Prácticamente ya está todo dicho. Quizá peor que la censura son los vencedores de la guerra civil. Ellos son los únicos que tienen doscientas pesetas para pagarse una butaca y seguir así la línea de gusto que impuso o a los que se sometió Benavente o sus epígonos, Casona o Salom, entre otros (ISASI ANGULO, 1974: 262-263).*

Nos está diciendo que la censura marca las pautas de lo que hay que componer, no ya sólo por medio de leyes y prohibiciones, sino por otra razón mucho más sencilla: el gusto de un público muy determinado —*los vencedores de la guerra civil*— que es el que paga, y que va en una dirección muy determinada, como se nos recuerda en la cita. Como ejemplo sintomático de esta situación tenemos el caso de Alfonso Paso, que tras iniciarse en un Teatro comprometido dentro de lo que más tarde se ha dado en llamar el “grupo de los realistas”²²² con obras como *La boda de la chica*, se desvió posteriormente a la línea benaventina — con todo lo que ello implica— a la que alude Martín Recuerda²²³.

De manera que se hacían hartos difíciles el planteamiento de nuevos esquemas, de nuevas fórmulas dramáticas que supusiesen una regeneración del Teatro en España; pero es precisamente esto lo que consideramos que aporta el Teatro de José Martín Recuerda, no sólo como técnica dramática, sino también como comprensión escénica.

²²² Así lo hacen teóricos como César Oliva o José Monleón, entre otros.

²²³ Vid. capítulo 3, apartado 3.3.

Una vez que nuestro autor vaya tomando confianza como tal, y se vayan sucediendo sus diferentes estrenos de tipo profesional, podremos percatarnos de que ese es el instante en que surgen los personajes de su línea de ruptura final (atroz) y sobre todo su línea central. En estos momentos, nuestro autor se relaciona de manera más política con su personaje, de manera que denuncia en mayor medida las injusticias del régimen, una vez que conoce –pues ya llevaba muchos años sobre la escena, lo cual le había llevado a perder todo tipo de timidez inicial- cuál es el modo de escapar a la censura, diciendo las cosas de manera distanciada, utilizando el canto y el baile del *teatro fiesta* para introducir letrillas mordaces contra el régimen, y en definitiva, perdiendo el miedo a la Dictadura, eliminando de su propia dramaturgia –en la máxima medida de lo posible- eso que tanto le preocupaba, como era la autocensura.

1.4. El teatro iberista.

En este sentido, es muy interesante la denominación de *teatro iberista*, que el propio autor recoge para calificar su producción dramática, y que Ángel Cobo define del siguiente modo:

[...] “teatro iberista” o “iberismo” sólo adquiere pleno significado en la obra dramática de Martín Recuerda: existencialismo, absurdo y crueldad [...] (COBO RIVAS, 1998: 15).

Debemos observar cómo coincide esta definición en una palabra —crueldad—, con la de Ruiz Ramón. Pero Ángel Cobo añade dos términos más para denotar el Teatro de nuestro autor: existencialismo y absurdo. Que el Teatro de Recuerda es en efecto un Teatro que trata de la existencia y de los múltiples aspectos sobre ésta, creo que ha quedado patente con lo expuesto anteriormente. Pero, ¿por qué razón se utiliza el calificativo de absurdo? Quizá, encontremos una respuesta adecuada si seguimos indagando en la cita. En un momento determinado, nos expone cuál es la técnica que domina este *teatro iberista*:

[...] una técnica que, gráficamente, podríamos denominar “circular”, o en espiral, en oleadas que van rodeando al personaje, o personajes, hasta llegar al “grito” final: la situación lineal, lógica, hasta llegar a lo que podríamos llamar “situación límite”, es sustituida, en esta dramaturgia “iberista”, por una “situación límite”, como punto de partida, y una progresión dramática no lineal o lógica, sino, repito, circular, donde el personaje, o personajes, tendrán que hacer “estallar” la escena en acción desesperada y múltiple, que adquiere sentido más por la situación —que nos parece casi imprevista— escénica en que vemos vivir a los personajes, que por la mayor o menor lógica de las historias individuales o sociales que los llevaron al conflicto dramático²²⁴ (COBO RIVAS, 1998: 15).

