

12-2008

## El teatro universitario durante los años 50: La presencia de José Martín recuerda dentro del TEU de Granada

Antonio César Morón Espinosa  
*Universidad de Granada*

Follow this and additional works at: <http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro>



Part of the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#), and the [Theatre and Performance Studies Commons](#)

---

### Recommended Citation

Morón Espinosa, Antonio César. (2008) "El teatro universitario durante los años 50: La presencia de José Martín recuerda dentro del TEU de Granada," *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*: Número 22, pp. 217-241.

This Article is brought to you for free and open access by Digital Commons @ Connecticut College. It has been accepted for inclusion in *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies* by an authorized administrator of Digital Commons @ Connecticut College. For more information, please contact [bpancier@conncoll.edu](mailto:bpancier@conncoll.edu).

The views expressed in this paper are solely those of the author.

## **EL TEATRO UNIVERSITARIO DURANTE LOS AÑOS 50. LA PRESENCIA DE JOSÉ MARTÍN RECUERDA DENTRO DEL TEU DE GRANADA**

Antonio César MORÓN ESPINOSA  
*Universidad de Granada*

### **Resumen**

José Martín Recuerda (1922-2007) fue director del TEU de Granada durante los años 1952-1959. Esta es una de las etapas fundamentales de su carrera, en la que el autor granadino inicia sus primeros contactos con el teatro y estrena, además, tres de sus primeras obras. De modo que se podría decir que es en estos años donde se configura la que luego será una de las escrituras dramáticas más importantes del siglo XX.

### **Abstract**

José Martín Recuerda (1922-2007) was director in the TEU of Granada during the 1952-1959 period. This is one of the fundamental stage in his career, because it's when the author of Granada first got in touch with theatre and, indeed, he performed for the first time three of his first plays. This way, we could say that is in these years when it's configured the dramatic writing, which came to be one of the most important in the XX<sup>th</sup> Century.

**Palabras Clave:** teatro universitario, teatro español de posguerra, teatro realista.

**Key Words:** University Theatre, Spanish Postwar Theatre, Realism.

### **1. ACERCAMIENTO AL FENÓMENO ESPAÑOL DEL TEU**

Los TEUs recuperan una tradición de llevar el teatro a zonas desamparadas de este fenómeno, procedente de grupos como La Barraca de Lorca, o las Misiones Pedagógicas de Alejandro Casona; pero tras la Guerra Civil, estas agrupaciones estaban al servicio del Sindicato Español Universitario (SEU), controlado por la Falange. Eran pues un arma de doble filo, porque, si bien esto es verdad, también lo es que fue ahí donde se refugió gran parte de la gente que tenía inquietudes teatrales, con lo cual se convierten en una gran escuela que constituirá el verdadero motor del teatro español con el paso de los años; no hay que olvidar que personajes como Adolfo Marsillach, Alfredo Landa, José Luis López Vázquez, Julieta Serrano, etc..., proceden de los TEUs. Pero es que también son estas agrupaciones refugio y fomento de todo el teatro de izquierdas que vendrá después, destacando como principal figura a un dramaturgo y teórico de la talla de Alfonso Sastre. Fueron los TEUs

quienes albergaron en un principio toda la producción del teatro realista, sobre todo de los años cincuenta y sesenta. Es por ello que intentaré abordar cuáles eran sus posibilidades económicas, estéticas y por supuesto ideológicas.

A partir de los años 60, y muy influenciado por las teorías sobre el *realismo estético* y escénico propugnadas en manifiestos como el del TAS (Teatro de Agitación Social) firmado por Alfonso Sastre y José María de Quinto en 1950; las Conclusiones del encuentro sobre teatro en la Universidad de Santander, firmado por los anteriormente citados además de Luis Delgado Benavente, Ricardo Rodríguez Buded, José María Rincón, José Martín Recuerda, Francisco Alemán Sainz, Dámaso Santos y Jerónimo Toledano en 1955; y sobre todo por las Declaraciones del GTR (Grupo de Teatro Realista) firmadas por Alfonso Sastre y José María de Quinto en 1961, desde el Departamento de Actividades Culturales del SEU se propone un replanteamiento para una posterior regeneración del TEU. Analizando todos los planteamientos que entonces se lanzaron, accederemos a conocer mejor este tipo de agrupaciones.

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

Así, Universidad y Teatro parecen destinados a vivir juntos una mortal mediocridad. Ahora bien, la Universidad podría sacudir al Teatro del letargo o el Teatro despertar a la Universidad. Para el primer milagro, la Universidad necesitaría modificar sus estructuras, lo que parece bien lejos del ánimo de los que pueden –y deben– hacerlo; optemos, pues, por el segundo método: ¿Por qué no actuar sobre la Universidad desde el Teatro? Desde luego que se hace imprescindible cambiar los medios y los fines de los órganos teatrales (García Lorenzo, 1981: 350).

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

En primer lugar habría que determinar cuál es el espectador que se persigue, y esto se puede observar en el sexto punto<sup>73</sup>, cuando alude al intento de recuperar a la clase trabaja-

<sup>73</sup> «En consecuencia, RECHAZAMOS el monopolio de una clase social sobre el teatro. Urge recuperar a la clase trabajadora de nuestra época como público teatral.» (García Lorenzo, 1981: 344).

dora como público. Se considera que el teatro comercial del momento estaba dirigido exclusivamente a un público de clase burguesa y pequeño burguesa porque éstas eran en definitiva las vidas que se reflejaban en ellas.

Si se quiere recuperar a este público, habrá por supuesto que ofrecerle sobre la escena algo que le interese, por lo menos que hable de sus problemas cotidianos, que refleje sus vidas, en definitiva. A esto se refiere exclusivamente el punto séptimo<sup>74</sup>. Pero es que ya en la declaración del significado que posee la palabra «teatro», desde el primer punto<sup>75</sup>, parece que ese tipo de público que más tarde se revela, es inevitable en cierto modo, es decir, si para ellos el teatro tenía un componente didáctico y otro de preocupación social, es evidente que les iba a hacer falta un público al que enseñar, y éste es el que ellos encuentran en la clase trabajadora. Por otra parte es lógico este afán pedagógico dentro de unas agrupaciones que partían de una entidad dedicada a la enseñanza como es la Universidad. Existe un cierto tono de izquierdas, que quizá no fuera nuevo en cuanto a su existencia, pero sí lo era en cuanto a su expresión, partiendo de un organismo oficial como era el universitario. Es el momento en el que teorías como las de Brecht y tesis como el marxismo comienzan a calar hondo, a ser estudiadas y trabajadas, con lo cual se origina una especial conciencia, y hasta diríamos *rol* social del estudiante universitario, que en lo referido al mundo del teatro, vamos a poder apreciar en este tipo de tesis. Así en el punto noveno<sup>76</sup> nos aparece la exigencia de *libertad de expresión*, que si bien no es novedosa como exigencia pública, sí que lo es en cuanto a que se reclama exclusivamente para «el quehacer universitario». Por eso en el octavo punto<sup>77</sup> de las «Bases Generales» se hará mención para el establecimiento de «una censura oficial adecuada a la libre manifestación del quehacer teatral universitario».

El proyecto de creación de un nuevo teatro para un nuevo público, con un afán ante todo de preocupación social y pedagógica —que ya hemos destacado en el punto anterior— necesita lógicamente una formación y preocupación de los directores y actores que vayan a acometer una experiencia como la del TEU. Así lo testimonian el punto onceavo<sup>78</sup> de la «Declaración de Principios» y el séptimo punto<sup>79</sup> de las «Bases Generales». Pero no se está refiriendo a una formación solamente técnica, sino también —como se destaca— *cultural*,

<sup>74</sup> «Se IMPONE, por tanto, una revisión del repertorio dramático en función de este nuevo público; es decir, un nuevo teatro para un nuevo público: UN TEATRO POPULAR.» (García Lorenzo, 1981: 345).

<sup>75</sup> «DECLARAMOS que el teatro es un fenómeno estético, con una preocupación fundamentalmente social de signo didáctico». (García Lorenzo, 1981: 344).

