

EN TORNO A LA POÉTICA DE UN DRAMATURGO CONTEMPORÁNEO:
JOSÉ MARTÍN RECUERDA

Alicia C. Marchant Rivera

La primera idea que se pretende poner de relieve es concebir el **teatro como género literario específico en el que además de la palabra**, común a todas las disposiciones textuales, **intervienen signos no verbales** (paraverbales, quinésicos...) **relacionados con la puesta en escena de la obra**.

Si tenemos presente la definición de **signo artístico o literario**:

"...el signo artístico tiene una especificidad propia respecto al signo verbal-natural, el cual constituye el elemento primario sobre el que se constituye la connotatividad literaria"¹, aceptaremos que el género teatral se sustrae a esta bipartita esquematización. Se aviene a ella sólo si pensamos en el texto dramático escrito. Pero en el momento en que damos un paso adelante y nos situamos ante la representación escénica, nos hacemos partícipes de unas concreciones muy especiales². Serán unas concreciones que tendrán como base las acotaciones del dramaturgo fundamentalmente. Éstas, interpretadas por el director escénico y unidas a la particular apropiación que cada actor ha realizado de las posibilidades dramáticas de su personaje, darán el cómputo total.

Así nos adentramos en la tradicional polémica, originada ya en las reflexiones aristotélicas, acerca de si el teatro es tal género por basarse en un texto literario escrito o no llega a serlo hasta que toma carta de naturaleza su representación escénica.

El concepto de **teatro como fenómeno limitado al texto**, que proponía ya Aristóteles en su *Poética*, es refrendado por las opiniones de otros estudiosos y filósofos. Ése era, por ejemplo, el pensamiento de Augusto Comte. Para él el teatro (entendido como espectáculo teatral) no puede ser admitido entre las Bellas Artes, que comprenden exclusivamente la poesía, la pintura, la escultura, la música y la arquitectura. El teatro es sólo

una forma secundaria y provisoria de la poesía. Forma secundaria, afirma Comte, porque la representación teatral sólo se justifica por la actuación de los actores (gestos y mímica), modo de expresión inferior. Forma provisoria porque la representación ha perdido toda su significación religiosa y el lenguaje de acción, que estaba ligado a la celebración del culto, deja de justificarse a partir del momento en que precisamente el teatro se ha separado del culto.³

Entre las opiniones que abogan por un **teatro limitado al espectáculo**, tenemos las de Gordon Craig y Antonin Artaud. Según Gordon Craig, los teatros de Oriente y Occidente nacieron del movimiento que se manifiesta en el teatro por los gestos y por la danza. Según Artaud el teatro balinés, por ejemplo, continúa siendo lo que debió ser en su origen, porque concede al lenguaje físico y espacial de la escena, hecho de signos y movimientos, el poder exclusivo de tornar sensibles las fuerzas mágicas a las que obedece el mundo.

Al hilo de esta dicotomía apunta André Veinstein que "es necesario tender un puente entre el universo literario y el escénico, universos que dos grandes grupos de opiniones intentaban disociar"⁴.

La **unión de planos** que se predica es algo que fácilmente todos los estudiosos del teatro pueden reconocer, pero no tan sencilla de aplicar. Casi todos los estudios de materia dramática versan sobre temática, cronologías, cómputo de producciones, y estilo quizá. Pero pocos son los audaces que se aventuran a sondear los entresijos del fenómeno dramático como espectáculo que, levantándose de su base literaria, acapara el espacio de las tablas. Entre ellos no se puede olvidar citar al dramaturgo José Martín Recuerda y al estudioso del fenómeno teatral Ángel Cobo, quienes dejaron bien patente la conjunción de escena y texto en la labor llevada a cabo en la *Cátedra de Teatro Juan del Enzina* (1971-1987).

Los dos planos que venimos examinando generan dos artes distintas: la **creación dramática** y la **dirección teatral**⁵. Obviamente no podemos apostar por su radical separación, pues si lo hacemos el fenómeno teatral queda escindido, perdiendo toda su riqueza y complejidad. El ideal, tal y como nos propone César Oliva, sería aunar estas dos figuras:

*En España la figura del autor director, personalidad capaz de guiar una tendencia escénica no ha existido. (...) Monleón lo dice en repetidas ocasiones, comparando con otras dramaturgias donde personalidades como Artaud, Piscator, Brecht, Jean Vilar, etc... han sido cotas históricas en la evolución de la teoría y de la técnica escénicas*⁶.

