El costumbrismo andaluz en el teatro de José Martín Recuerda: hacia la verdad dramática

Béatrice Bottin
Université de Pau et des Pays de l'Adour

El dramaturgo y director granadino José Martín Recuerda (1922-2007), andaluz de pura cepa, figura de la generación realista y hombre de teatro, dedicó su obra entera a poner en escena Andalucía y España. Acaso fuese la razón por la cual algunos críticos le consideraron como heredero de Federico García Lorca. Como él, en efecto, se inspiraba en su tierra, privilegiando personajes femeninos rebeldes, paradigmas de las heroínas de la tragedia griega. Las protagonistas no dudaban en expresar sus sentimientos e ideas, clamaban su desacuerdo y de manera espontánea, manifestaban sus penas y alegrías recurriendo para ello a las tradiciones y costumbres andaluzas, simbolizadas por la copla, el flamenco y la fiesta. En distintas ocasiones, se subrayaron las similitudes entre las obras de Martín Recuerda y las de Carlos Arniches o de los hermanos Álvarez Quintero quienes reflejaban el espíritu y la gracia de los andaluces. Como ellos, Martín Recuerda ponía en escena la idiosincrasia atribuida a los andaluces, interpretados por personajes individuales y/o colectivos, la mayoría de las veces protagonizados por mujeres, todos íconos de la libertad aunque a veces frustrada. Para impulsar vida, temperamento y aproximarse a la realidad, sembraba sus diálogos de numerosos andalucismos. El objetivo, siempre abiertamente expresado, consistía en reconstruir la realidad española a través de las tradiciones y costumbres de Andalucía y, aún sin saberlo, respondía a la definición del costumbrismo literario propuesta por Joaquín Álvarez Barrientos:

> El costumbrismo, como género literario, ponía de manifiesto una nueva forma de asumir el tradicional concepto de imitación. Esta nueva forma consistiría en entender la actividad literaria matizada por el aquí y ahora del escritor, por las coordenadas espacio-temporales que determinan al individuo. El lector debía tener la impresión de realidad al leer o ver una obra, y esto es lo que 'el imitador costumbrista' le va a ofrecer al intentar «reproducir» la realidad observada y al hombre tal cual es; no el hombre en abstracto, sino distintos tipos de hombres y de situaciones en las que ese individuo cambiante se va a encontrar[1].

Sin lugar a dudas, al leer una obra de Martín Recuerda o incluso asistiendo a los espectáculos, el lector y el espectador podían tener esa «impresión de realidad». Efectivamente, Martín Recuerda confesaba que los acontecimientos que atravesaron su vida, tuvieron una increíble influencia en su obra dramática. Se deleitaba pintando los paisajes de su infancia y juventud, observando y retratando al pueblo, escuchando sus anécdotas para luego ponerlas en escena. Proponía un teatro impregnado de violencia, rebelión, crítica, pasión que él mismo calificaba de *ibérico* o *iberista* y cuyas raíces eran los avatares del pueblo español y andaluz. El dramaturgo se liberaba mediante los personajes, fuesen individuales o colectivos, y el teatro le permitía vencer sus viejos demonios y encaminarse hacia la verdad dramática.

En *La llanura* (1947) revelaba lo que vio durante la guerra civil mediante una madre con reminiscencias de una heroína griega. Valiente, temeraria, fervorosa, púdica, encabezaba la larga lista de protagonistas femeninas, apasionadas amantes, a veces desgraciadas, a menudo maltratada por la estrechez de espíritu de su pareja o de la sociedad. Julita Torres, maestra enamorada de uno de sus alumnos en *Como las secas cañas del camino* (1960), María, Isabel, Ángela en *Las ilusiones de las hermanas viajeras* (1955), actrices fracasadas, le permitieron denunciar la España conservadora que inhibía la sexualidad y cohibía a las mujeres. Fustigaba el machismo ofreciendo papeles de heroínas a las andaluzas. A partir de los años sesenta, la presencia femenina iba a dominar en los repartos y las mujeres terminaron ocupando el proscenio, protagonizando un teatro de fuerza y de pasión.