En efecto, lo absurdo del *teatro iberista* estaría en la técnica circular que nos describe Ángel Cobo. Porque los personajes no siguen un orden lógico, de hechos concatenados que nos lleven a lo que él denomina una *situación límite*, como podríamos apreciar en la tragedia griega, en nuestro Teatro clásico, o —ya en el siglo XX— en la técnica benaventina, sino que los personajes de Martín Recuerda parten ya de esa *situación límite*. Esto es en definitiva lo absurdo no sólo de este Teatro, sino de la vida misma: el partir de una situación de la cual *a priori* podemos decir que *no somos libres* (según lo que constatamos anteriormente), pero sin saber cómo, qué motivos nos han llevado a esa situación límite, de manera que lo único que pueda hacer el personaje, sea *estallar* en gritos de rebeldía o de dolor, ante una situación vital que si lógicamente podría resultar absurda en cuanto a que no se ha producido ningún encadenamiento de circunstancias que la provoquen, sin embargo se muestra como la única realidad posible.

Pero la parte más interesante —al menos para este trabajo— de la cita, es sin duda la parte subrayada, en cuanto a que comenta cómo ese estallido del personaje, únicamente cobra sentido por la situación escénica en que *vemos vivir* a los personajes. Lo radicalmente escénico

²²⁴ El subrayado es mío. En adelante atenderemos a esta cita para ver cómo funciona a partir de un determinado momento en la concepción teatral del autor.

viene otra vez a colación, en cuanto a que se considera que la única manera de comprender lo absurdo de la existencia de los personajes, la situación cruel que acosa sus existencias, en definitiva, se produce en la escena. La gestualidad del actor, a la vez que el decorado, la iluminación, la música, etc..., son elementos mucho más capacitados para comprender la angustia de un personaje que sus propias palabras, que el texto. Es más, sin texto, se puede comprender la angustia del personaje; pero nunca se podrá captar en todo su sentido sin ese verlo vivir del que se habla en la cita, sólo leyendo sus palabras de angustia²²⁵.

Con todo lo expuesto en este apartado, creo que ha quedado suficientemente justificado el proyecto de estudio del Teatro desde su dimensión espectacular, en un autor como José Martín Recuerda, que ha consagrado por completo su vida y su escritura al Teatro, un autor cuyas mayores alegrías, decepciones y temores²²⁶ le han venido aportados precisamente por el mundo de la farándula. Pero sobre todo, un autor en el que se puede apreciar de manera muy clara cómo ha ido moldeando su técnica dramática a tenor cómo se han ido desarrollando las puestas en escena de sus diferentes obras, como hemos tenido la oportunidad de contemplar a lo largo de todo este trabajo.

No quisiera finalizar sin lanzar una breve reflexión en torno a cuál es la situación actual no sólo de José Martín Recuerda, sino de todo el conjunto de dramaturgos de la Generación Realista (Antonio Buero Vallejo, Carlos Muñiz, Lauro Olmo, José María Rodríguez Méndez y Rodríguez Buded), y cuál sería, desde mi punto de vista, la línea a seguir para no permanecer anclados eternamente en la situación que César Oliva denuncia en su libro *El teatro desde 1936 hasta nuestros días* (la cual citábamos en un capítulo anterior²²⁷), acerca de todos ellos, planteando que “[...] son dramaturgos anacrónicos por excelencia; con Franco, censurados y apartados en compartimentos estancos; sin Franco, olvidados y tachados de antiguos” (OLIVA, 1989:

²²⁵ En este sentido, véase lo que decíamos acerca del *gestus* en torno a Brech: apartado 1.1.1. del presente capítulo.

²²⁶ Una obra como *El teatrito de don Ramón*, en la que el autor muestra su miedo ante la posibilidad de no estrenar nunca para el gran público, ante la posibilidad de ser un autor provinciano, conocido sólo por un grupo de vecinos, es muy significativa en este sentido.

²²⁷ Capítulo 6, apartado 1.1.1.

252), ya que, en orden a todo la teoría expuesta desde el principio de este trabajo, un dramaturgo nunca será antiguo ni moderno, sino que será en todo caso la actualización escénica de cualquiera de las obras del mismo la que pueda resultar antigua o moderna; y eso ya no depende del dramaturgo, porque la obra ya no le pertenece: esa actualización, en definitiva, es responsabilidad última del director de escena.