Martín Recuerda, el dramaturgo granadino de la generación realista de posguerra, reúne ambas cualificaciones, aunque más en potencia que en acto, es decir, que no ha explotado sistemáticamente esta categoría profesional del director-autor, inclinándose más por la de dramaturgo-profesor. No obstante, en los años que dirigió el TEU de Granada (1952-1959) montó obras propias como *La llanura* (1947) o *El payaso y los pueblos del sur* (1951). Más tarde, el teatro Alexis de Barcelona vio subir a las tablas *El Caraqueño* (1968),

cuyo montaje fue dirigido por el propio dramaturgo, y la *Cátedra de teatro Juan del Enzina*, que él mismo dirigía, estrenó sus *Conversiones* (1980), en cuyo prólogo el autor declara "que los coros tengan un papel primordial en caso de tener que adaptar el texto a un teatro a la italiana y no poder hacerse como exige el texto original"⁷. Esto atenúa algo la rotunda afirmación de César Oliva, quien no obstante concede a Martín Recuerda un estatus especial:

*José Tamayo, Salvador Salazar, Alberto González Vergel, Ricard Salvat, Gustavo Pérez Puig, Adolfo Marsillach y el propio Martín Recuerda formaron algo así como la primera generación de directores salidos de los teus, grupos teatrales que alcanzaron cierto esplendor en los años finales de los cuarenta y toda la década de los cincuenta*⁸.

Dado este desavenido maridaje, aún no resuelto, entre texto dramático y puesta en escena, el propósito de las siguientes líneas va a ser **rescatar los signos no verbales latentes en los textos dramáticos** de Martín Recuerda, esas claves que cualquier director de escena habrá de captar para posibilitar el acceso de la obra al escenario. Pretendo así contribuir, en la medida de lo posible, a que prevalezca la consideración del teatro como fenómeno complejo en el que se dan cita la creación, la acción, la recepción y un acusado componente social. Ya lo dejó sentado Duvignaud "El teatro es una revolución permanente". Y es que para Martín Recuerda el teatro es la única verdad, la única realidad. Fuera del fenómeno teatral reina el escepticismo y todo se reduce a una ilusión, aunque sea vívida, de realidad.

Visto esto, me atrevería a decir que a las categorías y distinciones que ofrece la Estética de la Recepción (lector real, lector implícito, etc...)⁹ habría que añadir la de **lector teatral**, categoría que en mi opinión podría definirse como lector real que situado ante el texto dramático no sólo comulga o conecta con el "yo dramático" del autor (convirtiéndose pues en lector implícito), sino que además es capaz de captar, valorar y conducir hasta la representación mental esos signos no verbales que, casi de forma subliminal, se nos han ido deslizando entre las líneas del texto.

Ese lector teatral es el que habrá de requerir todo texto dramático y autor. Ese lector es el que, sin lugar a dudas, solicitan las obras de José Martín Recuerda.

Ya se ha mencionado antes cómo la figura de Martín Recuerda forma parte de la denominada *generación realista* del teatro español de posguerra y cómo su producción dramática entronca con lo que se denomina *realismo poético*, del que se hablará más adelante. Pues bien, César Oliva establece que:

La puesta en escena de textos realistas se distinguió, principalmente, por dos importantes notas: la complejidad de los espacios escénicos y la profundización en los caracteres de los personajes. Los decorados que montaron los realistas y, sobre todo, la arquitectura escénica que de ellos se derivó, jugaba principalmente con la idea de simultaneidad. La forma más utilizada era la de hacer del escenario un lugar donde pudieran convivir varios cuadros (...). Los personajes realistas son

seres complejos, que luchan por defender sus ideales, o que viven en perpetua contradicción, o sometidos a los dictados de una sociedad alienante. Son, en una palabra, seres pensantes, carne en donde el actor pueda disfrutar de un proceso de composición más complicado(...) ¹⁰ ..

Sin embargo, esta tendencia realista se vio limitada en la escena española por los siguientes factores:

- La sociedad de **censura**.
- La **falta de una escuela** capaz de formar directores de escena:

La escasa preocupación por el estudio del teatro en España hace que no haya habido una escuela capaz de formar directores de escena. (...) Escobar, De la Torre, Luca de Tena, Higeras... surgen del autodidactismo¹¹. Dejemos constancia pues de las limitaciones escénicas que encontró esta tendencia realista, lo que originó que buena parte de los inventos que se produjeron salieran de la misma propuesta textual, es decir, de los propios dramaturgos que indicaron a los directores, en sus largas y prolijas acotaciones, cómo debía presentarse el espectáculo¹².

