

José Martín Recuerda: "La cólera del español sentado"

José Martín Recuerda ha dado siempre la imagen del andaluz «airado»; del autor teatral de temas exacerbados y personajes crispados, andaluces siempre, que en un principio no eran bien tolerados o entendidos por nuestra sociedad. Martín Recuerda es, sin embargo, un hombre cordial, charlatán y con unas ideas clarísimas sobre lo que en España tiene que ser el hecho teatral por el que ha venido luchando y sufriendo —eso difícilmente se lo puede negar nadie— toda su vida. Y tiene verdadero talento. Por eso no le duelen prendas en arremeter contra los que, a su juicio, dificultan o empujeñecen nuestro teatro. Siempre con la esperanza y la sana intención de salvarlo. Y lo hace con la autoridad que le da haber hecho lo que ha hecho a lo largo de los años, y ahora, además, por el éxito rotundo que su obra «Las arrecogías del beaterio de Santa María Egipcíaca» está teniendo en los Estados Unidos.

No es que a Martín Recuerda le emborrache el éxito americano de su obra, no, porque precisamente «Las arrecogías» ya tuvieron aquí bonísima acogida, que es donde a él más le importa. Pero tampoco se le oculta la importancia que supone que un autor teatral español haya sido objeto de homenaje en un simposio internacional, celebrado hace unos días en la Universidad de Penn State, de Pensilvania. Ha sido un homenaje a su teatro y, en general, al teatro español, cosa insólita hasta el momento en un país como Estados Unidos, que ha tenido como centro la representación en inglés de «Las arrecogías», en versión del hispanista Robert Lima y bajo la dirección, espléndida por cierto, de Manuel Duque, director norteamericano, hijo de españoles.

CERVANTES, ARRINCONADO EN «LOS BAÑOS DE ARGEL»

La obra se está representando todavía y los periódicos de allí, que Martín Recuerda se ha traído y muestra entusiasmado y un tanto perplejo, dan cumplida fe del éxito. «Pero lo realmente importante es que España ha triunfado y que ha quedado abierto un camino para el teatro español y para todos mis compañeros allí, en Estados Unidos, que es tan importante y que hasta ahora estaba tan ausente. Yo he estado allí tres semanas y me he quedado admirado de la forma de trabajar y del rigor científico del equipo que ha puesto en escena mi obra, después de dos años de trabajo. El director vino a Granada e hizo un profundo estudio del ambiente granadino; los actores vivieron unos días en un convento para conocer sobre el terreno el ambiente y las gentes que allí habitan; la perfección de la escenografía, con losetas traídas de Granada, reproducciones increíbles de las cosas...; en fin, algo que resulta increíble y admirable. Entonces, ¿qué ha ocurrido? Pues que el público se ha entusiasmado y que yo caí emocionado con una rodilla en tierra como el torerillo que pisa por primera vez la plaza. Todo esto aquí, claro, resulta inconcebible, porque aquí hacemos todo corriendo, todo de trapillo, para salir del paso y sin darle importancia a nada. Pero no se sale del paso. Porque que no me quieran vencer a mí del éxito de "Los baños de Argel", por ejemplo, que parece un tebeo surrealista, donde Cervantes queda arrinconado, o de "Doña Rosita la soltera". Y que me perdona Nuria Espert, pero doña Rosita no ha gustado en Granada; ha ido la gente porque era Lorca, pero se ha aburrido, y la crítica... Qué iba a decir la crítica si era la primera vez Lorca en Granada.»

«LAS ARRECOGÍAS...», EN EL OFF-BROADWAY

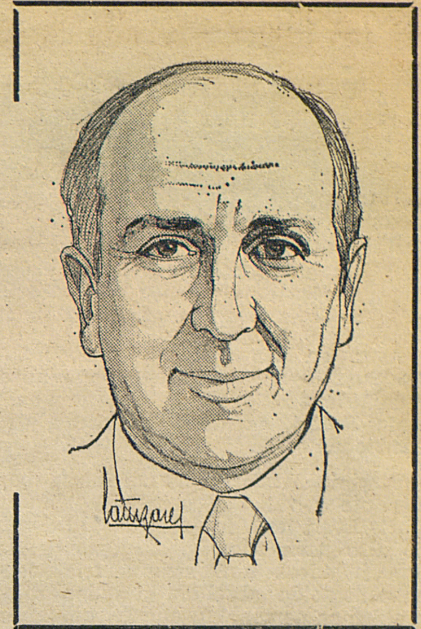
Después de Estados Unidos, «Las arrecogías...» irán a Polonia y, para el año que viene, está prevista la representación en el

