

# Potencia escénica de la dramaturgia de José Martín Recuerda

Antonio César Morón Espinosa

([acemores@ugr.es](mailto:acemores@ugr.es))

UNIVERSIDAD DE GRANADA

## Resumen

Análisis de la dramaturgia de José Martín Recuerda desde la perspectiva de su potencialidad escénica, para observar cómo los cambios en su técnica dramática han ido configurando su personal evolución dentro de tres géneros diferentes: el teatro lírico, la tragedia y los dramas de ambientación histórica.

## Abstract

This paper examines the dramatic technique of José Martín Recuerda from the perspective of its potential staging. Later, the article observes how changes in Recuerda's dramatic technique have shaped his personal evolution in three different genres: lyrical drama, tragedy and drama of historical setting.

## Palabras clave

José Martín Recuerda  
Teatro español del siglo XX  
Distanciamiento  
Cuadro de rupturas

## Key words

José Martín Recuerda  
20<sup>th</sup> Century Spanish theatre  
Distancing  
Table of Ruptures

*AnMal Electrónica* 31 (2011)  
ISSN 1697-4239

José Martín 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 a la que me referí en [Morón Espinosa 2008](#)—, 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 entre 1971 y 1987), 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 arzobispos. Después de mucho trabajo, el Departamento de Drama quedó cambiado en una cátedra de «bla, bla, bla» ([Martín Recuerda 1994](#)).

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 entender 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 dramas en Madrid. Es una artificiosidad análoga a la complicación del escenario. 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.

## APORÍAS DE LA TENSION DRAMÁTICA

Observamos, pues, dos polos opuestos: cotidianidad / distanciamiento, que consiguen su única expresión dentro de la escena. Con la palabra *distanciamiento* me estoy 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 somática* (sin haber llegado nunca ningún director a plantearlo exactamente así), 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.

### El *distanciamiento* brechtiano

Toda la teoría brechtiana está recogida en la primera frase del *Pequeño Organón*, 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, en primer lugar, en el segundo punto, en el del fin del teatro: *divertir*. 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 shakespearianos, 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 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», 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 el concepto aristotélico de *catarsis*, y se va a evitar 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.

#### La dialéctica cotidianidad / distanciamiento y el *Cuadro de rupturas*

El distanciamiento que aquí se propugna, dentro de la dramaturgia de Martín Recuerda, 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 siguiente «Cuadro de rupturas», del que explicaré el índice de variables: en la variable *situación*, habíamos dicho que funcionaban dos elementos, el tiempo y el espacio. Colocamos el elemento *tiempo* en el eje de ordenadas; pero antes de nada hay que advertir que ese *tiempo* no es equivalente al de la obra, sino al tiempo argumental y único de la ruptura en cuestión que estemos analizando. De este modo, lo vamos a dividir en tres momentos determinados: *inicial*, *central* y *final*. En cuanto al *espacio*, lo marcaremos del siguiente modo: *V* (*con compañía*); ... (*sin compañía*). El concepto *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*. Como podemos observar, puede que en algunas rupturas sea indiferente el elemento *espacio*.

CUADRO DE RUPTURAS

SITUACIÓN	INTENSIDAD DEL PERSONAJE	
	MÁS FUERTE	MENOS FUERTE
INICIAL	Normal (V)	Suave (V)
CENTRAL	Violenta (V,...)	Media (V,...)
FINAL	Atroz (...)	De interés (...)

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.

En el eje de abscisas 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*: 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*: ruptura que se produce en una situación de tiempo inicial y en un espacio con compañía, provocada por una intensidad – fuerte del personaje.
3. *Violenta*: ruptura que se produce en una situación de tiempo central y en un espacio indistinto, provocada por una intensidad + fuerte del personaje.
4. *Media*: ruptura que se produce en una situación de tiempo central y en un espacio indistinto, provocada por una intensidad – fuerte del personaje.
5. *Atroz*: 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*: 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 en *Los Átridas*:

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* (Morón Espinosa 2007), y por todo lo que Martín Recuerda aporta como tal para la comprensión de la misma, cómo la ruptura no se produce durante el diálogo, sino

que, como ya decíamos anteriormente, 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 clasificar esta ruptura? En primer lugar, en cuanto al tiempo, 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 un 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 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.