- La **ausencia de medios económicos** para llevar a cabo montajes tan audaces en una corriente cultural adversa.
- La **carencia de un público teatral** que entendiera el fenómeno que se le ofrecía en toda su complejidad y no como mera evasión y divertimento.

A diferencia de aquellos mosqueteros que ocupaban el patio de los corrales del Siglo de Oro o de las mujeres que tenían reservado su lugar en la cazuela, de cuyas ovaciones o silbidos dependía el éxito o fracaso de la obra, el público de la sociedad de censura, en su mayoría, ponía el grito en el cielo si algún elemento no se avenía a su moral, más superpuesta que asumida.

Examinadas estas afirmaciones referidas al teatro de la generación realista, y en particular al de Martín Recuerda, se puede encontrar una explicación que soslaye la pretendida **escisión entre el texto dramático y la puesta en escena**, al menos en lo que a esta generación realista se refiere: texto y escena comulgan igualmente en el contexto realista, ya que buena parte de las prolijas y detalladas acotaciones estarán en función de una apuesta por una mayor audacia interpretativa y escénica.

Desde luego, habrá que tener en cuenta que estos condicionamientos que se acaban de señalar se encuentran ligados a un peculiar momento histórico. Terminada la etapa, y centrándose en Martín Recuerda, hay que decir que hubo éxitos de montaje como *Las arrecogías*, *El engaño*, *Las conversiones*, *La Trotski*, etc..., lo que tampoco significa que el teatro recobrara en un instante toda la dimensión y las funciones que le habían sido negadas durante años.

Las reivindicaciones de José Martín Recuerda, que golpean con fuerza en la década de los ochenta y continúan en la de los noventa, así lo corroboran:

¿Y quién tiene la culpa de que el teatro español esté quedando en la historia sin que pase por la historia de los escenarios? Creo que la tienen los llamados "grandes del teatro" o "manipuladores del teatro", que son, claro está: empresarios, directores y algunas actrices y actores que no leen, ni investigan, ni piden obras a los autores, ni arriesgan lo más mínimo por llevar una obra al escenario...¹³

La poética de un dramaturgo.

El término poética, tal y como se nos ha transmitido por la tradición, designa: 1) Toda teoría interna de la literatura; 2) La elección hecha por el autor entre todas las posibilidades literarias (temática, composición, estilo, etc...) y 3) los códigos normativos construidos por una escuela literaria, conjunto de reglas prácticas cuyo empleo se hace obligatorio.

Pues bien, teniendo presente la definición, este apartado se propone esbozar lo que podría denominarse la **poética de un dramaturgo**, poética no explícita, pues Martín Recuerda aboga por no poner cotas teóricas al arte¹⁴, pero sí latente en el fondo de las numerosas declaraciones de este hombre de teatro. Se utilizarán para esto, fundamentalmente, los textos que, con motivos y objetos varios, han aparecido en la prensa española:

- 1) En torno a la verdadera **función del teatro**: *Ante la pobreza pasada y presente del panorama teatral español, pocas oportunidades han tenido nuestras actrices y actores para llevar a cabo aquello que Aristóteles decía en su Poética: "El teatro nos debe causar horror y piedad". ¿Que se ha perdido este concepto del teatro en España? Por supuesto. (...) ...el teatro no puede ser nunca un empleo, sino que exige una transformación física y psíquica constante, poniendo a su intérprete en la contingencia vital(...)*¹⁵.
- 2) Sobre **el actor**: *Los grandes actores y actrices debieran desafiar las obras que les proponen y buscar e investigar en ese teatro español de autores vivos que está ya en las historias (...) Yo siempre pedí lucha para el teatro. Por eso quizá mi camino no hay sido fácil. No me arrepiento.*¹⁶
- 3) Sobre el **drama histórico**: *...todo el que ha escrito y escribe sobre el presente del poder tuvo y tiene que reflejarlo a través de un pasado. Hemos de irnos más allá del tiempo en que vivimos para escribir sobre el Poder que nos ha tocado vivir (...) ¿Cómo hacer para criticar al poder en el teatro? Es la historia de siempre: hay que evadirse, hay que traicionar al arte dramático para lograr que una obra dramática suba al escenario.*¹⁷
- 4) Sobre **el antihéroe**: *El autor español debe mucho a estos pequeños seres, trágicos, antihéroes y humildes que representan el drama colectivo y que, por lo tanto, encarnan la sociedad de su tiempo.*¹⁸
- 5) En torno a **la forma de escribir del dramaturgo**: *Si el que escribe con amor deja en su escritura toda su verdad, quizá esté dando aquel carácter universalista*