---

1 - Álvarez Barrientos, Joaquín, «En torno a las nociones de andalucismo y costumbrismo» dans Álvarez Barrrientos, Joaquín, Romero Ferrer, Alberto [dir.], *Costumbrismo andaluz*. Sevilla, Éd. de la Universidad de Sevilla, 1998, p. 12.

Antes, en *El payaso y los pueblos del sur* (1951) y en *El teatrito de don Ramón* (1957) puso en escena a dos hombres sometidos y fracasados, dobles del dramaturgo, representativos de su estado de ánimo en aquella época. El payaso ya no hacía reír a nadie y don Ramón asistía indefenso al derrumbamiento de sus sueños simbolizados por su pequeño teatro de aficionados. Más adelante y por primera vez, en *El Cristo* (1964), daba vida a un protagonista masculino quien tenía el valor y la fuerza de una heroína andaluza. El dramaturgo denunciaba el autoritarismo y el fariseísmo de la religión católica retratando a un sacerdote rebelde que se negaba a participar en una fiesta religiosa que se había convertido en un negocio redondo y que ahora más bien se parecía a una orgía. José Martín Recuerda se nutría de la realidad cotidiana, abarcaba todos los temas sin tabúes. Apasionado, deseaba hacerse el portavoz de los andaluces y españoles proclamando que ya no había que callar la desgracia sino enfrentarla. El dramaturgo ponía de manifiesto la importancia del pasado; nos recordaba el deber de la memoria, pero nunca se olvidaba del placer de vivir el momento presente, de la jovialidad y de la fiesta, según él, características fundamentales del pueblo andaluz al que brindaba homenaje situando la mayor parte de las acciones de sus obras en Andalucía. El autor granadino iba creando un teatro-fiesta, una mezcla de regocijo, dolor, crueldad y violencia donde aparecían cantaores y bailaoras, tipos de personajes que actuaban en esos cuadros con tintes de costumbrismo andaluz que el dramaturgo y director dibujaba en el escenario.

En las obras de ambientación andaluza Martín Recuerda se esforzaba por cuidar hasta el menor detalle y solía dejar poco espacio para la creatividad de los futuros directores de escena. En las acotaciones, a menudo larguísimas, consignaba todos los detalles acerca de la ropa, de los accesorios, del decorado, de las luces, de los gestos y ademanes y de las entonaciones de los personajes. Al sacar su inspiración de la realidad cercana, a veces de su propia familia y de su pasado tumultuoso, imaginaba en *Los átridas* (1951) y en *Ella y los barcos* (1952), lo cotidiano de dos familias de derrotados. La primera, carcomida por el exceso de alcohol, víctima de la decadencia. La segunda, formada por republicanos desengañados, una madre fatalista que optaba por fingir y una hija que intentaba rebelarse contra la desventura y la inercia antes de caer en la demencia. Ambas familias, definitivamente heridas y desorientadas por las secuelas de la guerra civil. César Oliva veía en estas obras y en las que luego analizaremos: «un teatro cada vez más preocupado por sus

perfiles costumbristas, propios de la comedia contenida, con léxico de inspiración popular andalucista, y una casi obsesiva ausencia de humor»[2].

La dramaturgia de Martín Recuerda se caracterizaba por una descripción minuciosa de los paisajes andaluces, reconstruía la arquitectura local, envolvía al espectador en los esplendores de las soleadas y áridas tierras de los pueblos del sur o en la blancura de los pueblos de la costa tropical de Andalucía. El primer acto de *El payaso y los pueblos del sur* desvelaba un paisaje marino, una imagen auténtica de España:

> Un circo estacionado en un pueblo marinero, a la salida del pueblo, muy cerca del mar. La escena recoge el interior reducido del 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[3].

De ese paisaje nocturno, apacible y hermoso se desprendían nostalgia, cansancio, desánimo y agotamiento. El protagonista, el payaso, tenía todos los rasgos del antihéroe: ya no divertía a nadie, disimulaba su mala suerte y su tristeza debajo de una máscara «desmelenada y de perenne sonrisa»[4] y no le quedaba más remedio que saborear el éxito artístico a través de la «bailarinilla» de la que estaba enamorado. Con él, los personajes de las primeras obras eran seres débiles, sometidos, cobardes, encerrados en la rutina, dependientes de los poderosos que les humillaban y oprimidos por la indiferencia de los demás. En los años cincuenta, a pesar de su apego a la ciudad de Granada y a Andalucía, el ambiente y el estado de espíritu de la provincia agobiaban a Martín Recuerda, quien anhelaba montar sus propias obras en Madrid. Conjuntamente, el autor granadino se vio incluido en la lista de dramaturgos formando parte de una nueva generación teatral, a la que más adelante calificarían de «realista». Antonio Buero Vallejo, Alfonso Sastre, ya habían empezado a triunfar;

2 - Oliva, César, *El teatro español desde 1936*, Madrid, Alhambra, 1989, p. 265.