<sup>76</sup> «AFIRMAMOS que una amplia libertad de expresión es característica esencial del quehacer universitario.» (García Lorenzo, 1981: 345).

<sup>77</sup> «Cátedra de teatro, censura y medios de difusión. Solamente mediante la actuación de la Comisión Permanente será posible conseguir de la Universidad la creación de cátedras de teatro, objetivo primordial de la relación de la Universidad con el T.E.U. Del mismo modo se hará así posible dar los pasos precisos para facilitar la consecución de una censura oficial adecuada a la libre manifestación del quehacer teatral universitario, y se conseguirá de los órganos de información del Movimiento, así como de los oficiales y privados —prensa, radio y televisión— que presten a las labores de los Teus la difusión que necesitan y merecen.» (García Lorenzo, 1981: 347).

<sup>78</sup> «EXIGIMOS a los directores y actores un nivel de preparación que les permita responder al compromiso social que entraña el fenómeno dramático.» (García Lorenzo, 1981: 345).

<sup>79</sup> «Formación e información. La Comisión Permanente organizará cursillos de capacitación para directores, actores y técnicos del teatro universitario, con miras a darles la formación técnica, cultural, estética y social que precisan, y a dotar a los directores de un diploma de asistencia a alguno de estos cursillos que garantice su preparación, y con ella la estabilidad y eficacia de su tarea al frente de cada

*estética y social*. Es muy interesante la conciencia de que con el teatro se puede cambiar la sociedad, que funciona a lo largo de todos y cada uno de los puntos. Por eso, en el punto octavo de las «Bases Generales» se alude a la creación de cátedras de teatro, con el único sentido de formar a los diferentes miembros del TEU en los puntos que anteriormente hemos destacado<sup>80</sup>. Por supuesto, uno de los gastos que conlleva una cátedra de este tipo no es ni más ni menos que el del centro de aplicación; porque no se pueden impartir las clases de teatro que esta cátedra exige en aulas normales y corrientes. Por eso, en el punto oncen<sup>81</sup> de las «Bases Generales» se solicitan *locales adecuados para el TEU*, que deberían estar dotados con los instrumentos necesarios en cuanto a focos, y demás utillaje teatral para desarrollar con normalidad clases, ensayos y funciones.

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

Estos son los puntos que consideramos más importantes de los dos documentos que hemos cotejado, en el año 63. Se trataba –conviene recordarlo– de un intento de profesionalización de una entidad y del funcionamiento de un sistema. Pero la ilusión de unos cuantos jóvenes universitarios sería más una quimera que una realidad cumplida, quizá debido al hecho primordial de toda esta historia, que es que los jóvenes que pasaban por el TEU lo hacían de forma efímera. La creación de organismos como el que se solicita de una «Comisión Permanente», es imposible de llevar a cabo si no hay personas que cobren por estar ahí, que se ganen la vida con eso; todo quedaba convertido en un juego por la

---

T.E.U.; publicará una revista de teatro universitario; creará un fondo de información que facilite a los diversos Teus las obras teatrales que a los anteriores efectos precisan; facilitará el intercambio con grupos teatrales extranjeros; procurará el reconocimiento de los años pasados en el T.E.U. como meritoriaje para el paso al teatro profesional, y convendrá con la Jefatura Nacional la creación de becas en los Colegios Mayores del S.E.U. en Madrid para los universitarios de provincias que deseen ampliar sus estudios teatrales integrándose en el Teatro Nacional Universitario.» (García Lorenzo, 1981: 347).

<sup>80</sup> Hay que resaltar el hecho de que curiosamente fue José Martín Recuerda el director de la primera cátedra de teatro que se creó en España, que fue en la Universidad de Salamanca en 1971, y se llamó «Juan del Enzina». Desarrolló una labor ingente, no de preparación de actores, sino de enseñanza de la Historia del teatro yendo más allá de los tradicionales estudios de los Departamentos de Filología. Durante su período convirtió a la Universidad de Salamanca en uno de los enclaves más principales para el encuentro de escritores, directores, actores... y demás gente de teatro de los que los alumnos gozaron y pudieron aprender en vivo.

<sup>81</sup> «Gastos y locales. Junto a esa ayuda económica de sentido positivo es necesaria otra, consistente en facilitar la disminución de gastos. A tal fin procurará la Comisión Permanente obtener de los teatros nacionales, a través de la Dirección General de Cinematografía y Teatro, la cesión para los Teus de su utillaje a liquidar, y llevará al Ministerio de Educación Nacional el convencimiento de la absoluta necesidad de que las Universidades, en sus planes de construcciones, incluyan locales para el teatro universitario y permitan a los Teus el uso de los locales ya existentes. El que haya locales adecuados para el T.E.U. se considera imprescindible tanto en Madrid como en los restantes distritos universitarios.» (García Lorenzo, 1981: 348).

sencilla razón de que el TEU no ofrecía posibilidades de labrarse un porvenir. De modo que Murcia pasó, y en el año 1967, podemos observar cómo las deficiencias que se denunciaban seguían siendo las mismas que se acusaban en el año 63; en definitiva, Murcia no fue más que una solución virtual de los problemas del teatro experimental.

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

- 1) la falta de una escuela seria de Arte Dramático donde aprender el oficio. Hasta este momento el único modo de ingresar en el mundo del Teatro era el meritoriaje; con lo cual sucedían dos cosas, la una consecuencia de la otra: por un lado, el hermetismo y la endogamia del ambiente teatral, ya que al ser el oficio de actor considerado en aquel tiempo como algo denigrante, mal visto en el sentido de que poco o nada daba de comer, y también en el sentido de relajación de costumbres que desde siempre se le había atribuido a los comediantes, es lógico y normal que las únicas personas que aprendiesen el oficio fueran casi exclusivamente pertenecientes a familias de actores. Por otro lado, esta endogamia lo que provocaba era una especie de tradición pedagógica que a fin de cuentas lo que hacía era dificultar y casi impedir la llegada de nuevas tendencias y experimentalismos.
- 2) De manera que el TEU se convertía en el único modo de que gente nueva –por así decirlo–, gente con inquietudes teatrales que no procedían de ninguna familia teatral, tomase contacto con este mundo. Pero ocurría que el TEU, por depender directamente del SEU, estaba muy limitado: en primer lugar, la única puesta en escena teatral que se concebía era la de un texto dramático, cuando, por ejemplo, por esta misma época –años 60– podíamos encontrar en Barcelona –procedente de los 50– a Ricard Salvat como principal integrante de la Asociación de Teatro Experimental de Teatro Vivo: EADAG, que a partir de mimo y de improvisación en la que se hacía participar al público, tanto en la elección instantánea del tema a improvisar como dentro del escenario, construían la base de sus espectáculos. Aparte de la consideración de que siempre la ciudad condal haya supuesto teatralmente una especie de antena catalizadora de las propuestas más vanguardistas con mucha más rapidez que en el resto del país, no sólo por la labor de los profesionales de la escena, sino –más que nada– por la avidez del público en general por las nuevas tendencias; aparte de esto sucede –como ya hemos dicho– que la dependencia del SEU coartaba la libertad de los integrantes del TEU. A este respecto, exponía Ricard Salvat en 1963:

No estábamos de acuerdo con la programación del T.E.U. y con su tono oficial, ni con el carácter seudoprofesional con que trabajaba. T.E.U., en aquel entonces, venía a ser sinónimo de teatro de cámara; nosotros queríamos un teatro más universitario, hecho, pensado, dirigido por universitarios. Necesitábamos otras obras<sup>82</sup>, otro espíritu de lucha, necesitábamos un laboratorio, algún sitio en que experimentar (García Lorenzo, 1981: 371).