- de lo humano que primero nos dijo Platón en sus diálogos y luego San Agustín en aquella frase inolvidable: "En el interior del alma habita la verdad".¹⁹
- 6) **Definición de la verdad poética:** Aristóteles se dio cuenta de lo que digo, al sugerir en su Poética lo que él llama la verdad poética o universal, que no es ni más ni menos que la creatividad de un hombre en torno a cualquier papel que le toque representar en el hecho teatral.²⁰
- 7) En torno a la **función del dramaturgo:** El dramaturgo, repito, debe lanzarse a la calle para encontrar nuestros ritos actuales y teatralizarlos, acercándonos a lo que pueda ser justicia, amor, compasión, piedad y, sobre todo, salvación.²¹
- 8) **Definición del teatro:** El teatro es como todos sabemos un deseo de querer liberarnos.²²
- 9) Sobre los **personajes:** Me prometí que mis personajes se rebelarían siempre, que exaltarían siempre las conciencias, porque al español había que darle eso; lucha, pasión, acción, rebelión, consuelo, cariño y, sobre todo, un no morir entre nuestras propias miserias.²³
- 10) En torno al **realismo:** El realismo -único camino viable y auténtico del teatro, además, como tantas veces se ha dicho, génesis de todos los ismos-.²⁴

*Para mí el iberismo es una línea que quiere enlazar con toda una tradición, quizá mal llamada realista. Hace mucho tiempo que aprendí que el español, cuando quiere hacer realismo, ahonda tanto que, sin querer, está idealizando todo, porque llega a la raíz del alma humana.*²⁵

- 11) **El realismo poético y el poeta dramático:** La puesta en escena de *Sal Mineo* tenía todos los ingredientes no sólo del realismo más profundo, sino también más poético. Al fin y al cabo el realismo auténtico es poesía.²⁶

*Si el hecho teatral no evoluciona, el teatro no es nada. Para evolucionar tiene que hacerlo con arte. El arte es patrimonio de unos pocos. En el terreno del dramaturgo, si no existe poeta dramático, no existe dramaturgo. Las obras dramáticas se salvan siempre por los valores que supo aportar el poeta dramático.*²⁷

Según las declaraciones precedentes, se puede confirmar que Martín Recuerda se erige en abanderado del realismo poético, porque él mismo es un poeta dramático; y este sintagma es el que mejor lo define como dramaturgo. Remito a las siguientes citas para aclarar el significado de estas dos realidades tan imprescindibles en la dramaturgia de

Martín Recuerda:

- 1) Pero lo que chocaba a Tolstoi, y lo que hizo fracasar *La gaviota*, en su estreno de 1896, es la búsqueda de un nuevo sentido del teatro: un realismo poético. Tolstoi protestaba: "Para evocar un estado de ánimo, lo que hace falta es un poema lírico (...) Sin embargo, Chéjov sabía desde antes lo que buscaba. Ya al escribir *Ivanov* se había propuesto: "Es necesario que en la escena todo sea tan complejo y tan sencillo como en la vida. La gente está almorzando... y mientras tanto, puede decidirse su futura felicidad, o sus vidas pueden estar a punto de desmoronarse."²⁸
Esa complejidad o sencillez de la vida es la que Martín Recuerda lleva a las tablas; eso sí, sin olvidar el distanciamiento necesario que posponga la mera identificación del público con lo que ocurre en escena.
- 2) El teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana. Y al hacerse, habla y grita, llora y se desespera. El teatro necesita que los personajes que aparezcan en la escena lleven un traje de poesía y al mismo tiempo se les vea los huesos, la sangre. Han de ser tan humanos, tan horrorosamente trágicos y ligados a la vida y al día con una fuerza tal, que muestren sus traiciones, que se aprecien sus dolores, que salga a los labios toda la valentía de sus palabras llenas de amor o de ascos.²⁹
- 3) El punto central de mi personalidad como artista es que soy un poeta dramático: en todo cuanto escribo tengo, permanentemente, la exaltación íntima del poeta y la despersonalización del dramaturgo. Vuelo siendo otro: eso es todo.³⁰

Considero que al molde de esta última definición se adecua por completo nuestro dramaturgo. La despersonalización ya la posee por ser dramaturgo, la poesía surge cuando esos personajes, que él empieza a crear y alimentar hacia la caída de la tarde, cobran vida propia y se atreven incluso a dominarle. En las piezas de Martín Recuerda, la poesía, lo lírico, lo extremadamente humano es capaz de convivir, tanto en el diálogo como en las acotaciones, con el proceso de representación teatral. Y todo ello sin caer en el fatuo lirismo. Se trata en suma de lo que venimos definiendo: **poesía dramática**, poesía de la que no todos los dramaturgos pueden enorgullecerse. En este sentido, Martín Recuerda retoma nuevamente el relevo lorquiano.