3 - Martín Recuerda, José, *El payaso y los pueblos del sur*, Murcia, Escuela Superior de Arte Dramático, Colección Textos, n°4, 1998, p. 27.

4 - *Ibídem*, p. 34.

se representaban sus obras en teatros famosos montadas por directores prestigiosos, la crítica y el público alababan su talento dramático. Por fin y gracias a ellos, él también iba a tener éxito en las salas madrileñas. El reto de estos dramaturgos consistía en romper con la comedia de evasión, proponiendo dramas que radicaban en escenas costumbristas y para lograrlo, según César Oliva:

> se basaron en temas, personajes y decorados habituales en los escenarios españoles, aunque utilizados de diferente manera. En sus obras había algo de sainete, de costumbrismo, de viejo naturalismo, pero dentro de una perspectiva diferente, por obra y gracia de un nuevo tratamiento escénico. Surgía una especie de teatro incómodo, nunca diletante, que molestaba más que agradaba[5].

En cuanto a Martín Recuerda, sus obras ponían en escena sentimientos difíciles de confesar, acciones tan parecidas a la realidad que a veces provocaban incomprensión, rechazo y enfado. El deseo de evadirse, la necesidad de ruptura que experimentaba José Martín Recuerda a finales de los años cincuenta, empezaron a percibirse en *Las ilusiones de las hermanas viajeras* –un texto que tenía especial resonancia con la visón pesimista de la vida provinciana de las obras de Chejov– y se manifestaron concretamente dos años más tarde, en *El teatrito de don Ramón*. En la primera, tres hermanas eran la personificación del provincianismo y de las ambiciones falladas. Las tres solteronas disfrazaban sus miserables destinos haciendo teatro en su propia casa. Un teatro dentro del teatro que reproducía el encerramiento, daba voz a la soledad y al fracaso. La segunda, ponía en escena a don Ramón, el director de la humilde compañía de aficionados de un teatrito provinciano, que daba representaciones para los habitantes y las autoridades eclesiásticas. Cuanto más pasaba el tiempo, menos los vecinos aguantaban la visión de su vida monótona expuesta en las tablas del teatro, el cual se fue volviendo objeto de sarcasmos y burlas. El Arzobispo había prometido asistir al estreno del nuevo espectáculo al que finalmente nunca acudió. El director y los actores se sentían incomprendidos, abandonados, veían sus ilusiones artísticas aniquiladas, su legitimidad denegada. En el desenlace del drama, don Ramón se agarraba a las paredes de su teatrito desierto, convencido de que este pequeño espacio sería el único en nunca traicionarle:

5 - Oliva, César in Martín Recuerda, José, *El teatrito de don Ramón*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de los Directores de Escena de España, 2006, p. 12.

DON RAMÓN. Mi teatrito así... así... *(Lo mira en una terrible desolación. Se acerca al telón y lo acaricia. De pronto recuerda algo.)* No. No puede ser. Me olvidé hoy de echarle de comer al perro. *(Va a prisa a la puerta. Lo llama primero, con miedo a molestar a la gente de los pisos.,en voz baja.)* King, King... ¿Y si se hubiera ido? *(Vuelve a llamar en tono más alto.)* King, King. ¿Se habrá ido? *(Vuelve a llamar.)* King, King. *(Parece que su voz se quiebra por una angustia inexplicable.Vemos sus labios temblar.)* King, tú no. Tú no. Tú no. No me dejes, King. No me dejes. *(Se tapa con las manos los oídos. Parece que ni quiere ver ni oír y, así, cae acurrucado al suelo, delante del teatrito.)* No sube King. No sube. No me dejes, King. No me dejes. *(Se ha cogido al telón del teatrito como una persona desamparada.) Cae suavemente el* TELÓN[6].