El tono oficial y determinado tipo de obras para una posible elección, era lo que constreñía la libertad creadora del TEU. Así el tipo de obras que se elegían mayoritariamente pertenecían al teatro clásico, principalmente al español: las obras de Lope, Calderón, Tirso,

<sup>82</sup> Los subrayados son míos.

etc..., poblaban los escenarios. Ninguna obra de los desterrados, pongamos como ejemplo a Max Aub o a Casona –mientras lo estuvo–, ni ninguna de autores que pudieran traer reminiscencias pasadas de la Guerra, como Lorca. ¿Por falta de conocimiento de los mismos o por no poder dar a conocer al público a autores que por desavenencias políticas a todos evidentes, de un modo o de otro, ya no estaban entre ellos? Probablemente funcionasen ambos presupuestos de la disyuntiva, o lo hicieran de forma diferente según el autor y la agrupación teuística en cuestión. Con respecto al tono oficial, ya nos podemos imaginar: exaltación de los valores patrios, de la familia, la religión católica, etc... Y todo esto funcionaba muy bien a partir de la utilización del Teatro de nuestro Siglo de Oro. Pero tenemos que destacar que aún así, con un buen director de escena, o más que eso, un buen investigador de la misma, se hubieran podido aportar muchas innovaciones; en este trabajo tendremos oportunidad de contemplar algunas de ellas realizadas por José Martín Recuerda como director del TEU granadino, en el siguiente apartado.

3) Luego, aparte el tono oficial y el tipo de obras determinado, si escénicamente no existía el experimentalismo y la consecuente aportación al desarrollo escénico, era sobre todo por falta de directores con verdadera inquietud, a la vez que –visto de otro modo– por falta de una educación competente enfocada hacia esos directores. Ya hemos aludido anteriormente a importantes personajes salidos de los TEUs; pero a estos, habría que tomarlos como la punta del iceberg, como excepciones que habiendo comenzado sus pasos en esas agrupaciones, continuaron su labor y vocación por el Teatro para el resto de su vida. El resto, evidentemente no era así, y se daba el caso de que la relación de autores y directores con el Teatro dentro del TEU, era más una inquietud pasajera, un entablar contacto con una vocación que, por ejemplo, por oposición familiar no podían cumplir, o un mero divertimento y forma de conocer gente. Y de este modo es muy difícil, o imposible, que se forme un grupo sólido, con trayectoria y personalidad destacadas.

4) De ahí que otra de las quejas que más se repite desde las diferentes revistas especializadas sea la de que, precisamente por la falta de escuela, se esté avocando hacia el autodidactismo. Cuando los diferentes directores y actores de los TEUs dejaban la agrupación, lo hacían porque generalmente ya habían terminado sus años de carrera, o se les ofrecía un empleo remunerado en alguna parte. La cuestión es que el finalizar con el TEU era pasar a otro modo de vida que implicaba un corte radical con el antiguo, de modo que no existía una labor pedagógica normalizada.

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

## **2. JOSÉ MARTÍN RECUERDA DENTRO DEL TEU DE GRANADA**

En el año 1952 es contratado como profesor interino, ayudante y gratuito de Lengua y Literatura en el Instituto Padre Suárez de Granada, labor que ejercerá durante diez años. Pero es también en este mismo año cuando pasará a ser, por petición de un grupo de estu-

diantes, director del TEU de Granada. Asistamos detenidamente al inicio de esta relación, en palabras del propio autor:

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

La labor de Martín Recuerda en el TEU granadino se extenderá hasta el año 1959, año en el que fundará, a petición de Agustín Laborde Vallverdú el Taller Teatro de la Casa de América.

Las obras que ponía en escena el TEU, las elegía el propio director de la agrupación. En principio, los TEUs eran censurados por las autoridades civiles o, generalmente, por los propios mandos de los SEUs. El jefe del SEU siempre era un joven político universitario. Sucedió en muchas ocasiones la situación de que los propios jefes del SEU tuvieron sus dudas con respecto a ciertas obras y no se decidieron directamente a censurarlas, sobre todo instados por el entusiasmo del director y los demás miembros de la compañía para su aprobación. Este tipo de situaciones se resolvían con el envío de la obra a Madrid, donde solían tener un poco más de amplitud, al ser funciones sueltas de teatro universitario, que nunca eran lo mismo que un teatro abierto en la capital al público mayoritario del teatro comercial. De todos modos, no quisiéramos plantear esto como una relajación de la censura para con los TEUs, si bien es verdad que no se creaban situaciones difíciles, dado que la mayoría de las obras que montó José Martín Recuerda, fueron obras clásicas españolas y de otras literaturas. A continuación pasamos a ver cuáles fueron (Cobo Rivas, 1998):

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



– *La hidalga del valle* de Pedro Calderón de la Barca, estrenada el año 1954 en el templo de San Jerónimo de Granada. Más tarde sería estrenada en Almería, en Albacete, en Órgiva y en el Corral de Comedias de Almagro.

– *La dama duende* de Pedro Calderón de la Barca, estrenada el año 1954 en la Plaza de Alonso Cano de Granada.

– *Pedro de Urdemalas* de Miguel de Cervantes, estrenada el año 1956 en la Plaza de Alonso Cano de Granada, y más tarde con motivo del IV Festival Universitario de Arte, en el Teatro Lara de Madrid, donde fueron premiados el director y algunos actores.

– *El barbero de Sevilla* de Beaumarchais, estrenada el año 1957 en el Aula Magna de la Facultad de Medicina de Granada, y más tarde como representación española en el Quinto Festival Internacional de Teatro, celebrado en la ciudad italiana de Parma, y en la Quincena Internacional de Tánger.

– *Los Persas* de Esquilo, adaptada por el propio director y estrenada el año 1957 en la Plaza de Alonso Cano de Granada, y más tarde en la Quincena Cultural Internacional de Tánger –ya mencionada–. También fue representada en el Teatro Romea de Murcia, con motivo del Festival Nacional de Teatro Universitario, en 1958, donde el director fue galardonado con el primer premio de montaje y dirección, que compartió con el director del TEU de Murcia, Ángel Fernández Montesinos.

– *La posadera* de Carlo Goldoni, estrenada el año 1958 en el Aula Magna de la Facultad de Medicina de Granada, y más tarde en la Plaza de Alonso Cano de Granada, además de en el Corral de Comedias de Almagro.

– *Los encantos de la culpa* de Pedro Calderón de la Barca, estrenada el año 1958 en la Plaza de las Pasiegas (junto a la Catedral de Granada), y más tarde en el convento de los Padres Dominicos de Almagro.

– *Un drama nuevo* de Tamayo y Baus, estrenada el año 1955 en la Plaza de Alonso Cano de Granada.

También estrena (Cobo Rivas, 1998) con el TEU –además de obras propias de las que hablaremos más adelante– obras del siglo XX, como:

– *Los intereses creados* de Jacinto Benavente, estrenada el año 1952 en el pueblo jiennense de Alcalá la Real, y llevada por distintos pueblos de Córdoba y Jaén.

– *Asesinato en el segundo acto* de José María López Sánchez, estrenada el año 1958 en el Aula Magna de la Facultad de Medicina.

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

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

La obra la montó a modo de ballet. Los actores danzaban y hablaban, pretendiendo o acercándose al dinamismo interpretativo de la Comedia del Arte italiano. En Almagro, antes

de empezar las representaciones, los actores, montados en carretas, iban por todas las calles del pueblo, cantando, bailando y haciendo mojigangas como los cómicos de nuestro siglo de oro (Cobo Rivas, 1998: 151).

Acerca del montaje de *Los encantos de la culpa* dice: «Por primera vez se montó en España un auto de Calderón en un escenario de rampa, inclinado, como solía hacerse en el Palacio del Buen Retiro en la época de Felipe IV» (Cobo Rivas, 1998: 152). En el programa de mano de *Un drama nuevo* nos advertía el autor:

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

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

Utilizaremos el «ballet de las máscaras», encargadas de introducir el misterio dramático de una manera alegórica. Este ballet, ya utilizado en parte de los teatros franceses y alemanes, es tan centenario como el mundo<sup>83</sup>, pues las referencias más remotas se encuentran en el primitivo teatro chino y japonés (Cobo Rivas, 1998: 140-141).