Signos dramáticos no verbales: la música.

El elemento musical lo encontramos en los orígenes del fenómeno teatral: "(...) Según las hipótesis más autorizadas, apoyadas en la supervivencia de las odas cantadas por el coro en las tragedias más tardías, el texto trágico debía ser al principio enteramente lírico. (...) La presencia simultánea de canto, recitación y, además, danza caracteriza, así, las primeras manifestaciones del teatro occidental como una forma de *arte mixta* en extremo

compleja y encomendada a distintas habilidades, sobre todo en la fase de la ejecución (...)"³¹

La música es ante todo un elemento de la denominada **teatralidad** dramática: "(...) La recitación no es únicamente la traducción verbal de los períodos, sino que también, y sobre todo, es la entonación, los ademanes, los gestos, los movimientos. Y al mismo tiempo concurren para el sentido total de la obra todos los demás aspectos de la realización teatral: vestidos, aparatos, luces, **ruidos, música**, etc...: es decir, **la teatralidad por oposición a la literariedad** (...)"³²

Y es que el **teatro**, según he venido exponiendo, se nos presenta como un **macro-sistema semiótico** donde la comunicación del lenguaje no se confía exclusivamente a la lectura, sino a una serie de códigos, distintos al lingüístico y literario, que se entrecruzan y conviven con ellos: mimético-gestuales, icónicos, etc... Entre estos signos la música, el sonido, ocupa un lugar decisivo.

Música y teatro han crecido siempre vinculados. Una buena muestra nos la ofrece la figura del músico y dramaturgo Juan del Enzina³³, a cuya memoria se consagró la cátedra de teatro que José Martín Recuerda dirigió en la Universidad de Salamanca.

Por otro lado, los **tropos**³⁴, que propiciaron en opinión de algunos estudiosos el renacimiento del teatro medieval, eran textos litúrgicos cantados.

La **música**, y no tanto la instrumental sino el canto, se encuentra en la **génesis del fenómeno teatral** y está presente fundamentalmente en el **coro**³⁵. Importante es conocer su valor y función.

Si pensamos en el teatro español contemporáneo, encontramos que los coros ofrecen una nutrida representación. Y conviene resaltar que son precisamente los autores que José Monleón conviene en llamar **heterodoxos** aquéllos en los que el coro alcanza mayor valor protagónico.

Así por ejemplo *Cara de plata*³⁶ de Valle-Inclán se abre con un coro de maldiciones a la casta de los Montenegros. *Romance de Lobos*³⁷ se cierra con un coro de bendiciones y plañidos y con el cumplimiento del vaticinio en la persona del jefe del clan, muerto por sus hijos y desposeído de su pan y su casa. Entre ese principio y ese final estrechamente relacionados se desarrolla la tragedia de los Montenegros, antifiguras, en alguna medida, de los infantes de Lara³⁸. En este ejemplo tenemos, pues, un coro que actúa de marco para el texto dramático y la representación escénica.

En *Las Comedias bárbaras* y *El Embrujado* de Valle-Inclán actúan ampliamente los coros, si bien con alguna diferencia; en las primeras el coro permanece pasivo y en actitud de planto; en *El Embrujado* el coro en cambio es sustituyente, como el griego, narrador de acciones no escenificadas.

En *Old Spain*³⁹ de Azorín las gentes del pueblo, en función de coro, están divididas en dos bandos: joaquinistas y antijoaquinistas, encarnando así los personajes de este coro la dualidad tradición-progreso.

Federico García Lorca habla de los coros de *Yerma*⁴⁰, obra que en su opinión era el

desarrollo de un carácter a través de una serie de escenas. Los coros en *Yerma* comentan el tema de la tragedia, que es constantemente el mismo.