2. SOBRE LA PUESTA EN ESCENA ACTUAL DEL TEATRO REALISTA.

Al hilo de los montajes que se han efectuado de la obra de José Martín Recuerda, hemos podido observar cómo se han seguido presentando a lo largo de los años las obras tal y cómo fueron escritas en su momento, es decir, realizando siempre una representación muy fiel y muy apegada a las que pudiésemos considerar intenciones del autor. En cierto modo esto ha sucedido también porque se han ido estrenando sus obras a medida que se han ido componiendo. Tan sólo Helena Pimenta con *La llanura* realiza un verdadero trabajo de interiorización e interpretación para el montaje.

No podemos concebir que los textos escritos por este dramaturgo (ni por el resto de la Generación Realista) deben de seguir poniéndose sobre las tablas tal y como fueron concebidos por ellos mismos. Es esta concepción nuestra *a priori* la que está impidiendo que suban a los escenarios de hoy en día. Los directores de escena actuales consideran que se puede tomar un texto de Lope y explotar toda su potencialidad dramática, pero no lo hacen con estos autores. La razón podría estar por ejemplo en que están muy cercanos en el tiempo, y muchos de ellos vivos, o que sus familiares pueden tener los derechos de autor, y un director no se atreve a cambiar nada del texto y se limita a realizar un montaje lo más mimético posible con respecto al mismo.

Pero quizás también sea conveniente acercarse al argumento del desconocimiento general por parte del público, de las obras de estos autores, en el sentido de que transgredir una obra implica que ésta se haya convertido en un clásico, dado que así:

- 1) En primer lugar todo el público podría opinar acerca del montaje particular de la misma, estando de acuerdo o en desacuerdo con el enfoque lanzado desde la dirección.
- 2) Pero en segundo lugar -y mucho más importante-, tenemos que admitir que la puesta en escena de un clásico, que se sitúa dentro del horizonte de conocimiento del público en general, genera siempre unos ingresos mucho más seguros que el arriesgarse con una obra desconocida. Así por ejemplo, ¿qué sentido

tendría realizar una versión más o menos personal en cuanto a la interpretación de una obra como *Los Átridas*, si ni el autor ni la obra son conocidos para el gran público, con lo cual, el trabajo de dirección seguramente sería asignado a la propuesta inicial del autor? Es mucho más lógico pensar que un joven director que quiere demostrar sus dotes, ponga en escena un *Hamlet*, o una Bernarda Alba, o *La vida es sueño*.

- 3) Con este argumento último, entraríamos en otro aspecto relacionado con la presencia de la obra de estos autores en los planes de estudio de institutos y universidades. Todos sabemos que la nómina de esta generación realista se reduce a un solo nombre y a una sola obra en la enseñanza media: Buero Vallejo y su *Historia de una escalera*. A partir de ahí, todo es un abismo desconocido. Para los estudiantes de letras de Filología Hispánica, el panorama no se presenta mucho más amplio: si hiciéramos una encuesta entre los alumnos de último curso de esta titulación, e incluso de los de doctorado, nos daríamos cuenta de que muy pocos podrían citar más de tres nombres de esta nómina de autores, los cuales seguramente conocerían de oídas, sin haber llegado a leer nunca alguna de sus obras. A lo largo de los años de elaboración de esta tesis, he podido comprobar cómo cuando me preguntaban el tema sobre el que versaba la misma –compañeros de doctorado de todas las universidades-, al decir el nombre de Martín Recuerda, muy pocos lo situaban más allá que de autor de teatro, de la generación realista –decían algunos-, los menos citaban alguna obra, y casi ninguno había leído nada.

Hay que tener en cuenta que el público de teatro reconoce la presenticidad inmediata que significa el tema de una obra cuando el tema es candente. Cuanto más se ajusta la presenticidad de la obra al momento presente del actor, más gusta a un público que la comprende mejor. La presenticidad que pretendía el grupo realista, y que para ellos

suponía el *leit motiv* fundamental para la constitución de una obra dramática, convirtiéndose el documentalismo en una especie de teleología comprometedora, es el de la denuncia en unos casos, o el intento de reflejo fiel, en otros, de la sociedad de posguerra; ¿significa acaso que sus obras tengan exclusivamente ese valor de documento de la sociedad de ese momento? Desde aquí consideramos que no.