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 refiere<sup>1</sup>. Así, él distingue entre *Funciones distribucionales o funciones* e *Integrativas o indicios*, que se mueven en dos niveles completamente distintos. En las *funciones*, 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 que «las funciones implican relata metonímicos, los indicios relata metafóricos; las unas corresponden a una funcionalidad del hacer, los otros a una funcionalidad del ser» (en Sullá 1996: 113).

A su vez, dentro de las funciones distingue Barthes entre *cardinales (o núcleos)* que son los *momentos de riesgo* del relato (en 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» (en Sullá 1996: 114). Entre tanto, dentro de los indicios, Barthes 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» (en Sullá 1996: 114-115).

---

<sup>1</sup> Antes de esto, Barthes 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»; cfr. Morón Espinosa (2011).

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, en *Ella y los barcos*:

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 adelante.

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 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.

#### LA OBRA DRAMÁTICA DE JOSÉ MARTÍN RECUERDA CONSIDERADA EN RELACIÓN CON EL *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 anterior «Cuadro de rupturas», conjugándolo con datos, teorías e ideas que pretendo recoger de manera conjunta en este apartado. Comenzaremos realizando una división de la obra de Martín Recuerda, que es mucho más amplia, pero considero que el corpus siguiente es el más representativo:

Tragedias: *La Ilanura* (1947), *Los Átridas* (1951), *El caraqueño* (1967), *Las salvajes en Puente San Gil* (1961), *La Trotski* (1984).

Teatro lírico: *El payaso y los pueblos del sur* (1951), *Las ilusiones de las hermanas viajeras* (1955), *El teatrillo de don Ramón* (1957), *Como las secas cañas del camino* (1960).

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 1959, 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, en 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 supuso la verdadera confirmación y el afianzamiento de que, a partir de ese momento, su carrera como dramaturgo estaba garantizada y tendría 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 responder a esta pregunta es necesario enumerar las características de lo que se puede considerar como 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 necesita para realizarse (convertirse en un verdadero autor dramático, volver a hacer reír, ver el mar, satisfacer el deseo sexual). 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 están escritas antes y después de 1963. Ello necesariamente las convierte en diferentes, tal y como vamos a destacar a continuación: en las dos primeras, *La Ilanura* y *Los Átridas*, se observa que los personajes están exactamente igual de derrotados que los que aparecen en el teatro lírico, y 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 bisagra entre éstas y las dos siguientes: *Las salvajes en Puente San Gil*. En ésta percibimos cómo ese *fatum* de la posguerra se ha encarnado en personajes contra los que luchar y a los que destruir; personajes de carne y hueso que restan 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 donde 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.

*Las salvajes en Puente San Gil* 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 lo que quería el autor, y que el estreno de *Las salvajes* es una toma de confianza. Por eso, esta obra está en ese estadio intermedio<sup>2</sup>. Las dos obras posteriores a 1963, *El caraqueño* y *La Trotski*, 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 madre a causa de su propia cobardía, pues no se rebeló 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, en las tragedias, después de 1963, los personajes se convierten en agresivos, se rebelan; en tanto que antes los personajes permanecen ahogados, exactamente igual que ocurría con aquéllos del teatro lírico.

En cuanto a los dramas de ambientación histórica, todos están estrenados después de 1963. 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. En estas obras aparece la idea de un poder que ahoga a los personajes, y que necesita, 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 los personajes trágicos de la segunda etapa: en las tres primeras podremos ver esto en el robo y huida, 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

---

<sup>2</sup> Mientras que *Como las secas cañas del camino* sigue anclada en el teatro anterior, si bien comienzan a tomar cuerpo algunos de los personajes responsables del *fatum* final de Julita, sus propias amigas, que por venganza la denuncian; pero falta una cosa: la rebelión del personaje protagonista, del personaje abatido, de Julita, en este caso.

construcción del hospital por parte de Juan, donde recogerá a toda aquella gente que el poder ha marginado; y por último, en *Las Conversiones*, funciona igualmente esa idea de rebelión, aderezada con un punto de venganza, en el parlamento final de Celestina, cuando 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 —el montaje de Luis Escobar en 1963—, vamos a conjugar esto con el «Cuadro de rupturas», para comprender cuál ha sido la línea dramática seguida por Martín Recuerda. Y es que podríamos desarrollar un esquema como el siguiente, donde son definatorios el año destacado y el tipo de ruptura, además de serlo el aspecto de *+ fuerte* y *– fuerte* 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:

		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 ambientación histórica	<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 producían 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 lo que sigue.