También la música y el coro se dan cita en las piezas teatrales de José Martín Recuerda. Así lo ha apuntado Antonio Morales, estudioso del fenómeno teatral:

*De los elementos paraverbales más significativos de Recuerda hay que destacar la música. En su teatro hay una presencia continua de la música. En cualquiera de sus obras una acotación recomienda el sonido. En ocasiones es el leve eco ambiental, indispensable, que llega de alguna parte... (...) Otras veces la música apunala dramáticamente unas situaciones que se refuerzan con las significaciones que las melodías tienen para el espectador. (...) La presencia de elementos musicales, a partir sobre todo de "Las Arrecogías del Beaterio..." incide sobre la estructura de la pieza a niveles tan rotundos que suponen un giro considerable en la poética de Recuerda*⁴¹.

Antonio Morales realiza un escueto pero denso estudio sobre los coros y canciones de *La llanura* (1977) de Martín Recuerda⁴², y concluye en que podemos encontrar tres tipos de cantos corales: la primera canción de la pieza nos ofrece un resumen lírico del drama; "Hasta los ojos un día", "Que ni la cárcel", "Ay los pasos", "Paloma que vas hería", etc... son coplas comentario de una acción o de un estado de ánimo, ocupan en ese sentido una de las funciones del coro griego; finalmente las coplas del "Burriquillo que va a Granada" tienen una función dramática propia.

Y es que, como refiere Ángel Cobo, la **música** cobra en las obras de Martín Recuerda un **valor protagónico**: no es simplemente un elemento accesorio que corrobore lo que está pasando en la escena de una comedia burguesa, por ejemplo, sino que se trata de un elemento disidente, que por sí solo engendra los climas dramáticos y llega a influir en la acción y proceder de los personajes.⁴³

El objeto del resto de este apartado es determinar los distintos **orígenes** que alcanza el elemento musical, instrumental o coral, en las piezas de Martín Recuerda. Un examen atento a algunas citas permitirá ver cómo se materializan en sus textos las afirmaciones que hasta ahora se han realizado:

- *Suenan las campanas al toque de oración. Rezan. La Garduña, p.23.*⁴⁴
- **La Lola.**- (Le dice bajito a la Milagros) ¿Echa las cartas?
- **La Milagros.**- No mujer.
Interrumpe una guitarra lejana.
- **La María.**- (Con resignación) Ay, el cante jondo. *Dauro, pp.3-4.*⁴⁵
- *Se va haciendo oscuro, mientras La Milagros no puede dejar de abrazar a Isaac y se oyen los cantos de unos niños.*⁴⁶
Canto de los niños. Caminito de Oriente / tres palomitas van

la primera es la muerte / las otras van detrás,
Oscuro total. Dauro, pp.46-47.

- **La Madre.** (...) ¡ Andad y llevad a todos los hombres de la tierra, que yo, yo sola, voy a defender tu tumba! Oscuro. La escena se inunda de la música de un órgano. La llanura, p.88.⁴⁷
- Entre canto, guitarra, taconeo y golpes trepidantes, la voz de la hija se alza, más y más, como una amenaza. (...) mientras va cayendo el telón. La llanura, p.120.
- Vuelve a coger el acordeón y sigue afinando. El payaso y los pueblos del sur, p.5.⁴⁸
- (La danza de la mora, al son ahora de tamboriles, guitarras y bandurrias, cada vez con más ritmo y trepidantes; a medida que las coplas son recitadas o cantadas por Juan Ruiz, va creciendo con el ritmo de las coplas y el coro). ¿Quién quiere una copla del Arcipreste de Hita?⁴⁹, p.30.
- La música del órgano ha subido de tono. El coro se enfurece con la rabia del galopar y de la música y, con fuerzas y rapidez inusitadas, se quitan las túnicas judías y se transforman en curtidores portugueses... Las conversiones, p.30.⁵⁰
- Al ir levantándose el telón vemos una oscuridad inundada por una música salvaje y rockera con aullidos y gritos de una juventud donde se observan cientos de seres crispados, encolerizados, "liberándose". Cantan Esta noche va a ser nuestra noche. Carteles rotos, p.89.⁵¹
- **Oriana.**- Si mis ojos no lo vuelven a ver, déjame ciega y loca para toda la vida. Los tambores vuelven a sonar estruendosos, mezclados ahora con una música de muerte, de desesperación y de dolor; mientras hay un oscuro. Amadís..., p. 207.⁵²
- Una música de jazz fulastra se mezcla con canciones de León, Quintero y Quiroga. Las reinas del paralelo⁵³, p.49.