Es importante observar cómo la experimentación del autor se basa en la indagación escenográfica dentro, principalmente, de la tradición española, quizá como punto de partida, pero teniendo en el punto de mira en todo momento un horizonte teatral universal. Lo que ocurre es que dentro del ambiente fascista, en relación a la exaltación constante de lo español frente a lo extranjero, tanto las críticas periodísticas del tipo de «Sepa lo que se puede hacer sin recurrir al extranjero» (Cobo Rivas, 1998: 121), entrelazadas con diferentes declaraciones del autor acerca del españolismo de su teatro y de su búsqueda de una renovación de la misma escena española indagando en la propia tradición, hace en muchas ocasiones confundir o no apreciar en toda su dimensión las aportaciones escénicas de un grupo como el TEU granadino, aún con la presencia de citas, como la última destacada en referencia a *Un drama nuevo*, donde de lo que se nos habla precisamente es de la universalidad del Teatro en cuanto a puesta en escena, y de la posible –y hasta, podríamos casi afirmar necesaria– aplicación de cualquier tipo de técnicas a cualquier drama. En la cita enumera técnicas de la tradición china, japonesa y del teatro shakespereano aplicadas a un drama determinado en el espacio y en el tiempo como es el de Tamayo y Baus. Tan contradictorio como esta idea, resulta el hecho de destacar en una misma cita refiriéndose a un mismo espectáculo, los calificativos de «difícil experiencia de teatro moderno», frente a «es tan centenario como el mundo».

<sup>83</sup> Los subrayados son míos.

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

- 1) en primer lugar, y referida a la última idea destacada, podemos deducir que estas contradicciones del director se producen ni más ni menos que por la falta de una teoría que acapare las experiencias vanguardistas de la escena, dirigiendo su mirada hacia tradiciones ancestrales. Casi todas las teorías que han ido construyendo lo que conocemos como escena moderna en el siglo XX, han puesto sus ojos en formas teatrales ancestrales para apoyar sus propias reflexiones acerca de la escena: así Brecht con el teatro chino, Artaud con el teatro balinés, Gordon Craig con la tradición asiática, o Eugenio Barba en lo referido al Teatro Antropológico, sólo por poner notables ejemplos. La etapa de Martín Recuerda dentro del TEU es puramente experimental, y el aprendizaje que esta agrupación supone, se va a observar en la construcción de sus dramas, nunca en el ejercicio teórico; o puede decirse de otra manera, aludiendo a que su teoría dramática, tanto en lo referente a la dramaturgia como al montaje, va implícita en sus diferentes obras. Podemos observar esto que venimos diciendo en sus acotaciones. Así, podremos percatarnos de la voluntad de dirección escénica que impera desde la misma obra. Es como si autor y director se confundiesen en un mismo ente oculto tras los parlamentos de los personajes. Lo que evoluciona en este autor no es la construcción de las acotaciones, sino la construcción de la escena. El carácter acotacional de Martín Recuerda es siempre el mismo: es muy preciso, muy claro, destacando en todo momento los elementos necesarios para el desarrollo de la acción. No busca ni la elegancia ni la recreación en el lenguaje; sólo la precisión. Así, en obras de las que quedan pocos testimonios tanto periodísticos como fotográficos acerca del montaje –como ocurre con *Los Átridas* o con *El payaso y los pueblos del sur*–, se puede muy bien reconstruir mentalmente el espacio escénico a partir de la acotación misma, porque además, en estos primeros dramas, la solución escénica solía ser muy sencilla, no como en los dramas posteriores, en los que nos percataremos de una intensa evolución en cuanto a la estructura del montaje deseado. Por eso, cuando llegue el momento de estudiar estas dos obras que acabamos de citar, reproduciremos íntegramente la acotación inicial.
- 2) En segundo lugar, en cuanto a las conclusiones que venimos extrayendo, vamos a hacer alusión ahora a la contradicción que habíamos destacado como principal, es decir, la referida al carácter españolista / universalista que no sólo va a repercutir en los montajes, sino también en la creación dramática misma. Para analizar esta contradicción es conveniente que remitamos a aspectos tanto sociológicos como psicológicos de la época y al ambiente del fascismo. Esta tensión y contradicción, podemos decir que funciona en todos los artistas de la posguerra, mucho más en los que nada compartían con el sistema ideológico dominante; y muy especialmente aparece en los autores y directores de teatro. Así, no creemos que intencionado de un modo consciente, pero sí por supuesto inconsciente, el hablar de españolismo, tanto en el tratamiento de la realidad como en los montajes, era un acicate para poder representar, máximo cuando se trataba de obras actuales. En pocas y sencillas palabras: había que estar bien con el régimen para que las obras llegasen a las tablas; y esto significaba no sólo no hacer declaraciones fuera de tono, sino también tener algo de manga ancha y de condescendencia con sus presupuestos ideológicos. Es muy simple,

por la sencilla razón de que es así como se conseguían las cosas. Una obra como «*La llanura* se sirvió de la influencia de ciertos caciques políticos de la época» (Cobo Rivas, 1998: 126), es decir, que había que relacionarse y rogar a cierta gente para conseguir las cosas; y creo que no es lícito desde nuestra posición actual enjuiciar moralmente a nadie, ni hacer depender la calidad de su obra y su trabajo escénico en referencia a su comportamiento, porque, si un autor no se amoldaba a la situación sólo quedaban dos salidas posibles: el exilio o el silenciamiento. Si desde la crítica actual se ha revalorizado y otorgado un mérito especial a los perseguidos que tuvieron que exiliarse, no menos mérito tuvo el quedarse en España a vivir bajo un sistema dictatorial con el cual, si muchos de los artistas que aquí se quedaron estaban a favor, otros muchos, sin embargo, estaban en contra, y tuvieron que sonreírle y afirmarlo como sistema; considero que esto segundo es tan trágico como el exilio.

- 3) Como estamos observando, la cita referida a *Un drama nuevo* es riquísima, en el sentido de que en unas pocas líneas se encuentran comprendidos los elementos principales que suponen el paso de Martín Recuerda por el TEU de Granada. Si las dos primeras conclusiones expuestas, están referidas a cuestiones de tipo más teórico, menos palpable, la tercera conclusión que a continuación me dispongo a referir, tiene un carácter eminentemente práctico, físico. La encontramos en una de las frases subrayadas: «la escenografía, simplísima [...] sin recurrir a ningún elemento truculento...». Podemos destacar que si las dos primeras conclusiones partían de una contradicción, ésta última parte, sin embargo, de una afirmación generalizada que es la de la sencillez de las escenografías del TEU, que viene a convertirse en definitiva en el único punto común a todos los montajes de esta agrupación, tanto en los de los clásicos como en los de las obras propias del director. Frente al escenario rocambolesco y recargado, Martín Recuerda como director, situaba la efectividad del actor, su dicción y su gesto. En todas las críticas que en adelante destacaremos de los días después a los estrenos en los diferentes diarios, nos podremos dar cuenta de cómo en todos se califica con admiración la interpretación de los integrantes del TEU, porque era en definitiva lo que más llamaba la atención a los espectadores. Y eso teniendo en cuenta, que gran parte de las obras que llevaron a escena eran en verso, con lo cual la dificultad se incrementaba. Quizás en el intento de salvar esta dificultad descubrió Martín Recuerda el poder del lenguaje y la dicción en el teatro; lección que asumiría como director y autor, si bien hay que comentar que en obras posteriores plantea escenarios bastante complicados de montar, aunque, eso sí, totalmente efectivos, es decir, que no plantea la complicación por sí misma, sino que su conocimiento de la escena tras su estancia en el TEU se hace tan sutil que es capaz de dar movilidad a sus personajes y a sus escenarios mismos aunque sean majestuosos. En otros autores menos experimentados, el escenario actúa como simple adyacente; Martín Recuerda es capaz de integrarlos dentro de la vida del personaje. Sólo necesita directores y escenógrafos tan especialistas como él mismo, que sean capaces de otorgarle ese carácter.