### Teatro lírico y ruptura inicial

En el teatro lírico de Martín Recuerda, el tipo de ruptura predominante es la inicial. Hay una diferencia que vendrá necesariamente marcada entre su teatro de antes de *El teatrillo...* (aquí la fecha de 1959 adquiere toda su importancia), y el posterior, dado que los personajes del tipo de don Ramón, el Payaso o las hermanas viajeras, 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 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. En tanto que personajes como el de Julita Torres, 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. Por eso en este tipo de dramas va a predominar la ruptura normal.

### Tragedias y ruptura final

En las tragedias de Recuerda, el tipo de ruptura predominante es la final. Hay una diferencia entre las anteriores a 1963 y las que están escritas tras esa fecha. En las primeras encontramos una ruptura del tipo de interés, 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 por derrotarlos, quedando solo 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 del tipo de interés 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 palmoteo de las salvajes cuando se las llevan del teatro, demuestra un gesto de rebeldía, pero aún no son capaces de cambiar el rumbo del *fatum* que las acosa, 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 (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 éste se clave una navaja varias veces hasta morir; y *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 debe (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). Por eso la ruptura de este tipo de obras es *atroz*.

#### Dramas de ambientación histórica y ruptura central

En los dramas de ambientación histórica de Martín Recuerda, el tipo de ruptura predominante es la central. Tienden todos hacia la ruptura violenta, ya que 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 acabarán unas 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, pero para ella será demasiado tarde y habrá terminado siendo 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, 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 llevará a hacer más 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.

Como podemos observar, la tendencia del teatro de Martín Recuerda es hacia la ruptura central, es decir, hacia la articulación más compleja del escenario y del personaje. Aquí es donde encontraremos los mejores productos de lo que hemos denominado anteriormente *teatro fiesta*.

#### 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 harto 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 por el que 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 llano (en este sentido, la lectura de un poeta como Baudelaire resulta muy ejemplificadora). 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.

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 turrieburnismo. 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* no 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, 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: *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 de Valle Inclán expresada en su obra de teoría estética *La lámpara maravillosa*: «Adonde no llegan las palabras con sus significados, van las ondas de sus músicas» (1995: 92). El mismo sentido que encontramos en esta frase, lo podremos observar —reproducido y adaptado al hecho escénico— en el teórico ruso Meyerhold: «Allí donde la palabra cesa de ser expresiva, comienza el lenguaje de la danza» (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:

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 (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 escritos, no le solemos prestar importancia ni atención. Volviendo a Meyerhold, encontramos declaraciones como esta:

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 (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 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, en *La Ilanura*, 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 Egipcíaca* o *La Caramba en la Iglesia de San Jerónimo el Real*.

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 estudiada 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 fueran esos los fetiches nacionalistas que rondasen la cabeza de nuestro autor. Desde mi punto de vista, estas particularidades aparecen debido a la fuerza con la que Martín Recuerda concebía a sus personajes; el actor ideal de sus obras, necesita la variedad andaluza para darle musicalidad al texto a través del lenguaje. 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 música 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 cantos y los bailes que la música impone; y a esto 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.

### La dramaturgia de la violación

La idea —lanzada por Ruiz Ramón para identificar el teatro de Martín Recuerda— de la *dramaturgia de la violación*, que «concibe el espacio escénico como el lugar de la manifestación de un *ceremonial* de la *crueledad* colectiva» (Ruiz Ramón 1995: 508; las cursivas son mías), es otro claro exponente de lo radicalmente escénico de la producción dramática de este autor.

Me interesan sobre todo las dos palabras subrayadas, *ceremonial* y *crueledad*, porque, muy acertadamente, introduce este crítico ecos artaudianos para calificar el teatro de Martín Recuerda. ¿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 Artaud siempre estará presente. Con ello no quiero 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 las conocía. Más tarde sí, por supuesto. 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 la 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 el fin último de la crítica literaria está en la explicación de una obra conforme al tiempo en el que se lee, no en el que se escribe; de no ser así, quedaría obsoleta y muda inmediatamente.

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* (1998). Pero abordemos la que me parece la palabra más 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 todo (Artaud 1998: 122; la cursiva es mía).