Música de jazz, de acordeón, campanas, voces infantiles... El registro, como se ha podido comprobar, es rico y variado. Lo importante, según se ha subrayado, es la función que el dramaturgo adjudica al plano musical: engendrar el conflicto dramático, vertebrarlo simulando ser un personaje más; todo ello en virtud de una espiral progresiva que, con ayuda de otros elementos (el espacio, la luz...) nos conducirá a la dimensión del *teatro total*.

NOTAS

¹ Marchese y Ferradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 1989, p. 370.

² El término "objeto estético" queda así reservado a la teoría general del arte, mientras que el término concreción indica la configuración concreta de una obra determinada que es objeto de la recepción estética". Félix Vodicka, "La concreción de la obra literaria", en *Estética de la Recepción*, Rainer Warning (ed.), Madrid, Visor, "La balsa de la Medusa", 1989, p.68.

- ³ El positivismo debe irrevocablemente destruir la institución del teatro, tan irracional como inhumano, reorganizando la educación universal y fundando mediante la sociología un sistema de hechos apropiados para desdeñar las vanas satisfacciones. Desde que la lectura se ha difundido lo suficiente como para que en todas partes se pueda gustar aisladamente las obras maestras dramáticas, la protección acordada a la actuación escénica sólo beneficia a las mediocridades y este socorro ficticio no impide apreciar el desuso en que ha caído espontáneamente". De *Sistema de política positiva*, recogido en André Veinstein, *La puesta en escena*, Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, 1962, p.23.
- ⁴ André Veinstein, *Op. cit.*, p.105.
- ⁵ Las funciones respectivas del autor y del director escénico se pueden estudiar en el libro de A. Veinstein, pp. 250-256 y en Meyerhold, *Teoría teatral*, Madrid, Fundamentos, 1975, pp. 135-139. Veinstein se centra en el fenómeno que concurre cuando las funciones de autor y director se superponen o acumulan.
- ⁶ César Oliva, *El teatro desde 1936*, Madrid, Alhambra, 1989, p. 231.
- ⁷ J. Martín Recuerda, *Las conversiones*, Madrid, Preyson, 1985, p. 7.
- ⁸ César Oliva, *Op.cit.*, p.227.
- ⁹ Ver Raman Selden, *La teoría literaria contemporánea*, Barcelona, Ariel, 1989, pp.127-151.
- ¹⁰ César Oliva, *Op. cit.*, pp.229-230.
- ¹¹ César Oliva, *Op. cit.*, p.227.
- ¹² Idem, p.232.
- ¹³ José Martín Recuerda, "El teatro español, hoy", *ABC*, 8 de marzo de 1989, p.44.
- ¹⁴ "(...) Quizá parezca paradoja el decir que de toda práctica dramática surgieron las posibles teorías de los hombres de teatro. Las teorías, cambiantes siempre, evolucionadoras siempre, me parece que no tienen otra verdad artística que la de un actor, director, escenógrafo o dramaturgo en acción (...)" José Martín Recuerda, "Los hispanistas norteamericanos", *ABC* del martes 23 de agosto de 1988, p.28.
- ¹⁵ José Martín Recuerda, "El teatro español hoy", *ABC* 8 de marzo de 1989, p.44.
- ¹⁶ Idem.
- ¹⁷ José Martín Recuerda, "Carta urgente al ministro Jorge Semprún", *ABC*, 30 de marzo de 1989, p.38.
- ¹⁸ José Martín Recuerda, "Arthur Miller", *ABC*, 18 de agosto de 1981, p. 3.
- ¹⁹ J. Martín Recuerda, "Los hispanistas norteamericanos", *ABC*, martes 23 de agosto de 1988, p.28.
- ²⁰ José Martín Recuerda, "Comprensión y amor para nuestro teatro actual", *ABC*, 14 de diciembre de 1980, p.32.
- ²¹ José Martín Recuerda, "Los ritos o la perennidad de toda renovación teatral", *ABC*, 25 de septiembre de 1980, p.3.
- ²² Idem.
- ²³ José Martín Recuerda. *Teatro* (Ed. Taurus. Col. "El mirlo blanco", n° 11, p.55).
- ²⁴ José Martín Recuerda, "De Sal Mineo a Robert Allan", *ABC*, 16 de octubre de 1980, p. 3.
- ²⁵ Primer Acto, n° 107, Madrid, 1969, p.28.
- ²⁶ J. M. R., "De Sal Mineo a Robert Allan", art. cit.
- ²⁷ J. M. R., "Comprensión y amor para nuestro teatro actual", art. cit.
- ²⁸ Tomado del "Prólogo" a Anton Chéjov, *Obras I Teatro completo y Relatos 1883-1885*, Barcelona, Planeta, 1963, p.36.
- ²⁹ Cita de García Lorca recogida en Ruiz Ramón, *Historia del teatro español siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1995, p.175.
- ³⁰ Texto de Pessoa recogido en el editorial de los números 74-75 de la revista *Anthropos*, año 1987, p.14.
- ³¹ Brioschi y Di Girolamo, *Introducción al estudio de la literatura*, Barcelona, Ariel, 1992, p.256.
- ³² Marchese y Forradellas, *Op.cit.*, p.397.