Off-Broadway, donde ya se está trabajando en el montaje y donde las canciones y los bailes se dirán en español, con personajes españoles. Simultáneamente, estarán en Alemania porque Martín Recuerda ha firmado, después de pensárselo mucho tiempo, un contrato con una agencia alemana para la representación exclusiva de todas sus obras en diversos países de Centroeuropa. «Yo creo que todo esto ha sido debido a una suerte enorme, y ahora que pase lo que Dios quiera.» Quizá la suerte, sí, pero la verdad es que bien merecido se lo tiene quien, como Martín Recuerda, que escribió su primera obra teatral a los dieciocho años, ha pasado tantas penalidades y ha recibido duras críticas, y lo que es peor, muchos silencios. Porque Martín Recuerda había escrito y había puesto en escena muchas obras antes que «Las Arrecogías...», que entonces sí se le reconoció abiertamente en todo el mundo teatral. Pero antes... ¿Por qué antes no han causado mayor impacto sus obras?

—La verdad es que mis obras anteriores no se habían estrenado tal como eran. Pasaba por ellas antes la censura y muchas veces las recortaba de tal manera que yo mismo no las reconocía. También, claro, porque se representaban con el desprecio habitual que hacía casi imposible un éxito rotundo. Por otro lado, no podemos negar, y lo digo con todos mis respetos, que en la época de Franco los críticos muchas veces servían a las ideas de sus periódicos antes que al arte o a un autor teatral. Y si la obra les gustaba, tenían que decir las cosas un poco en clave, a medias palabras, para que no resultaran tan evidentes. Claro que eso mismo pasaba también a los autores, y esto, por ejemplo, a Buero le ha venido muy bien, porque ahora que no ha habido censura y que no hay que hablar en clave, ¿qué ha pasado? Pues que sus obras no han tenido éxito.

De todos modos, ¿no cree que es el público habitual de teatro al que gustan más sus obras?

—No, no lo creo. Creo que mi teatro lo acepta cualquier público, y la prueba la hemos tenido con «Las arrecogías...». Pero es que al público, sean obreros o catedráticos, hay que darle de verdad teatro español, claro, sin snobismos ni alegorías, auténtico y siempre profundamente poético. Y si lo hacemos así, calando en el alma humana, claro que gusta y que llega a todo el mundo. Pero no presentándolo de la manera alegórica de Gala, al que yo admiro profundamente, en su «Petra Regalada», que no se sabe si la Petra es la UCD, es España o qué es exactamente. Yo tengo sincera fe en el público español y en lo que he luchado y he puesto toda mi sangre y mis vísceras. Y estoy convencido de que, puesto en escena con rigor y con preparación, mi



teatro llega a todo el mundo y con éxito. Esto lo afirmo y pido perdón por hacerlo, por hablar sinceramente y sin rodeos; pero lo peor a esta altura es andar con tapujos y mentiras.

EL ENGAÑO DE «EL ENGAÑO», PREMIO LOPE DE VEGA

Yo creo que ya está quedando claro que Martín Recuerda habla sin tapujos y sin quedarse ninguna carta en la manga. Pero que no parezca que lo hace con resentimiento, porque no es así. Martín Recuerda no pretende ser agresivo ni decir arbitrariamente las cosas. El simplemente las cree así y así las dice. Y hay otro capítulo teatral que no puedo por menos de dejar bien claro. Es el asunto de los premios Lope de Vega, con el que Martín Recuerda ha sido galardonado dos veces. En el año 1958, la primera, con «El teatro de don Ramón», «una obra poética y llena de pequeños matices, pero que se representó deprisa, a fin de temporada, y con un desprecio enorme, y, naturalmente, fue imposible que triunfara», y en el año 76, con «El engaño».

—Tengo que estrenarla esta próxima temporada, pero ahora me encuentro con la terrible sorpresa de que a un autor tan importante como Domingo Miras le han hecho estrenar su premio Lope de Vega ahora, a finales de la temporada, y lo ha hecho sin el mínimo cuidado y mimo. El autor no se merece estas cosas y lo único que consiguen con esto es el desánimo de los autores españoles contemporáneos. Y todo es porque el patronato que rige la programación del teatro Español no funciona como es debido y no forma una compañía verdadera. Y así se estrena un Calderón con un fracaso enorme, se diga lo que se diga, con un director como José Luis Alonso, que ha tenido su gran época, pero que ahora está gastado. Para colmo me entero de que la próxima temporada se abre el Español con «Macbeth», pero interpretada por Massiel, que me parece una monstruosidad, y a continuación irá mi obra, que todavía no tiene compañía. Ojalá que fuera Marsillach, con el equipo que él eligiera. Porque Marsillach y González Vergel son, a mi juicio, los directores más responsables y de más categoría. Por todo esto, yo quisiera pedir una entrevista con el ministro de Cultura, don Ricardo de la Cierva, para plantearle las enormes posibilidades que tiene el teatro español para que no haga el ridículo, como hasta ahora. Porque hay posibilidades y hay mucha gente capaz de hacer cosas im-

● Las tribulaciones de un autor teatral en los escenarios de España

portantes. Pero hay que saberla elegir y no desfilfarrar millones, como se ha hecho en los casos de Nieva y de Aurora Bautista.