El montaje de la obra por José Tamayo en el Teatro Español de Madrid en 1959, provocó una reacción de los espectadores similar a la del público de los espectáculos de la compañía de don Ramón. Confrontados al espejo de una vida monótona, sin horizonte, manifestaron cierta incomprensión, hasta indignación. El teatro mostraba la pobreza, el aburrimiento, la soledad, la intolerancia y la mediocridad de la gente cuya única diversión era la maledicencia y la burla. En cuanto a la crítica, fiel reflejo del poder político, despreció la obra, la rechazó con crueldad. Sin embargo, Martín Recuerda no pretendía dar lecciones, ni analizar la sociedad, solo procuraba mostrar lo que conocía y observaba, así como lo que le preocupaba y conmovía.

Años antes, en 1947, puso en escena a una madre quien, cada día, acudía a la llanura donde estaba sepultado su marido fusilado sin motivo, víctima inocente de la guerra civil. Ella ignoraba y no sabría nunca dónde descansaba el cuerpo del difunto. Regaba la tierra, le hablaba, le confesaba sus desilusiones y desdichas. La mujer se iba encerrando en el pasado, se refugiaba en los recuerdos olvidándose por completo del presente e iba padeciendo los sarcasmos de los lugareños. Los hijos no entendían el comportamiento de su madre, la necesitaban y ella poco caso les hacía. Concluyeron que estaba loca y empezaron a rebelarse. El hijo terminaba entrando en la Guardia Civil y la hija abandonada, inconsolable, se suicidaba. Ángel Cobo en su edición del texto, calificaba la obra de «granadinista, universal, de tragedia mediterránea andaluza»[7]

6 - *Ibídem*, p. 190.

7 - Martín Recuerda, José, *La llanura*, Edición de Ángel Cobo, Motril, Colección Medalla de Oro de la Ciudad de Motril, 1996, p. 19.

y añadía: «tiene su génesis ambiental en el cante jondo; es un "quejío" que genera un conflicto dramático y nos conduce al rito o fiesta trágica donde el pueblo, por medio del cante y del baile flamenco, honra a sus muertos, afirma su libertad y reivindica a sus héroes»[8]. Por primera vez, el dramaturgo daba protagonismo al paisaje andaluz, a la llanura, título de la obra, la cual sin lugar a dudas, simbolizaba la España de los vencidos y olvidados de la guerra civil. La acción transcurría en Granada, en el barrio del Albaicín alto y en la llanura granadina. El dramaturgo imaginaba dos espacios: uno interior, cerrado, representado por la modesta casa de la familia: «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»[9]. Otro, exterior, abierto, simbolizado por las calles y la llanura:

> Empieza a oscurecer. Los paredones de la casa van lentamente cayendo, sin dejar los golpes de sonar. Al caer, vemos la inmensa llanura. Por unos lados y otros sale gente vestida de negro. Gente sencilla, muy de pueblo. Sus pies golpean el suelo al mismo compás de los puños, convirtiendo el escenario en una fiesta trágica de baile jondo. La gente enlutada que baila, siguiendo la rebeldía de los puños que suenan más y más, con desesperante y amenazadora furia, traían, casi a escondidas, cruces de madera que, en su desesperanzador baile, las van clavando en el suelo, convirtiéndose todo el escenario en un solitario y desamparado cementerio. Poco a poco van llegando las luces de proyectores que iluminan las solitarias cruces, mientras los que bailan han llegado al paroxismo del dolor y vemos la figura de la madre, vuelta de espalda, con su jarro de lata vacío, mirando la llanura. Va llegando el oscuro total[10].

El pueblo granadino presente de manera bastante implícita pero constante, se expresaba mediante el coro de cante jondo, desahogándose al contar la tragedia de España y cobraba cuerpo al final mediante los personajes enlutados que salían al escenario para expresar su rebeldía bailando y clavando cruces. Momento clave en el que el público compartía el espacio escénico al contemplar con la madre el espectáculo de las dolorosas huellas de la guerra y del porvenir vacío. El desenlace de la obra daba definitivamente protagonismo al paisaje, reflejo de la España franquista y de las ilusiones desvanecidas. Aquí el lenguaje artístico

8 - *Ibídem*, p. 20.
9 - *Ibídem*.
10 - *Ibídem*, p. 95.

tenía que intensificar la percepción del público el cual contemplaba una escena, un cuadro de su pasado doloroso, cercano y nunca sepultado.