Colaboraban mucho los actores e incluso las madres de los mismos en el diseño sobre todo de los trajes de época que eran harto dificultosos. En sus escenarios predominaba más que nada la imaginación, porque no se financiaban con mucho dinero; ni tampoco los

actores ganaban nada<sup>84</sup>. Era todo, por tanto, pura afición. Pero el bajo presupuesto económico que en principio podría ser considerado como un problema, un impedimento, lo salvaban y lo suplían como acabo de decir, con la imaginación, de tal manera que al final, lograban darle la vuelta y hacer que más que un problema fuera en definitiva una ventaja, porque si hubieran dispuesto de grandes presupuestos como en el teatro comercial, quizá no hubieran hecho más que construir grandes decorados imitando los de ese tipo de compañías. Junto a esta circunstancia, otro elemento que obligaba a estrujar la imaginación al máximo, era la cantidad de tipos distintos de escenarios sobre los que tenían que montar, siendo en muchísimas ocasiones escenarios al aire libre, donde tenían que jugar además de con su idea preconcebida del montaje, con los impedimentos que esas plazas les ofrecían, que al final, del mismo modo que salvaban el escollo económico convirtiéndolo en ventaja, transformaban esos impedimentos en posibilidades. Como ejemplo, podemos observar la foto que incluimos del montaje de *La discreta enamorada*, donde dejan completamente vacío el escenario aprovechando la propia arquitectura que ofrecía la plaza, e incluso, algo que en principio siempre debería ser un impedimento para cualquier compañía, como es la estatua. Así, con una adaptación adecuada del escenario con respecto al fondo de la plaza, se conseguía habilidosamente provocar la sensación de unidad escénica donde en un principio no la había.

Aparte de la colaboración de los actores y sus familias, ayudaba otro tipo de gente que sabía de luz, de carpintería... Dentro de lo que son los diseños escenográficos, cabría citar a Antonio Moscoso, que colaboró en numerosos montajes, ateniéndose siempre a la elaboración de bocetos con funcionalidad lógica en el espacio<sup>85</sup> y asequibles económicamente. Quizás esta última situación, les hiciera a todos agudizar el ingenio.

Además, eran escenografías diseñadas para escenarios al aire libre, porque siempre solían ser expuestas en las fiestas del Corpus en plazas públicas, o en las fiestas de los pueblos. No podían ser por tanto escenografías corpóreas –como se utilizarán en montajes posteriores de este autor a cargo de compañías con más posibilidades– porque tenían que ser transportadas a todo tipo de lugares, como he apuntado anteriormente.

La cuestión que nos aborda después de toda esta descripción es la de cómo influye, en cuanto a aspectos dramáticos se refiere, la experiencia del TEU en un autor como José Martín Recuerda. Podemos afirmar que el interés y la experimentación con el teatro clásico español le van a proporcionar al autor una considerable fluidez en el manejo de los personajes como ejes básicos para la construcción de los argumentos y el desarrollo de la acción. Quiere esto decir que la historia estará en todo momento determinada por la condición y circunstancia de los personajes, y no al revés, es decir, que sean los personajes los que se adapten al hilo conductor del argumento.

Aparte del soporte meramente técnico, tanto los personajes como el tono de la trascendencia argumental del teatro áureo, poco van a tener que ver con la producción dramática

<sup>84</sup> Incluso cuando salían al extranjero, el dinero extra que recibían no llegaba más que para pagarse sus gastos y nada más.

<sup>85</sup> No hay que olvidar nunca que el diseño escenográfico tiene dos vertientes: los aspectos pictóricos y los arquitectónicos; y que son más importantes los segundos que los primeros. Por eso hay grandes pintores que son pésimos escenógrafos, y a la inversa, pésimos pintores que son grandes escenógrafos. En el caso de Antonio Moscoso se unían las dotes del gran pintor y la del gran escenógrafo.



de Martín Recuerda, que estará mucho más identificado con la tragedia griega. Así sus personajes, sobre todo en los primeros dramas, van a poseer una potencia psicológica con una presencia asfixiante de tintes fatalistas, capaces de mover el mundo, de cambiar el curso del argumento en un momento determinado. Personajes que, en definitiva, en muchos momentos dan la sensación de írsele de las manos al autor para construir sus propias vidas. Esta influencia ha sido destacada en múltiples ocasiones de manera esporádica, si bien no se ha llegado a convertir en ningún momento en material de ensayo, y solamente en una ocasión, en material de tesis<sup>86</sup>. Pero ahí queda, y podemos comprobarlo sobre todo –como he dicho– en sus primeros dramas, y en particular en lo referido a uno de ellos: *La llanura*, sobre todo en cuanto al personaje de La Madre. Es muy interesante a este respecto un artículo de Francisco Luis Cabello (Cabello, 1986) publicado en *Ideal* en el que compara el sentido de la obra con el de las tragedias griegas, al ser la máxima preocupación de La Madre no tanto el hecho de que el marido esté muerto como el de que no tenga una tumba donde descansar en paz. En realidad los dos elementos que provocan la tragedia en Grecia, principalmente son: el fatalismo irremediable y la eternidad; y de ambos se deriva la idea del castigo, desde el primer elemento como consecuencia y desde el segundo como circunstancia.

<sup>86</sup> Me refiero a la tesis defendida en la Universidad Complutense el año 2002, de Abdel Ahmed Ali Ali Ghalab, titulada: *Elementos trágicos en el teatro de José Martín Recuerda*.

En su etapa dentro del TEU, estrena también tres de sus primeras obras: *La llanura*, *Los Átridas* y *El payaso y los pueblos del sur*. Lo que proponemos a continuación es un ejercicio de reflexión acerca de la actividad teatral en cuanto a dramaturgia y técnica del autor-director, a través de los estrenos de sus propias obras. Con todo ello, estoy convencido de que conseguiremos obtener una visión mucho más completa y dinámica del teatro de José Martín Recuerda.

## 2.1. Montaje de *La Llanura*

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

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

Para la iluminación, lo que se empleaban eran diabras, es decir, barras de luces colgadas que generalmente forman circuitos de color, y que iluminaban en general de una manera cenital. Luego se empleaban en primer término unas lucecitas para iluminar las caras. Había también una serie de focos laterales que iluminaban el escenario desde el interior. Cuando las posibilidades técnicas lo permitían, se utilizaban cañones de luz de 500, 1000 y hasta 2000 vatios con reguladores, que permitían producir efectos de intensidad lumínica (aunque de esto se carecía habitualmente, con lo cual se utilizaba luz básica general).

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

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

Como estamos viendo, el director en este montaje se atuvo a su propia escenografía, la que se indica en las acotaciones, con lo que se destaca su sencillez. En general, quizá coar-

tado el autor por la estrechez económica de medios con los que funcionaba el TEU, las propuestas escenográficas de sus primeras obras son mucho más sencillas que las de sus obras posteriores, de modo que es fácil imaginarse la solución de las acotaciones en un montaje tan respetuoso como el que hizo el autor de su propia obra<sup>87</sup>.

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

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

Es muy interesante a este respecto observar detenidamente cuál es el argumento que de la obra nos describe en el artículo anteriormente citado Benigno Vaquero Cid, para dar cuenta de cómo desvirtuaron las mutilaciones de la censura<sup>88</sup> el sentido original del drama en el espectáculo:

El asunto en breves líneas es un violento asesinato cometido por todo un pueblo: un hombre que sacan arrastrando de su casa, para darle muerte y ocultar su cadáver en un lugar cualquiera: la llanura, donde van después a sembrar y a pasar mulos pisando el lugar sagrado del cadáver. Sólo una persona: la esposa, no perdona el hecho, ansía venganza<sup>89</sup>, olvidando su casa, sus deberes, y hasta sus propios hijos, a los que conduce, sin querer, a la cobardía y a la muerte, adquiriendo un perfil eminentemente clásico y enfrentándose con un pueblo tan cruel como humano; un pueblo que, poco a poco la aísla por no confesar su crimen (Vaquero Cid, 1954: 25).