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 considero 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, sobre su propia existencia acecha un peligro latente en todos ellos: la locura. Los 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 autor: en todo el teatro que hemos denominado *lírico* y en las dos primeras obras de su teatro trágico. En cuanto a rupturas, inicial (suave y normal) y final (de interés).

Como ejemplo del primer tipo expuesto, podríamos recordar al personaje de La Madre en *La Ilanura*, 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 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 muerte.

Como ejemplo del segundo tipo, el más representativo es sin duda el de don Ramón en *El teatrito 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 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 teatro 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 Vega [*El teatrillo de don Ramón*, 1958]. 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 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 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.

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 o pensadores a componer sus obras, de haber existido 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 no 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 —por teóricos como Oliva o Monleón, entre otros— el «grupo de los realistas», 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 Recuerda.

De manera que se hacían hartos difíciles los planteamientos 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.

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 cante 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.

### *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 Cobo Rivas define del siguiente modo: «“teatro iberista” o “iberismo” sólo adquiere pleno significado

en la obra dramática de Martín Recuerda: *existencialismo, absurdo y crueldad* (1998: 15). Coincide esta definición en una palabra —*crueldad*— con la de Ruiz Ramón. Pero Cobo Rivas 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 dramático* (Cobo Rivas 1998: 15).<sup>3</sup>

En efecto, lo absurdo del *teatro iberista* estaría en la técnica circular que describe Cobo Rivas. 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 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

---

<sup>3</sup> Las cursivas son mías. Enseguida atenderemos a esta cita para ver cómo funciona a partir de un determinado momento en la concepción teatral del autor.

encadenamiento de circunstancias que la provoquen, sin embargo se muestra como la única realidad posible.

Pero la parte más interesante 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. Se considera que la única manera de comprender lo absurdo de la existencia de los personajes y 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 angustia (en este sentido, cfr. *supra* lo que decíamos acerca del *gestus* en «El *distanciamiento* brechtiano»).

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, acerca de todos ellos, denuncia Oliva, planteando que «son dramaturgos anacrónicos por excelencia; con Franco, censurados y apartados en compartimentos estancos; sin Franco, olvidados y tachados de antiguos» (1989: 252), ya que considero que 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.

#### BIBLIOGRAFÍA CITADA

- A. ARTAUD (1976), *El teatro y su doble*, Buenos Aires, Sudamericana.
- A. ARTAUD (1998), *Los Tarahumara*, Barcelona, Tusquets.
- B. BRECHT (1983), *El pequeño organón para el teatro*, Granada, Don Quijote.

- Á. COBO RIVAS (1998), *José Martín Recuerda. Vida y obra dramática*, Granada, Caja General de Ahorros.
- A. C. ISASI ANGULO (1974), *Diálogos del teatro español de posguerra*, Madrid, Ayuso.
- J. MARTÍN RECUERDA (1994), [«La Universidad y sus víctimas»](#), *Abc*, 8 de septiembre, p. 50.
- J. MARTÍN RECUERDA (1996), *La llanura*, Motril, Ayuntamiento.
- J. MARTÍN RECUERDA (1999), *Los Átridas*, Granada, El Gambullón Teatro.
- J. MARTÍN RECUERDA (2002), *Ella y los barcos*, Sevilla-Madrid, Junta de Andalucía-La Avispa.
- V. MEYERHOLD (1998), *Teoría teatral*, Madrid, Fundamentos.
- A. C. MORÓN ESPINOSA (2007), *Teatro y sentido. La interpretación frente a sus límites*, Granada, Dauro.
- A. C. MORÓN ESPINOSA (2008), [«El teatro universitario durante los años 50. La presencia de José Martín Recuerda en el TEU de Granada»](#), *Teatr@. Revista de Estudios Escénicos*, 22, pp. 257-289.
- A. C. MORÓN ESPINOSA (2011), *La escena y las palabras. Ensayos sobre teatro y dramaturgia*, Granada, Zumaya.
- C. OLIVA (1989), *El teatro desde 1936*, Madrid, Alhambra.
- F. RUIZ RAMÓN (1995), *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra.
- E. SULLÁ (1996), ed., *Teoría de la novela*, Barcelona, Crítica.
- R. M. del VALLE INCLÁN (1995), *La lámpara maravillosa*, Madrid, Espasa Calpe.