Cabe insistir en el hecho de que la música, los cantos y el baile son elementos fundamentales del teatro de Martín Recuerda ya que para él, eran rasgos de la identidad española, de sus raíces. Siempre formaron parte de la estética de la dramaturgia del autor granadino, contribuyendo a hacer teatro total. En aquellos tiempos de censura franquista, lo que no se podía expresar en voz alta en los teatros, se hacía cantando o bailando. La copla flamenca, las palmas, los taconeos y las coreografías enriquecían y participaban en el conflicto dramático de manera verbal o no. Por otro lado, iban borrando los límites entre el espacio escénico y el patio de butacas para implicar emocionalmente al público en la acción dramática. Los actores deambulaban entre los espectadores, les apostrofaban, les desafiaban; mediante el ambiente festivo, les invitaban a reflexionar con afán de acercarse a la verdad tan dramática como histórica. El montaje al que asistían debía ser la representación de la realidad andaluza y española sin que se descuidase la teatralidad. El dramaturgo tenía especial predilección por los coros de mujeres, semejantes a los de la tragedia griega. Con ellos el autor daba voz al pueblo poniéndolo en escena y dejándole compartir sus sentimientos con el público. Los cantares eran estrechamente vinculados con la tradición popular andaluza, española, y, en ciertos casos, granadina. Servían de medio de expresión, contestación, rebelión y obviamente de refugio. Las canciones solían referirse a la España de la charanga y pandereta detrás de la cual se agitaba la tragedia de un pueblo cuyas posibilidades de rebelión eran escasas y reducidas. Los pasodobles que acompañaban los toros tenían semejante función. El pueblo disfrutaba del tiempo de la fiesta, se divertía para olvidar el encerramiento al que se veía sometido. Los cantos y los bailes reflejaban la alegría de vivir del pueblo así como su rencor, su ira y su dolor. A semejanza de los diálogos, las composiciones musicales y coreográficas solían ser violentas, directas, sin eufemismos, con una nítida intención de desafío. El ritmo vivo de los tanguillos puntuaba las escenas de alborozo mientras que la melodía más monótona de la salmodia acompañaba los momentos de congoja, tensión y peligro.

Martín Recuerda se fijaba en el carácter de cada personaje, les daba cuerpo y vida al anclarles en la realidad. Remitían a tipos de individuos protagonistas de escenas de costumbres contemporáneas. Para que la ficción fuese una verosímil imitación de la sociedad, el autor prestaba

minuciosa atención al pueblo y se nutría de sus historias. En 1961, mientras estaba de vacaciones cerca de Motril, le contaron la anécdota de una antigua maestra del pueblo enamorada de uno de sus alumnos, quien tuvo que huir bajo las pedradas de los habitantes sin que existiese la menor prueba de deshonra. Fue el punto de partida de *Como las secas cañas del camino* donde situaba la acción dramática en Salobreña. De nuevo, el título aludía al paisaje andaluz sembrado de cañas de azúcar. El dramaturgo pintaba aquí las relaciones sociales, el ambiente, las fiestas, del pueblo costero de Salobreña y asimismo denunciaba las falsas apariencias, la intolerancia, la calumnia, la difamación y la traición. Mediante la ambientación andaluza y personajes, algunos hasta esperpénticos, daba voz a la ciudadanía española de aquella época:

> Al subir el telón, una charanga lejana, al parecer de un circo próximo, toca el pasodoble El gato montés, inundando todo de alegría. En el dormitorio, JULITA, con un traje de seda rojo se prepara para ir a los toros. Tiene poco pelo y teñido en rubio de tinte barato. Con ella está PAQUITA, viejecita nerviosa, que en estos momentos, le ayuda a vestir. Abajo, por el camino, se ven llegar a la REVERENDA SEÑORA DOÑA CARMELA, a DOÑA MARÍA, la alcaldesa, y a su marido, DON PACO, el alcalde, que vienen por JULITA para ir a los toros. LA REVERENDA y DOÑA MARÍA, muy pintarrajeadas y ensortijadas, vienen tocadas de mantillas, con quitasoles y abanicándose muy acaloradas[11].