<sup>87</sup> ACTO 1: «Estamos en Granada, en una calle del Albaicín Alto, cerca de San Luis. Una habitación con paredes blancas sin verse el fin, como paredones o muros de palacios. A un lado, una ventana con postigos de celosía, por donde se ven cielo y llanuras. Es un día caluroso de verano, recién terminada la Guerra Civil Española. El abuelo, ciego, está sentado en un viejo sillón de madera. Al lado tiene una botella de vino blanco y un vaso en el suelo. Una muchacha se está mirando en un espejo de mano. Su estuche-tocador lo tiene sobre una silla de anea. Es nieta del viejo. De la calle, llega la voz de un cantaor, mientras la muchacha se peina sin preocuparse del que canta» (Martín Recuerda, 1996: 35).

ACTO 2: «Va subiendo el telón mientras la escena se inunda de la música de un órgano. Aparece una gigantesca columna de iglesia iluminada por la luz que entra a través de un supuesto rosetón de iglesia. De perfil al público están oyendo misa la madre, el abuelo, la hija y el hijo. El abuelo está sentado. Los demás personajes están de pie. El altar mayor se supone al fondo de uno de los laterales. Un proyector irá iluminando la cara del personaje que hable. Unas voces de hombres cantan la misa. La madre está detrás y entre las sombras. Una mujer malpeinada, con cierto aire de abandono, se acerca a la madre.» (Martín Recuerda, 1996: 65). [El ACTO 3 se resuelve dentro del mismo espacio que el ACTO 1].

<sup>88</sup> El mismo Benigno Vaquero Cid, bastantes años después, en un artículo publicado en 1982 en *Diario de Granada* se refería a esta labor de la censura para con la obra, calificándola de tarea de «cirugía estética». Siguiendo con esta analogía nosotros hablaríamos también de una «cirugía ética», ya que se desvirtuó el sentido tanto del argumento como de la ideología impresa en el drama.

<sup>89</sup> El subrayado es mío.



En ambas frases subrayadas hemos visto cómo se desvirtúa el sentido: en primer lugar, porque el asesinato no es cometido por todo un pueblo sino por gente muy determinada que actuaba como voluntaria de las que se denominaban «Escuadras Negras» falangistas. El asesinato del que se habla –y la forma de llevarlo a cabo– en *La llanura* es uno de tantos de los que se cometieron en toda España por parte de los partidarios de la Falange<sup>90</sup>. En segundo lugar, con la segunda frase subrayada se nos acentúa efectivamente el sentido de crimen pasional para el argumento del drama, dada la palabra que se emplea: venganza. La Madre de *La llanura* no busca venganza sino algo muy distinto: justicia.

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

Tanto en una ciudad como en la otra, la obra fue un éxito de público. Sin embargo, no diríamos que fue así según las críticas aparecidas en diferentes diarios de la capital al día siguiente de la presentación del espectáculo<sup>91</sup>. En todos ellos se tildó el espectáculo de languidecimiento progresivo a medida que avanzaba la acción durante los tres actos. Gonzalo Torrente Ballester, en *Arriba* se expresaba en estos términos:

El señor Recuerda debe replantearse humildemente los fundamentos de su teatro [...] Todas las buenas cualidades advertidas anoche resultarán ineficaces si insiste en tomar el rábano por las hojas [...] Recuerde que el teatro es progresión continua: cada escena, cada palabra, cada gesto, deben añadir algo a lo sabido<sup>92</sup> (Torrente Ballester, 1954).

Creo que el subrayado es muy elocuente acerca de esto que vengo diciendo. Sin embargo, desde Sevilla los diarios presentan una muy calurosa acogida del espectáculo al que consideran un éxito rotundo de calidad y de público<sup>93</sup>. A todo esto se añaden además las impresiones del propio director y autor en diversos diarios y revistas de Granada, en las que manifiesta su satisfacción por el éxito alcanzado en ambas ciudades, y refiriéndose a los tres «reventadores» de Madrid que se quedaron solos en su intento de boicotear la función les recrimina con las siguientes palabras:

Quienes vieron el estreno saben que reclamaron al autor a escena al final de los tres actos. Al final del primer acto el telón se subió siete veces; con el segundo, ocho, y, al terminar la obra, cinco. Esto es exacto. Habla solo [...] Pepe Tamayo ha declarado que al día siguiente del estreno fueron innumerables las llamadas telefónicas pidiendo entradas para «La llanura». En

<sup>90</sup> Es un asesinato del mismo tipo que el que se cometió con Lorca en Vízcar.

<sup>91</sup> Diario *Arriba* de Madrid, 5 de marzo de 1954. Diario *ABC* de Madrid, 5 de marzo de 1954. Revista *Dígame* de Madrid, 5 de marzo de 1954.

<sup>92</sup> El subrayado es mío.

<sup>93</sup> Diario *ABC* de Sevilla, 14 de marzo de 1954. Diario *Ideal* de Granada, 16 de marzo de 1954 (donde se informa desde la correspondencia de Sevilla).

el Español se formó «cola» solicitando localidades. Luego había despertado interés mi estreno (J.C., 1954).

¿Cuál es la posible razón para que exista ese desfase entre el éxito de público en Madrid y la contundencia de la crítica? Esto ocurre muy a menudo en el teatro, sobre todo cuando nos encontramos como aquí ante críticas de revistas y periódicos, que son muy impresionistas, pues suelen responder a la demanda del día después del espectáculo. El desfase puede ocurrir tanto en el sentido en que lo hemos presenciado aquí, es decir, éxito de público y mala crítica, como en el sentido contrario, es decir, fracaso de público y muy buena crítica.

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

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

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

- 1) en primer lugar, éstas críticas tienen únicamente el valor de opiniones personales, frente a la multitud del público que respondió de otra manera, aunque no niego que pudiese haber otras opiniones similares entre ese público.
- 2) En segundo lugar, posiblemente la reacción de estos críticos cercanos al régimen fuese veladamente política, es decir, que tratarían aspectos de técnica dramática para reprobar una obra que ideológicamente les parecía censurable. Aunque la obra había sido mutilada y desvirtuada en muchos de sus sentidos principales, quizás a estos ojos más avisados no se les escapara entre los cortes de la censura el sentido y el mensaje original de la misma, mientras que dentro del público en general, muchos habría que lo captasen y disfrutasen silenciosamente con la crítica a la sociedad y al sistema que se transmite en el espectáculo; y otros muchos que no lo entendieran a partir de los cortes de la censura, y disfrutasen también con el puro argumento trágico. Sea como fuere, el anonimato del aplauso en la sala era en ese año 54 muy distinto a dar la cara frente a un público y a unas instituciones desde un periódico.
- 3) En tercer lugar, y no por ello menos importante, cabe concluir que esa idea de progresión continua donde cada escena, etc... debe añadir algo a lo sabido, como vimos en la cita de Torrente Ballester, es fruto de una concepción muy determinada de la tragedia y del drama en general, que en el Madrid de los años 50 podríamos enmarcar en

una escuela, en un modo de hacer determinado como era el de la técnica benaventina. Ya habíamos hablado anteriormente de la influencia de la tragedia griega en Martín Recuerda, y en concreto en este drama. Mientras las comedias de Benavente se centran en el argumento perfectamente construido desde el principio hasta el final, con una progresión emocional que va envolviendo poco a poco al espectador a medida que avanza la historia, y con un desenlace final en el que se aglutinan todos los elementos o ingredientes argumentales que han ido apareciendo a lo largo del espectáculo, en una obra como *La llanura*, la técnica es harto distinta porque el argumento desde el principio ya ha ocurrido, el asesinato ha sido cometido antes de comenzar la historia, con lo cual se elimina una posible e importante intriga, y eso el espectador lo descubre en los primeros compases de la historia; lo que queda es, pues, ver qué supone ese crimen para la situación familiar; por ello en lo que se centra el autor es en la angustia psicológica y existencial de los diferentes personajes, en vez de en mostrarnos una trama perfectamente configurada.

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

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

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

## 2.2. Montaje de *Los Átridas*

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

obras de José Martín Recuerda. Finalmente se permitió el estreno de la obra en el Teatro Cervantes de Granada.

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

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

La escenografía que se elaboró se hizo ateniéndose al planteamiento de la obra, que está dividida en dos partes, con cambios de decorado en la segunda; pero el planteamiento es muy realista, con lo cual sin ningún problema es fácil de imaginar<sup>94</sup>.