- ³³ "Encina, Juan Del, (1469-1529). Dramaturgo y compositor español. Su obra es uno de los exponentes más característicos de la música prerrenacentista aplicada a la escena". Manuel Valls, *Diccionario de la música*, Madrid, Alianza Editorial, 1985, p.116.
- ³⁴ "Tropo. Especie de variación del canto litúrgico que pretende embellecerlo con interpolaciones y adiciones". Manuel Valls, *Op. cit.*, p.70.
- ³⁵ Véase Howatson, *Diccionario de la literatura clásica*, Antonio Guzmán Guerra (coord.), Madrid, Alianza, 1991.
- ³⁶ Valle-Inclán, *Cara de plata*, en *Obras escogidas*, prólogo de Gaspar Gómez de la Serna, Madrid, Aguilar, 1971.
- ³⁷ Valle-Inclán, *Romance de lobos*, Idem.
- ³⁸ Ruiz Ramón, *Historia del teatro español, siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1995, p.98.
- ³⁹ Azorín, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1975.
- ⁴⁰ García Lorca, Federico, *Yerma*, Ildelfonso-Manuel Gil (ed.), Madrid, Cátedra, 1991.
- ⁴¹ Estudio preliminar a *Las Conversiones y Las ilusiones de las hermanas viajeras*, Murcia, Ed. Godoy, 1981.
- ⁴² Ver José Martín Recuerda, *La llanura y El Cristo*, Antonio Morales (ed.), Granada, Don Quijote, 1982, pp.23-24.
- ⁴³ Respecto a la función de la música en el teatro interesante es anotar la opinión de Meyerhold: "¿Os habéis preguntado alguna vez por qué en el circo los números acrobáticos están acompañados siempre de música? Os lo diré: para crear un ambiente de fiesta. (...) Las gentes del circo tienen necesidad de la música como seña que les ayuda a organizar el tiempo. (...) En cierta medida, pasa lo mismo en el teatro. Argumentado en lo rítmico de la música la interpretación del actor vuelve a ser precisa. (...) El actor tiene necesidad del fondo musical para tener en cuenta cómo corre el tiempo (...)". Meyerhold, *Teoría teatral* I, Madrid, Fundamentos, 1975, p.130.
- ⁴⁴ Manuscrito inédito. Año 1940.
- ⁴⁵ Manuscrito inédito. Año 1944.
- ⁴⁶ A este respecto hay que recordar las declaraciones lorquianas sobre la inclusión del niño en el teatro y la función de la música: " El dato más característico de la Zapaterilla es que no tiene más amistad que la de una niña pequeña, compendio de ternura y símbolo de las cosas que están en semilla y tienen todavía muy lejana su voluntad en flor. Lo más característico de esta simple farsa es el ritmo de la escena, ligado y vivo, y **la intervención de la música que sirve para desrealizar la escena** y quitar a la gente la idea de que "aquello está pasando de veras", así como también **para elevar el plano poético con el mismo sentido con el que lo hacían nuestros clásicos**". *Bulletin Hispanique*, LVIII, 1956, pp. 325-326.
- ⁴⁷ Edición citada.
- ⁴⁸ Manuscrito inédito. Año 1951.
- ⁴⁹ José Martín Recuerda, *¿Quién quiere una copla del Arcipreste de Hita?*, Madrid, Escélicer, 1966.
- ⁵⁰ José Martín Recuerda, *Las conversiones*, Murcia, Godoy, 1981.
- ⁵¹ José Martín Recuerda, *Carteles rotos. Amadís de Gaula*, Granada, Ubago, 1995.
- ⁵² Edición citada.
- ⁵³ José Martín Recuerda, *Las reinas del Paralelo*, Primer Acto, n° 261, segunda época, 1995