El público iba descubriendo la intimidad de la maestra, sus relaciones personales, sus amistades. Se reconocía fácilmente el ambiente de las fiestas de un pueblo en el que se reflejaban las tensiones de la sociedad española cohibida por el franquismo. En estas primeras obras, el dramaturgo jugaba con cierto costumbrismo andaluz. Ofrecía una representación fiel de la realidad que le circundaba privilegiando sus manifestaciones sociales, la vida cotidiana, siempre con anhelo de autenticidad, de verosimilitud. El texto dramático contaba con numerosos andalucismos, refranes, alusiones a personalidades locales, a santos. Los personajes hablaban con acento andaluz dando lugar a situaciones tan violentas como humorísticas. Mediante la fiesta popular hacía penetrar al espectador en un episodio de la vida de sus vecinos, de la gente de Andalucía. Los personajes se desinhibían, desvelaban su verdadera personalidad y a veces se ponían en

11 - Martín Recuerda, José, *Como las secas cañas del camino*, Madrid, Ediciones Alfil, p. 8.

peligro. Tal era el caso de La Reverenda Señora Doña Carmela, amiga de Julita Torres. Animadísima por las fiestas, se olvidaba por un momento de los preceptos religiosos vinculados con la viudez y su posición social y exclamaba sin pudor ninguno:

> LA REVERENDA.— ¡Ole, ole, ole! Si no fuera por el qué dirán, estaría bailando toda la noche en la plaza.
>
> DOÑA MARÍA. — ¡Doña Carmela! ¿Qué diría el párroco si la viera ahora mismo?
>
> LA REVERENDA.— ¡Anda, anda, anda! ¡Treinta años viuda y se me va a negar que a escondidas y sola me harte de bailar! Además es el día de la patrona del pueblo. ¡Viva la Virgen de la Asunción! ¡Y que no son guapos los cuatro torerillos de Linares que vinieron![12]

Dejaba caer la máscara al reivindicar divertimiento y liberación. Sin embargo, poco antes del final de la obra, desenmascarada por Higinio el loco, «viejo fracasado»[13], desvelaba toda su cobardía e hipocresía. Obsesionada por conservar sus privilegios, dar buena cara y protegerse, «llena de odio y de rencor»[14] defendía su honra calumniando a la maestra, rompía la amistad que les unía y la echaba del pueblo con su criada:

> LA REVERENDA.— ¡Nosotras sí que somos honradas! ¡Pero ella, ella y tú ocultándola, no tenéis perdón! ¡Y hay que echaros de esta escuela! ¡Echaros porque la maestra de Salobreña ha venido aquí a enamorarse de niños! ¡Hoy es uno, mañana será otro, porque se muere de deseo por ellos, y así siempre, que es tu condena! ¡Fuera vosotras de aquí! ¡Fuera![15]

A diferencia de los personajes de las obras precedentes, Julita intentaba reaccionar contra la intolerancia y la mentira pero en vano. Amenazada y agredida por los demás, parecida a la doña Rosita de Federico García Lorca, tuvo que dejar el pueblo bajo las pedradas de los habitantes. *Como las secas cañas del camino* se convirtió en el drama de la ausencia de libertad, del qué dirán, de la tiranía de un pueblo cruel e hipócrita que desencadenaba sus iras y su frustración en una pobre mujer inocente. De ahí, los personajes de Martín Recuerda iban a defenderse, a plantar cara.

---

12 - *Ibídem*, p. 11.

13 - *Ibídem*, p. 6.

14 - *Ibídem*, p. 54.

15 - *Ibídem*, pp. 54-55.