NUNCA ME PASARE AL TEATRO BURGUES

Volvamos a coger el hilo de su producción teatral. A José Martín Recuerda, granadino él, le han calificado más de una vez como la segunda voz de Lorca. Lorca es como una cosa suya: es su ambiente, es su tierra, son sus personajes. «El mundo de él, era mi mundo. Yo nací en Granada, y aprendí a hablar mi lenguaje granadino, y conocí a mis tipos, y a mi paisaje, que son los de Lorca. Y yo tengo que ser fiel a mi tierra. Ahora bien, entre Lorca y yo ha habido un millón de muertos. El no vivió una posguerra como he vivido yo, que he tenido que reflejar otros ambientes, que no son sólo los del macho y la hembra. En mis obras he tenido que meter otros elementos que han surgido posteriormente en nuestra sociedad. De todos modos, yo he bebido de toda la literatura española. Empecé interesándome por el «Mío Cid», el Arcipreste, Fernando de Rojas, Cervantes... y seguí con los Machado, con Galdós, con Lorca... Pero no por eso he estado de espaldas al teatro occidental. Al mismo tiempo que a Galdós leía a Sartre, a Tennessee Williams o a Camús. Yo monté en Granada a Ionesco, porque yo amaba primero a lo mío, a España, a Andalucía, a Granada, pero yo sabía por dónde tenía que caminar el teatro. No he estado nunca ajeno a lo que sucedía fuera, pero nunca me he traicionado.

Sin embargo, algunas de sus obras anteriores, especialmente «El caraqueño», tenía bastantes visos del teatro airado inglés, respiraba cierto aire de Pinter, ¿no?

—Precisamente sobre este aspecto acaban de hacer en la Universidad de la Sorbona una tesis doctoral. Y la diferencia que han encontrado, y que estoy completamente de acuerdo, es que mientras Osborne o Pinter empezaron haciendo un teatro airado y rebelde y se pasaron, para comer, al teatro comercial, al estilo de Benavente, yo no. Nosotros jamás hemos querido pasar a un teatro burgués para que nos entendiera la gente. Hemos seguido en nuestra línea, dale que dale, con una profunda verdad, poesía y rebeldía ante lo que creemos que es verdad, pero sin estar al margen del teatro actual. Yo tengo una cosa clara: que nunca me pasaré al teatro comercial aunque me muera de hambre.

LA VIDA DE CARMEN DE LIRIO EN LOS AÑOS CINCUENTA

Las obras de Martín Recuerda se esperan ahora con gran expectación. Es un autor que se prodiga poco en los escenarios españoles y le ocurre un poco lo que a Buero Vallejo, que todo el mundo está pendiente de la próxima obra a estrenar y espera impaciente.

—A partir de ahora, yo confío en estrenar varias obras que tengo escritas desde hace tiempo. Después de la de «El engaño» se representará «Caballos desbocados», que es un teatro de gran fiesta, que es como concibo ahora el teatro. Después, «Las conversaciones», que trata de la posible juventud de La Celestina, y más tarde «Las reinas del Paralelo», sobre la lucha de las personas que quieren triunfar en el «music-hall», y es la vida de Carmen de Lirio en los años cincuenta.—Blanca BERASATEGUI.