La verdadera universalidad de una obra reside en todo lo contrario, como hemos ido apuntando a lo largo de todo el trabajo²²⁸. De esta forma, cualquiera de los textos del autor que aquí nos concierne, tan comprometidos con el momento sociopolítico de su época, tales como *La llanura*, *Los Átridas*, *Ella y los barcos*, *Las salvajes en Puente San Gil*, etc... tendrían infinitas posibilidades que habría que explotar escénicamente en tanto que el vestuario, la dicción, la iluminación, los decorados, los métodos de actuación. Pero eso ya depende de la imaginación creativa de cada director de escena.

Por tanto, lo que denunciamos desde aquí, acerca de los diferentes montajes de Martín Recuerda, es que es necesario abogar por darle un matiz más universalista a sus textos a la hora de la puesta en escena; perder el respeto al texto para convertirlo en un necesario presente para el público actual.

Las Escuelas de Arte Dramático han constituido el verdadero impulso al estudio desde el punto de vista meramente escénico del texto, traspasando la consideración tradicional de que el teatro es el texto hecho carne. Porque antes, lo que existía era una enseñanza tradicional que se iba transmitiendo de generación de cómicos en generación de cómicos, acerca de cómo se debía de montar una obra determinada. El trabajo del director como hermeneuta del drama, es pues una cosa muy reciente. Y Martín Recuerda no ha sido requerido por ninguno de los hermeneutas (a excepción, como dijimos, de Helena Pimenta). Es por esto que en Martín Recuerda, la Historia expansiva está muy contaminada de linealidad, y no da todos los frutos que la fricción de unos montajes y unos tiempos históricos distintos, dan en otros autores, como por ejemplo Lorca. Ni siquiera hay fricción entre los montajes teatrales y los cinematográficos o para televisión, porque como se puede apreciar a lo largo de este trabajo, los diferentes montajes han seguido en todo momento los mismos esquemas de

²²⁸ *Ver supr.* Capítulo 1.

montaje que los del estreno de la obra. Esto quizás se deba, en parte, al peso de los directores que los han realizado. Por eso se observa mejor este argumento en las principales obras de lo que aquí hemos dado en llamar *etapa madrileña*, con directores como José Tamayo, Luis Escobar o Adolfo Marsillach²²⁹. Así, si nos fijamos en los últimos montajes de las obras de Martín Recuerda, que han venido siendo realizadas por la agrupación Corral del Carbón, que han realizado algunas obras de la primera época; en cuanto a estos, tenemos que decir que siguen a pies juntillas los dictámenes del autor, dado que ellos mismos fueron sus alumnos, y la puesta en escena de sus obras se convierte siempre más en un homenaje a su maestro, que en una verdadera labor de indagación escénica.

²²⁹ Es por esto que Helena Pimenta con *La llanura* hace algo tan diferente.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS*

* Con el fin de facilitar la consulta de las diferentes citas de la tesis, he decidido incluir en el libro de la misma unas REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS atendiendo a tres criterios diferentes: 1) Citar exclusivamente aquellos nombres que han aparecido a lo largo del trabajo y que poseen relevancia argumentativa en algún momento del mismo. 2) No separar las referencias conforme a temas o características formales de edición, para que el lector maneje solamente una variable a la hora de comprobar el artículo citado: la variable de orden alfabético. 3) Cuando hay varias citas de un mismo autor, he ordenado por fechas de publicación, desde la más antigua a la más reciente, independientemente de que se trate de libros, artículos de revista, o artículos de periódico.

En el CDROM adjunto incluyo una BIBLIOGRAFÍA completa de toda la obra (libros, artículos publicados en prensa y artículos publicados en revistas) de y acerca de José Martín Recuerda.

ALBERT, Pilar (1992). “Motril acogió a La Trotsky”. Motril, *El Faro*, 3 de noviembre.

ARISTÓTELES (1988). *Poética*. Edición trilingüe por Valentín García Yebra. Madrid, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica).

ARTAUD, Antonin (1976). *El teatro y su doble*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana.

ÁVILA CABEZAS, Miguel (2006). “El espacio y la luz en la dramaturgia de José Martín Recuerda: su intrínseca relación con el personaje”. Granada, *Alhucema. Revista de teatro y literatura*, nº15, nº2, p. 43-64.

BARTHES, Roland (1973). “Literatura y significación”. *Ensayos críticos*. Barcelona, Seix Barral.

(1978). *Crítica y Verdad*. México, S.XXI.

BORGES, Jorge Luis (1999). “Funes el memorioso”. En *Ficciones* (1999). Madrid, Alianza, p. 123-136.