En 1963, el dramaturgo se enteró del escándalo surgido durante la fiesta del Cristo del Paño de Moclín. El párroco había prohibido que saliese el Cristo en procesión al considerar que la fiesta ya no era más que fanatismo, comercio e irreverencia. Cada vez más se iba alejando del recogimiento, de la emoción y de los preceptos religiosos. Las autoridades religiosas suspendieron al cura dando razón al pueblo deseoso de liberarse y a los venales comerciantes que se enriquecían con las celebraciones. El autor se inspiró en este acontecimiento para escribir la obra titulada *El Cristo*. Contactó con el cura, al principio algo reacio, pero al fin y al cabo le confió los detalles que necesitaba para conferir más verosimilitud al texto. Por supuesto, en aquella época, era un tema particularmente delicado y la censura se mostró intransigente con la obra que el dramaturgo tuvo que mutilar para que pudiese autorizarse. En un primer informe, los censores exigían la supresión de todas las alusiones a los Cursillos de Cristiandad, a la Acción Católica y al dogma católico. El dramaturgo obedeció, las quitó y modificó la escena en la que el Padre Juan apuñalaba el retrato del Cristo. Todo aquello en vano ya que la obra nunca se montó en España. Se trataba de una nueva versión del pueblo cruel, antes representado en *Como las secas cañas del camino*, que desencadenaba su furia en la figura de un pobre sacerdote cuyo único pecado fue denunciar el desvío de la religión para disimular la falta de amor y de caridad de la sociedad desenmascarada. En el reparto, el autor operaba por primera vez, una nítida clasificación de los tipos de personajes: las muchachas cantaoras; los muchachos bodegueros; los muchachos de la Acción Católica; las mayordomas de Cristo; los mayordomos de Cristo y la Curia episcopal. Los personajes colectivos, fuesen masculinos o femeninos, presentaban similitudes que el dramaturgo indicó claramente en las acotaciones y desarrolló a lo largo del texto dramático: las muchachas eran «yeguas desbocadas»[16] y los hombres «caballos desbocados»[17] divididos por aspiraciones distintas pero unidos por una terrible represión sexual. Respecto a eso, Martín Recuerda declaró haberse planteado «quizá, de una forma violenta y realista, la interrogante sobre la fe actual de los españoles y la capacidad de los mismos para aceptar el problema de la convivencia humana»[18].

16 - Martín Recuerda, José, *El Cristo*, Estudios preliminares de Antonio Morales, Granada, Editorial Don Quijote, 1982, p. 127.

17 - *Ibídem*, p. 139. En 1978, Martín Recuerda titulará una de sus obras *Caballos desbocaos*.

18 - Martín Recuerda, José, «Pequeñas memorias» in *Teatro de José Martín Recuerda*, Madrid,

Para las jóvenes la fiesta del Cristo era una posibilidad de realizar sus sueños, buscar una aventura amorosa con un forastero y librarse así de la vida monótona, sin perspectivas, que las esperaba y cuyo reflejo podían contemplar observando la existencia de sus convecinas, las mayordomas de Cristo. En cuanto a los hombres, fuese cual fuese su condición social, disimulaban bajo el manto de la religión y del Cristo sus inconfesables pecados y su cobardía. Todos los personajes se veían sometidos al tenebroso poder ejercido por las autoridades religiosas o cercanas a ellas quienes regían la vida de sus discípulos, respaldaban sus fechorías y los negocios redondos ocasionados por las celebraciones. Se quedaban ciegas ante los camiones de prostitutas que acudían al pueblo, las bodegas donde se emborrachaban los hombres, los trapicheos del ayuntamiento. El único que se atrevió a protestar, combatir el fanatismo y la mentira, fue el padre Juan. Una lucha imposible que le iba a condenar a la soledad: «¡No he quitado la fe a los demás, sino todos los caminos falsos que conducen a la fe! ¡Y este será mi gran problema, mi lucha después con vosotros, mi mortificación, mi gran tortura hasta conseguir lo que quiero!»[19]. En el desenlace de la obra, como otra víctima de los demás, el párroco celebraba la misa en una iglesia vacía. El drama del sacerdote se entrecruzaba con el drama de la España de la posguerra, de los intereses privados y de la lucha perpetua por algo de dignidad.