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

En las dos primeras obras de Martín Recuerda que se ponen en escena –me estoy refiriendo a *La llanura* y a *Los Átridas*– es interesante observar cómo en el escenario se juega

<sup>94</sup> ACTO 1: «Estamos en el año 1940. Una habitación reducida de una casa provinciana. En el centro, un balcón, abierto de par en par, dejando ver la noche llena de estrellas. En la habitación todo está en desorden. Hay canastas viejas rebosantes de trapos, maletas, baúles, jaulas, cuadros, todo amontonado sin el menor orden. Junto al balcón, una escoba, un cesto, carbón y una hornilla de barro. Por los rincones se ven colchones enrollados. Los colchones dan la impresión de que los tienden en el suelo y duermen como bichos. En el rincón de la derecha, se encuentra EL HIJO MENOR de EUSEBIO que estudia a la luz de una bujía. El joven posee, además de sus libros, la mesa y la luz, un colchón, un lavabo, una percha con un sombrero viejo y un traje raído pero limpiamente conservado. En el rincón izquierdo, aparte de otro colchón, hay una coqueta con un espejo roto, una polvera, un peine, un paraguas agujereado y una cuerda que desde la coqueta va a un clavo de la pared.

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

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

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

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

Es una tarde de domingo. LA HIJA MENOR, muy contenta, se está poniendo dos rosas y se mira a un espejo que está junto a la ventana» (Martín Recuerda, 1999: 67).

con dos elementos básicos: sillas y una ventana. Incluso en la última escena de *El payaso y los pueblos del sur* nos vamos a volver a encontrar con estos dos elementos. Es decir, que podemos considerar que las sillas y la ventana no son solamente de necesidad técnica, sino que constituyen a su vez una obsesión para el autor con algún significado implícito que repercute en sus primerísimas obras dramáticas. Para muestra de ello podemos poner varios ejemplos, pero vamos a seleccionar dos exactamente por lo sintomáticos que resultan. En el año 2002 se publicó por primera vez una obra de las primeras del autor y que permanecía inédita. La obra es de 1952 (cuando estaba dando sus primeros pasos con el TEU) y se titula *Ella y los barcos*. Pues bien, nada más comenzar la acotación inicial, en su segundo párrafo, ya podemos apreciar la siguiente disposición escénica: «Una ventana, en el centro, deja ver las luces de un trozo de la ciudad y el cielo oscuro, neblinoso, cargado de una atmósfera densa que sube del muelle, del mar, impidiendo que se dibujen las estrellas» (Martín Recuerda, 2002: 31).

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

El interior de una casa de aldea. Techo bajo, éste y las paredes de gruesas vigas. La puerta de entrada al centro, alzada por tres escalones. A la derecha una chimenea; a la izquierda una ventana apaisada que da al campo. En el lateral izquierdo dos puertas, en derecho una. Sillas y mesas bajas de antiguo nogal. Algunos objetos viejos, un cuadro de una Virgen, un rosario en él, alacenas, jarras y demás (Martín Recuerda, 2007: 133).

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

Intentemos extraer algunas conclusiones pertinentes acerca de la utilización de estos dos elementos en la escena:

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

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

- 2) La ventana como elemento técnico-escénico, va a estar situada en el centro en muchas ocasiones, o en uno de los laterales. Sea como fuere, en ambas posiciones se va a convertir en un elemento de inflexión de cara al espectador, a la hora de contemplar el espacio: si está en el centro, concebirá a partir de ella la derecha y la izquierda de la escena. Si está en una lateral, ocurrirá del mismo modo, sólo que una de las posiciones espaciales será de menor dimensión que su respectiva. Toda la teoría que hemos venido exponiendo en el punto anterior se va a materializar estableciendo un eje de radiación significativa a partir de este elemento, que el espectador acabará percibiendo. Establecer un eje de partida y dominar a partir de él toda la escena supone un ejercicio de poder que este autor otorga a un objeto en vez de a un personaje en cuestión. Otra cosa es ya que el director de la obra en concreto consienta o no en el establecimiento de ese poder hacia este objeto. La ventana, técnicamente, es dentro de la escena un regulador de la iluminación. La iluminación del escenario depende de la posición abierta o cerrada de la misma, además de si el desarrollo de la acción es durante el día o durante la noche. La ventana es en definitiva el catalizador luminotécnico dentro del escenario. Esta circunstancia se puede aprovechar en mayor o menor medida, dependiendo de los medios técnicos de luz con los que se cuente. Los montajes que hizo el TEU –incluyendo el montaje de *Los Átridas* por participar miembros de la agrupación y disponer de unos medios similares– de las obras de Martín Recuerda, permitían pocos efectos lumínicos, funcionando generalmente una luz blanca que iluminaba la totalidad de la escena, sin la precisión suficiente para establecer distintos matices en la intensidad, para distinguir entre luz de sol y luz artificial. Más aún podríamos decir que funciona en estos casos la regulación lumínica de la ventana, porque entonces depende de su posición para que el espectador concibiera por efecto metonímico cuál es el tipo de luz que invade el escenario, y con ello

en qué momento del día se desarrolla la acción. Se le podría plantear a esta idea el problema de que puede ser de día y tener la ventana cerrada si en ese momento se han establecido lo que antes hemos denominado circunstancias de asfixia dentro de la familia. Esto es cierto, pero también lo es que este tipo de circunstancias suelen invadir a los personajes por la noche con lo que al fin y al cabo lo que suele acabar sucediendo es que por el día la ventana permanece abierta y por la noche cerrada. Pero esto no tiene siempre por qué ser así, de modo que aparte del índice semántico de la ventana, funcionan como indicadores los recursos verbales, del mismo modo en que se hacía en nuestro teatro del Siglo de Oro para establecer el espacio escénico.

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

La descripción del funcionamiento que hemos intentado explicar acerca de estos elementos, cabe considerar que la hemos realizado pensando casi exclusivamente en los montajes del TEU de estas obras.

### **2.3. Montaje de *El payaso y los pueblos del sur***

*El payaso y los pueblos del sur* es la tercera y última obra propia que pone José Martín Recuerda a cargo del TEU. Esta obra no fue estrenada con este título, sino con el de *El payaso*, en 1956, en el Teatro Isabel la Católica de Granada; y más tarde fue representada en el teatro-cine Regio, y en el Convento de los Padres Dominicos, en Granada, además de en varios pueblos de Jaén y Granada, como Linares, Lanjarón, etc... En este momento el autor llevaba cuatro años dirigiendo el TEU granadino y montó su obra a petición de todos los renovados teuístas, es decir, que a excepción de Enrique Delgado, con la puesta en escena

de esta obra se iniciaba una nueva etapa para esta agrupación y para su director mismo. Una crítica del espectáculo aparecida en *Ideal* el día posterior al estreno, nos destaca el buen trabajo de este renovado elenco, citando sus nombres:

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

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

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

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

La escenografía de *El payaso y los pueblos del sur* corrió a cargo del ya citado Antonio Moscoso, que recurrió a un respeto casi literal de las acotaciones del texto para resolver el decorado. Por medio de grandes telones de colores y una disposición adecuada de los mismos, creó la figuración de una carpa circense. El decorado del camerino no ofrecía mayor complicación, solamente un mobiliario distinto al de las otras dos obras del autor presentadas en este capítulo. Ahora nos encontramos con un biombo, un espejo, un baúl y las pinturas del payaso como elementos que nos van a definir la escena. La obra consta de un decorado que en cuanto a su colocación resalta dos perspectivas distintas de la escena que vendrán constituidas por los actos primero y segundo, y un acto tercero con un cambio de decorado<sup>95</sup>.

<sup>95</sup> ACTO 1: «Un circo estacionado en un pueblo marinero, a la salida del pueblo, muy cerca del mar. La escena recoge el interior del reducido camerino de los artistas. En el centro, las lonas dejan abrir la única puerta practicable. Al fondo, brillan las estrellas y el mar. Es una hora avanzada de la noche. La luz de la luna está envolviendo a la escena. Cuatro hombres esperan. Junto a la puerta el HOMBRE VIEJO fuma de perfil al mar. Sentado en la arena, fuera de la puerta, el POETA se acurruca y parece dormir. Dentro, sentado en un baúl, el HOMBRE DEL ACORDEÓN, afina con cansancio. Por último, hay un HOMBRE BORRACHO, tendido boca abajo, sin hablar con los demás» (Martín Recuerda, 1998: 27).