BOVES NAVES, María del Carmen (1988). *Estudios de semiología del teatro*. Valladolid, Aceña.

BRECHT, Bertolt (1983). *El pequeño organón para el teatro*. Granada, Don Quijote.

BROOK, Peter (1997). *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*. Barcelona, Península.

CASTILLA, Gonzalo (1968). “Licencias del licenciado Martín Recuerda”. Granada, *Ideal*, 17 de noviembre.

CARO, Manuel J. y **MURPHY**, John W. (2003). *El mundo de la cultura cuántica*. Granada, Port-Royal.

CORVIN, M. (1976). "Contribution à l'analyse de l'espace scénique dans le théâtre contemporain". *Travail théâtral*, XX. p. 62-80.

COBO RIVAS, Ángel (1998) *José Martín Recuerda: vida y obra dramática*. Granada, Caja General de Ahorros de Granada (Serie Biblioteca de Ensayo, nº 11).

(2006). "Blanche Du Bois y Julita torres: sensibilidades afines en mundos diferentes". *Entreríos*, nº2, 2006, 55-66.

CORRAL MAUREL (1960). Granada, *Ideal*, 20 de junio.

(1960). Granada, *Ideal*, 22 de junio.

DE LA VEGA, José (1968). Granada, *Ideal*, 16 de noviembre.

FISCHER LICHTÉ, E. (1999). *Semiótica del teatro*. Madrid, Arco-Libro.

GARCÍA LORENZO, Luciano (1981). *Documentos sobre el teatro español contemporáneo*. Madrid, SGEL.

GIL CRAVIOTTO, Francisco (1960). Granada, *Patria*, 15 de diciembre.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1988). *Una teoría personal del arte*. Madrid, Tecnos.

GRANDE ROSALES, María Ángeles (2000). "Sujeto fractal y performance". En: SÁNCHEZ TRIGUEROS, Antonio, GRANDE ROSALES, María Ángeles, SÁNCHEZ MONTES, María José (eds.) (2000). *Miradas y voces de fin de siglo. Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*. Granada, AES, p. 525-532.

GRANDE ROSALES, M^a Ángeles y SÁNCHEZ TRIGUEROS, Antonio (1969). "Teatro, Drama, Espectáculo". En: **HERNÁNDEZ**

GUERRERO, José Antonio (coord.) (1996). *Manual de Teoría de la Literatura*. Sevilla, Algaida, p. 257-269.

GUILLÉN, Claudio (1985). *Entre lo uno y lo diverso*. Barcelona, Crítica.

GUTHRIE, W. K. C. (1986). *Historia de la Filosofía Griega (II). La tradición presocrática desde Parménides a Demócrito*. Madrid, Gredos.

INIESTA, Ricardo (1998). “Proceso de elaboración de *Divinas Palabras*. El poder de la palabra”. Madrid, *Primer Acto*, nº 274, p.38-41.

ISASI ANGULO, Amando C. (1974). "José Martín Recuerda". En: *Diálogos del Teatro Español de la posguerra*. Madrid, Ayuso, p. 249-264.

J.C. (1954). “Martín Recuerda estima que *La llanura* constituyó un éxito de público”. Granada, *Ideal*, 20 de marzo.

KANT, Immanuel (2000). *Crítica de la razón pura*. Madrid, Alfaguara.

KOTTAK, Conrad Phillip (2000). *Antropología Cultural. Espejo para la humanidad*. Madrid, McGraw-Hill / Interamericana de España, S.A.U.

KOWZANT, Tadeusz. (1969). “El signo en el teatro”. En **ADORNO**, T. et al. (1969). *El teatro y su crisis actual*. Caracas, Monte Ávila, p. 25 y ss.

LADRÓN DE GUEVARA, José G. (1967). Granada, *Ideal*, 16 de junio.

LÁZARO CARRETER, Fernando (1972). “La aventura de Quart-23 con Martín Recuerda”. *La Gaceta Ilustrada*, nº 822, 9 de julio, p. 65.

LOGOS (1956). Granada, *Ideal*, 11 de febrero.

LÓPEZ RUBIO, José (2003). *La otra generación del 27. Discurso y cartas* [Edición, introducción y notas de José María Torrijos]. Madrid, CDT.

MANEGAT, Julio (1965). Barcelona, *El Noticiero Universal*, 8 de noviembre.