El problema de un teatro popular

En resumidas cuentas

A cierta perspectiva se percibe que todas las fórmulas populares del teatro han tomado un solo camino: peregrinando hacia las fuentes. El medieval, cuya convocatoria escénica no discriminó clases sociales y fue capaz de mantener públicos masivos durante representaciones —los espectáculos cíclicos de Inglaterra y Francia— que duraban días apareció, en efecto, como un oasis del que cabía adoptar la estructura típica —y, frente a nuestras ambigüedades, la recta fe— de la moralidad y el ejemplarismo, desarrollada no hace mucho por las compañías independientes norteamericanas que se agruparon bajo el nombre **The Radical Theatre Repertory** y, entre otras varias, por la que, con rico despliegue de imágenes sensoriales —a las que Oriente no es ajeno—, supo crear las más bellas fábulas: **The Bread and Puppet Theatre**, fundada por Peter Schumann en los años 60. Su solo nombre: pan y muñecos, ya dice bastante respecto a la utilidad y configuración que, a juicio de aquél, deben definir todo teatro popular. **Farsear**, como en la Edad Media, ha sido su verbo —resucitando la alegría goliárdica de las Fiestas de Locos y coincidiendo con Brecht, que había puesto en tela de juicio la oportunidad e incluso la factibilidad de la tragedia en nuestro tiempo—; los gigantes y cabezudos —importados de las marionetas sicilianas y de la **Opera dei Pupi**, cuya tradición se remonta al siglo XIV—, sus **dramatis personae**; la infabulación, su sistema; la ingenuidad, su norma; y la transustanciación poética, su resultado. Tales características, claro es, no han sido privativas del Bread-Puppet. El estilo naif o ingenuo —de abundante cosecha en la pintura moderna— dio apreciable fruto, hacia 1930, con el **théâtre de patronage** —confesionalmente católico— postulado y escrito por Henri Gheon y seguido por Henri Brochet. Dario Fo, en Italia, ha encarnado en muñecos sus farsantes invenciones sociales. Y, en USA, desde el **minstrel show** —de ya larga andadura y donde el actor blanco recurría al folklore y color del negro en busca de raíces— y desde la recuperación de las máscaras arquetípicas de la **commedia dell'arte** —precedente, por otra parte, claro, de las actuales improvisaciones sin texto o con sólo pre-textos— hasta la huida de los locales escénicos considerados como **tabernáculos** y el transvase del teatro —yendo al encuentro del pueblo— al circo, a la calle, al café o al cabaret, aquel peregrinar a los modelos prístinos ha conjugado las mil formas posibles. Gémier —fundador, no lo olvidemos, del primer **Théâtre National Populaire**— ya había trasladado sus montajes al circo; Brecht vería en la ingenuidad la última redención; el talante cómico de Mark Sennett, Charlot y Buster Keaton, como un eslabón de viejas formas, cedería su impronta a muy variadas tentativas; Aristófanes nos legaría su descaro erótico y satírico; y, así como el teatro hasta el neoclasicismo no le hizo ascos a la hibridación de lo cómico y lo trágico, las modernas formas populares usarían el col-

lage —US, concebido por Brook. ¡Oh, qué bonita es la guerra!, por Joan Littlewood y el Workshop Theatre— y las técnicas simultáneas o **mixed media**.

Cabría citar otros muchos elementos y estructuras de sustantivación popular, pero con los citados basta para establecer un mosaico positivo y, en sí —no obstante sus malversaciones—, ni politizado ni radicalizado en dirección alguna. Eran, todas, formas procedentes de la inspiración popular y, al ser revitalizadas, existía la posibilidad de que activaran en el pueblo atavismos que creemos —con cierta inquietud— indelebles en su letargo. Pero hay que tener en cuenta que, si su origen era popular, su rescate —ya no existe Edipo, sino el **complejo de Edipo**: y, a estas alturas, ¿se concibe lo ingenuo en arte como un don primigenio?— constituía una tarea puramente intelectual, de cuya medida podía resultar un distanciamiento y no una aproximación del pueblo. Ante la efímera vida de tales técnicas, me pregunto si no ha sido realmente así. Pero no desesperemos y retengámoslas —junto a otras muchas previsibles— como fermentos vivos. ¿Para un próximo futuro?

Entretanto, subsiste la duda de si al pueblo le interesa de verdad ese teatro que nos empeñamos en darle —y que nadie aduzca la carestía de precios, porque para refutar el argumento basta con mirar la afluencia masiva a los estadios y otros establecimientos de recreo—. Las fuentes, desde luego, manaban, pero ¿cuántos han querido beber sus aguas? Y los que han peregrinado hasta ellas se me antojan gemelos a los alquimistas: velando, a la luna propicia, la gota más genuina del rocío, pretendieron convertir en oro todos los metales, no lo consiguieron y acabaron por descubrir que lo que estaban trasmutando era su propio espíritu, su arte. El único método de transmutar el gusto del pueblo sigue radicado en la escuela básica. Y, aunque aquellas técnicas descritas contribuyan a formar un pueblo —ya que, como se ha visto, su popularidad es de momento problemática—, el índice más alto de eficacia proselitista lo siguen ostentando los campeones del teatro, no los paladines del pueblo. Estos, de la escena, hicieron tribunas o púlpitos; es decir, tergiversaron sus funciones. Aquellos, o recuperaron las formas orlundas del pueblo o, como la Volksbühne antes de ceder a la tentación demagógica, como Jean Vilar, con su **Théâtre National Populaire**, seleccionaron lo mejor en el acervo de la cultura para, debidamente cortejado con las necesarias informaciones, ofrecérselo al pueblo alzándolo al nivel del arte. En uno y otro caso —vertientes complementarias de una política cultural al fin y al cabo arraigada en una misma, aunque múltiple, tradición—, la eficacia profunda ni ha dependido ni dependerá jamás del halago al gusto del pueblo. Más bien diríamos que resulta —agónicamente y no utópicamente— de la oposición a ese gusto. Porque, en resumidas cuentas, al hombre hay que amarle **malgré lui**. A pesar de su miseria y de su desamor.—Juan GUERRERO ZAMORA.