José Martín Recuerda deseaba que su teatro fuese profundamente español, ibérico, lejos de las influencias extranjeras. A esos fines, se nutría de Andalucía, de sus tradiciones y costumbres y no dudó en declarar: «A mí me importa un comino lo de Artaud o, en general, todo lo europeo. Yo indago siempre en la piel ibérica, en la España nuestra, para sacar de ahí nuestra verdadera personalidad»[20]. Proponía retratar su país tal como él lo veía. El carácter español que nunca dejó de reivindicar cobraba todo su sentido al asociar el texto dramático con las artes. Los personajes interpretaban coplas populares elocuentes y cuidadosamente escogidas, o composiciones métricas suyas con el fin de envolver actores y público en un mismo espacio, imitación de la sociedad en la que estaban viviendo, incluso padeciendo. El teatro se convertía en lugar de convivencia donde

---

Coll. El Mirlo Blanco, Ed. Taurus, 1969, p. 55.

19 - *El Cristo, op. cit.*, p. 189.

20 - Martín Recuerda, José, «Desahogo sobre algo de mí y de *Las salvajes*», *Primer Acto*, Madrid, n°48, 1963, pp. 26-28.

se compartían experiencias, se sentían dolor y felicidad hasta tal punto que uno podía identificarse con los personajes o las situaciones que presenciaba. El dramaturgo homenajeaba a las mujeres confiriéndoles una increíble fuerza dramática. Ofrecía una mirada lúcida sobre la condición femenina y la sumisión durante la posguerra. En cuanto a los hombres, salvo los protagonistas de los dramas, siempre eran más cobardes, oportunistas, individualistas. Bajo la dictadura franquista Martín Recuerda formó parte de los autores censurados, mal entendidos, hasta maltratados, tanto por parte de las autoridades como de la crítica y del público, ofendidos, ultrajados, por tanto impudor e impudencia. En las ciudades, el público de la posguerra era esencialmente burgués. Sin embargo, merced a los Teatros Universitarios, los pueblos españoles pudieron disfrutar de funciones teatrales. El dramaturgo dirigió el TEU de Granada y gracias a él, no solo pudo montar sus propias obras sino que benefició del apoyo y del reconocimiento de los espectadores provincianos. El dramaturgo José Ruibal comentó en un artículo suyo las relaciones que suelen unir los autores y espectadores:

> Benavente escribió para el público de su tiempo. Valle-Inclán contra el público de su tiempo. Escribir contra el público no quiere decir disparar contra él por sarcasmo. Eso sería estúpido. Un autor que se arriesga a escribir contra el público –contra la rutina y la pobreza mental de su tiempo– no pretende degradar, sino que intenta contribuir a elevar a ese público, a medida que también él se eleva[21].

Qué duda cabe que Martín Recuerda «escribía contra el público» en el sentido de que molestaba a los espectadores con los personajes de sus dramas, gente del pueblo, amarga, desilusionada, egoísta protagonistas de acciones dramáticas reconocibles, casi familiares. A semejanza de la España franquista representada sin complacencia por el dramaturgo, convirtiéndola en verdadero personaje dramático, el público estaba dividido en su confrontación con la realidad puesta en escena. Las obras de Martín Recuerda cuyo fin no era divertir, no dejaban sitio a la indiferencia; violentas, conmovedoras, eran un anhelo de libertad, despertaban las conciencias y a veces hasta incomodaban. El desafío era doble: en primera instancia, se trataba de ofrecer una representación precisa y fiel de la sociedad para que los espectadores tuviesen una

21 - Ruibal, José, «Escribir contra el público», en *Teatro sobre Teatro*, Madrid, Cátedra, 1981, p. 36.

impresión de realidad; en segunda instancia, el dramaturgo intentaba ofrecer una tipología de los personajes para lanzar el grito de rebelión que a menudo dificultó el montaje del trabajo dramático del autor. El público debía tener una sensación de autenticidad que, a su vez, implicaba una posible identificación con afán de encaminarse hacia la verdad dramática sin dejar de lado la búsqueda estética. Sin embargo, ni hubo intenciones moralizadoras, ni discurso político por parte de Martín Recuerda y tampoco quería dar lecciones. Preparaba el escenario, cuidaba los diálogos, construía minuciosamente sus personajes, para acoger y protagonizar una fiesta popular y convertir el reducido mundo de Granada y de Andalucía en escenario del drama de España donde, tal como lo subrayaba él, los individuos «enfrente de todo un pueblo, sobraban en la sociedad en que vivían»[22].

22 - Martín Recuerda, José, «*El Cristo* o la iglesia en el Poder», *Pueblo*, 4 de junio de 1982.