MARCHANT RIVERA, Alicia (1997). *Claves de la Dramaturgia de José Martín Recuerda*. Málaga, Universidad de Málaga.

MARTÍN RECUERDA, José (1966) *¿Quién quiere una copla del Arcipreste de Hita?*. Introducción de José Martín Recuerda. Madrid, Escelicer.

(1967). *Como las secas cañas del camino*. Madrid, Escelicer.

(1969). *El teatrillo de don Ramón. Las salvajes en puente San Gil. El Cristo*. Madrid, Taurus (Colección El Mirlo Blanco, 11).

(1971). *El caraqueño*. Prólogo de Martín Recuerda, José: “Manifiesto de *El caraqueño* o la deshumanización de un hombre de España. Madrid, Escelicer.

(1977). *Las salvajes en Puente San Gil. Las arrecogías del beaterio de Santa María Egipciaca*. Madrid, Cátedra (colec. Letras hispánicas, nº 65).

(1981a). *El engaño. Caballos desbocaos*. Madrid, Cátedra.

(1981b). *Las conversiones. Las ilusiones de las hermanas viajeras*. Murcia, Godoy.

(1982). *La Llanura. El Cristo*. Granada, Don Quijote.

(1989) “El teatro español, hoy”. Madrid, ABC, 8 de Marzo.

(1994). *Las ilusiones de la hermanas viajeras*. Málaga, Universidad de Málaga.

(1995). *Los últimos días del escultor de su alma*. Sevilla, Centro Andaluz de Teatro.

(1996). *La Llanura*. Motril, Ayuntamiento de Motril (colección Medalla de Oro de la ciudad de Motril).

(1998a). *La Trotski. La Trotski se va a las Indias. La Trotski descubre las Américas*. Motril, Guadalfeo Literatura (nº 1).

(1998b). *El payaso y los pueblos del sur*. Murcia, Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia.

(1991). Madrid, *Primer Acto. 30 años. I. Antología*, p. 168-170.

(1994). "La Universidad y sus víctimas". Madrid, Diario *ABC*, 8 de septiembre.

(1999). *Los Átridas*. Salobreña, El Gambullón Teatro (nº 1).

(2002). *Ella y los barcos*. Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía y Editorial La Avispa. Colección Textos Dramáticos, nº11. Sevilla-Madrid.

MEYERHOLD, Vsevolod (1998). *Teoría teatral*, Madrid, Fundamentos.

MIHURA, Miguel (1995). *Tres sombreros de copa*. Edición de Jorge Rodríguez Padrón. Madrid, Cátedra.

MONLEÓN, José (1971). *Treinta años de teatro de la derecha*. Barcelona, Tusquets.

(1976) *Cuatro autores críticos. José María Rodríguez Méndez, José Martín Recuerda, Francisco Nieva, Jesús Campos*. Granada, Universidad de Granada.

MORALES, Antonio (1982). *Anotaciones a la obra de José Martín Recuerda*. Salamanca, Universidad de Salamanca.

MORALES, Gregorio (1998). *El cadáver de Balzac. Una visión cuántica de la Literatura y el Arte*, Alicante, Epígono.

MORENO ARENAS, José (2000). *Teatro indigesto*. Introducción de Abelardo Méndez Moya. Madrid, Fundamentos.

MORÓN, Enrique (1998). *La mecedora*. Introducción de Ángel Cobo Rivas. Órgiva, Asociación Cultural Abuxarra.

NIETZSCHE, Friedrich (1964). *El origen de la tragedia*. Madrid, Espasa Calpe (Colección Austral, Serie Verde).

O'CONNOR, Patricia (1988). *Dramaturgas españolas de hoy. Una introducción*. Barcelona, Tusquets.

OLIVA, César (1978) *Cuatro dramaturgos "realistas" en la escena de hoy: sus contradicciones estéticas (Carlos Muñiz, Lauro Olmo, Rodríguez Méndez, Martín Recuerda)*. Murcia, Universidad de Murcia.

(1979) *Disidentes de la Generación Realista*. Murcia, Universidad de Murcia.

(1989) *El Teatro desde 1936*. Madrid, Alhambra.

OLIVA, César, y **TORRES MONREAL**, Francisco (2000). *Historia básica del arte escénico*. Madrid, Cátedra.

ORTEGA Y GASSET, José (1965). *Idea del teatro. (Una abreviatura)*. En *Obras Completas*. Tomo VIII (1948-1958). Madrid, Revista de Occidente, p. 441-501.