ACTO 2: «El circo enclavado en un pueblo de tierra llana, entre áridas llanuras y campos yermos. Tierras de desolación, de fuego. La escena vuelve a recoger el camerino de los artistas. Ahora la puerta



José Martín Recuerda permanecerá tres años más como director del TEU, cosechando éxitos nacionales e internacionales. Dentro de su propia ciudad, él y su grupo alcanzarán una relevancia y una fama incuestionables. Como dice José María López Sánchez:

No sólo el público universitario, todo el público de Granada sabía qué era el TEU y donde encontrarlo. Representábamos en el Aula Magna, plaza Alonso Cano, en el Corpus (en los Corpus se representaba con subvención municipal), convento de PP. Dominicos y, esporádicamente, en los teatros Isabel la Católica, Cervantes o Regio. Muchas veces fuimos también a dar representaciones benéficas: C. de PP. Capuchinos, Salesianos, R. de Santa Fe, etc. El caso era no «guardar» los montajes<sup>96</sup>. Y a tenor de este ritmo, cuando se hacía teatro en Granada, el TEU andaba cerca (Martín Recuerda, 1969: 50-51).

Es muy interesante la frase subrayada del texto, para dar cuenta del interés vocacional y sin afán de lucro con el que funcionaba el TEU. Así mismo, siguió funcionando tras la marcha de José Martín Recuerda, y la entrada como director de su alumno predilecto José María López Sánchez, a cuyo cargo estuvo durante tres años. A lo largo de este tiempo montaron obras desde Aristófanes a Mihura, Paso, Neville o Samuel Beckett (*Esperando a Godot* en versión del director López Sánchez). Celebraban a su vez programas sobre la obra de Stanislavski, con lo que se puede interpretar la idea de una ligera profesionalización al menos en la teoría y técnica teatral del grupo. E intentaron crear una revista de emisión periódica, que les fue prohibida tras su primer número.

Pero es de destacar, por lo extraño, que no montaran ninguna obra de su antiguo director. Este hecho, creo que lo podemos atribuir a tres posibles circunstancias que vendrían en un momento determinado a entremezclarse:

- 1) el corto espacio de tiempo que permaneció José María López Sánchez como director del TEU. Es de suponer que una persona joven, a cargo de un grupo joven, se interesaran en primera instancia por hacer cosas nuevas, como un seminario sobre Stanislavski, un seminario sobre Humanismo «donde hacíamos lecturas de teatro o se hablaba de cine, de arte, de música; hasta de cante flamenco y sicodrama [...]» (Martín Recuerda, 1969: 52), o la publicación de un revista. Son, como podemos observar, intentos de renovación y de apertura del teatro español de su tiempo hacia rumbos de progreso internacionales.
- 2) La permanencia todavía de José Martín Recuerda en Granada a cargo del Taller Teatro de la Casa de América, con lo cual podían ocurrir dos cosas: bien que ya los alumnos del nuevo TEU no tuviesen acceso al conocimiento de la nueva producción del

---

de salida a la pista está en el centro. Unas cortinas rojas y viejas, con remiendos, impiden ver el exterior. Cuando las cortinas se abran se verá un pasillo y al final otras cortinas rojas. La puerta de entrada está en un extremo. En primer término y a la derecha hay un biombo que señala el sitio donde se viste el Payaso, con su espejo y su percha, su luz y sus pinturas. EL PAYASO, vestido para la función, se arregla. Tiene puesto un traje exageradamente ancho, y de un rojo chillón» (Martín Recuerda, 1998: 47).

ACTO 3: «Han pasado unos meses. EL PAYASO está en el salón de una casa señorial. Viste como un gran señor. Es de noche. EL PAYASO, de pie, mira por la cristalera del salón. Tras la cristalera brillan las luces del puerto. Brillan también las de los barcos que pasan. Sentados están dos VIEJECILLAS vestidas de negro. Tienen también un aspecto señorial. Las dos, parecen hermanas. Una lee un libro, la otra borda. Ambas están sentadas en unos sillones, forrados de terciopelo, junto a la cristalera. Al levantarse el telón un reloj de pared da una hora lenta, pausada» (Martín Recuerda, 1998:69).

<sup>96</sup> El subrayado es mío.

autor, como lo habían tenido hasta entonces; o bien por respeto ante una posible decisión del autor de poner alguna producción suya con su nueva agrupación.

- 3) Inicio por parte del autor de su carrera dramática en Madrid: en el año 1958 recibe el premio Lope de Vega por *El teatrito de don Ramón*, obra que sería estrenada al año siguiente de forma profesional en el Español de Madrid, con lo que, a partir de este momento, las nuevas obras del autor se darían a conocer profesionalmente en la capital.

Con todo esto, el TEU de José María López Sánchez, podía haber pensado en una reposición; pero esta posibilidad, dado el corto espacio de tiempo que había transcurrido desde los estrenos de las obras de nuestro autor, era harto descartable. También se podía haber pensado en una puesta en escena innovadora y personal; pero ni tenían medios para ello, ni en ese tiempo era costumbre en España hacer lecturas propias de obras ajenas. Con todo esto, creo que queda patente el porqué no de nuevos estrenos de José Martín Recuerda en Granada.

Dejó la dirección escénica para dedicarse por entero —en la medida de lo posible— a su producción dramática. Esto sucedía el año 1961. De la nostalgia que creó en Granada su labor, baste consignar, como ejemplo sintomático, las siguientes declaraciones del poeta José Ladrón de Guevara en el diario *Patria*:

Con Pepe Martín Recuerda, justo es consignarlo una vez más, tuvimos teatro, actores y, algo muy importante: un público considerable por su cantidad y calidad. Después de Recuerda el teatro, en Granada, languideció, se vino abajo [...] (Cobo Rivas, 1998: 173).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁVILA CABEZAS, M. (2006), *Edición crítica de La Garduña de José Martín Recuerda*, Salobreña: Alhulia.
- BROOK, P. (1997), *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*, Barcelona: Península.
- CABELLO, F.L. (1986), «*La llanura*, una moderna tragedia mediterránea sobre la Guerra Civil y sus consecuencias», en *Ideal de Granada*, 2 de junio.
- COBO RIVAS, A. (1998), *José Martín Recuerda: vida y obra dramática*, Granada: Caja General de Ahorros de Granada (Serie Biblioteca de Ensayo, nº 11).
- GARCÍA LORENZO, L. (1981), *Documentos sobre el teatro español contemporáneo*, Madrid: SGEL.
- J.C. (1954), «Martín Recuerda estima que *La llanura* constituyó un éxito de público», en *Ideal de Granada*, 20 de marzo.
- LOGOS (1956), [artículo sin título] en *Ideal de Granada*, 11 de febrero.
- MARTÍN RECUERDA, J. (1969), *El teatrito de don Ramón. Las salvajes en puente San Gil. El Cristo*, Madrid: Taurus (Colección El Mirlo Blanco, 11).
- (1998), *El payaso y los pueblos del sur*, Murcia: Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia.
- (1999), *Los Átridas*, Salobreña: El Gambullón Teatro (nº 1).
- (2002), *Ella y los barcos*, Sevilla-Madrid: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía y Editorial La Avispa (Colección Textos Dramáticos, nº11).
- (2007), *Obras Completas*, [3 volúmenes], Granada: Atrio.
- TORRENTE BALLESTER, G. (1954), [artículo sin título] en *Arriba*, 5 de marzo.
- VAQUERO CID, B. (1954), [artículo sin título] en *Norma (revista bimestral)*, 13 de febrero.
- VICENTE MOSQUETE, J. (1987), «Martín Recuerda: Lo que pasa es que no he sabido venderme...», en *El Público*, nº 50, noviembre, 11-13.