(1965). *La deshumanización del arte*. En *Obras Completas*. Tomo III (1917-1928). Madrid, Revista de Occidente, 353-386.

PÉREZ, Manuel (1995). “La apuesta feliz por un teatro recio”. *El teatro en Alcalá de Henares: recepción y crítica* (1992-1994). Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares.

PLATÓN (1948). *Fedro*. Introducción y notas de Julián Marías. Traducción directa del griego por María Araujo. Buenos Aires. Revista de Occidente.

RÍOS CARRATALÁ, Juan A. (2000). *El teatro en el cine español*. Alicante, Universidad de Alicante.

RAGUÉ ARIAS, María José (1996). *El teatro de fin de milenio en España. (De 1975 hasta hoy)*. Barcelona, Ariel.

RODRÍGUEZ, Juan Carlos (1974). *Teoría e historia de la producción ideológica. Las primeras literaturas burguesas*. Madrid, Akal.

(2003). *El escritor que compró su propio libro: para leer el Quijote*. Barcelona, Debate.

RUIZ RAMÓN, Francisco (1995). *Historia del teatro español. Siglo XX*. Madrid, Cátedra.

SÁNCHEZ, José Antonio (2002). *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

SÁNCHEZ TRIGUEROS, Antonio (1996). “El teatro de Lorca. Tragedia, Drama y Farsa”. Separata de las Actas del Congreso de Literatura Española Contemporánea. Edición dirigida por Cristóbal Cuevas García. Málaga, Universidad de Málaga, p. 179-198.

(2000). “Algunas puestas en escena de *La casa de Bernarda Alba*”. En: SORIA OLMEDO, Andrés, SÁNCHEZ MONTES, María José, VARO ZAFRA, Juan (coords.) (2000). *Federico García Lorca. Clásico Moderno (1898-1998). Congreso Internacional*. Granada, Diputación de Granada, p. 289-296.

SASTRE, Alfonso (1974). *Anatomía del realismo*. Barcelona, Seix Barral.

STANISLAVSKI, Konstantín (2003). *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*. Barcelona, Alba Editorial (Serie Artes Escénicas).

SULLÁ, Enric (ed.) (1996). *Teoría de la novela*. Barcelona, Crítica.

TALENS, Jenaro y **COMPANY**, Juan M. (1979). "El espacio textual: tesis sobre la noción de texto". *Cuadernos de Filología I*. Noviembre, p. 35-48.

TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (1954). Madrid, *Arriba*, 5 de marzo.

TRAPERO LLOVERA, Patricia (1995). *Bases para un análisis del espectáculo (teoría y práctica)*. Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears.

UBERSFELD, Anne (1989). *Semiótica teatral*. Madrid, Cátedra / Universidad de Murcia.

(1997). *La escuela del espectador*. Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España (Serie: Teoría y práctica del teatro, nº 12).

VALLE INCLÁN, Ramón María del (1995). *La lámpara maravillosa*. Madrid, Espasa Calpe (Colección Austral).

VAQUERO CID, Benigno (1954). Granada, *Norma (revista bimestral)*, 13 de febrero.

(1959). "El teatrillo de don Ramón y su mejor crítica". Madrid, *La Estafeta Literaria*, nº 172, 1 de julio, p. 16.

VAQUERO SÁNCHEZ, Francisco (2006). "José Martín Recuerda: mi primer encuentro con el teatro". *Entreríos*, nº2, 2006, p. 78-80.

VICENTE MOSQUETE, José (1987a). "*Las Salvajes en Puente San Gil: una vieja historia de palpitante rebeldía*". Madrid, *El Público*, nº 50, noviembre, p. 9-10.

(1987b) "Martín Recuerda: 'Lo que pasa es que no he sabido venderme...'". Madrid, *El Público*, nº 50, noviembre, p. 11-13.

VIGORRA, Jesús R. (1992). "La Trotski en el Central. Se queda en lo grotesco". Sevilla, *El Correo de Andalucía*, 28 de septiembre.

WAHNÓN BENSUSÁN, Sultana (1991). *Introducción a la Historia de las Teorías Literarias*. Granada, Universidad de Granada.

WELLWHARTH, George E. (1978). *Teatro español underground*. Prólogo y notas de Alberto Miralles. Madrid, Villalar.