

**LA UTILIZACIÓN DE LO MARAVILLOSO CON UNA FINALIDAD
SOCIOLOGICA: AMADÍS DE GAULA,
DE JOSÉ MARTÍN RECUERDA**

Antonio César Morón Espinosa

Universidad de Granada / Universidad de Toulouse II-Le Mirail

Siguiendo las aportaciones teóricas de Todorov en su clásico ensayo *Introduction à la littérature fantastique* (1970), el terreno dentro del cual se situaría una novela de caballerías como *Amadís de Gaula* es el de lo maravilloso, dado que dentro del mismo «se deben admitir nuevas leyes de la naturaleza, por las cuales el fenómeno [sobrenatural] puede ser explicado», y admitido hasta el punto de que los elementos sobrenaturales «no provocan ninguna reacción particular ni en los personajes, ni en el lector implícito» (Todorov, 1970: 46,59).¹ Efectivamente no sólo la esencia misma de las aventuras acaecidas a los héroes, sino su propia existencia como caballeros andantes, determinan la configuración de unas reglas de recepción muy particulares de la obra por parte del lector, entre las que debe aceptar de antemano la suspensión y el cambio de una realidad lógica y tangible en la que vive él mismo, por otra que formula, como venimos observando con Todorov, nuevas leyes de la naturaleza que articulan finalmente un nuevo mundo comprendido en todos sus aspectos posibles, desde el social hasta el económico.

El *Amadís* de José Martín Recuerda está situado igualmente dentro de este género de lo maravilloso que difiere por completo de lo fantástico en cuanto a que dentro del terreno del primer género se elimina el carácter fundamental del terreno del segundo, que es el establecimiento de la duda: «la duda del lector es pues la primera condición de lo fantástico» (Todorov, 1970: 36). Y este es, por tanto, el terreno en el que se centra esta comunicación: el de lo maravilloso.

Ahora bien, la cuestión fundamental a la que quiero responder confronta el género seguido para la composición de esta obra con el terreno sociopolítico

¹ La traducción del francés es mía.

en el que José Martín Recuerda está escribiendo la misma, de tal manera que la pregunta que surge es la siguiente: ¿por qué un autor de la denominada Generación Realista, que ha basado toda su obra en la observación de la realidad más inmediata de la postguerra, de repente, escribe una obra donde da salida a una realidad contemplada a través de un género tan lejano a su dramaturgia como es el de lo maravilloso? A responder esta pregunta dedicaré la exposición de este artículo.

Si hay una palabra que defina el teatro de José Martín Recuerda después de la Transición política, a partir fundamentalmente de los años 80, es ésta: desencanto. Un desencanto que le lleva a una crítica feroz a través de sus personajes de todo el aparente mundo de felicidad e integración que se nos quiere construir desde el poder a toda costa. Un desencanto que procede sobre todo de una situación injusta de olvido de todos aquéllos que sufrieron, que dieron o dedicaron su vida a la construcción de un mundo mejor que el que tenían, para recibir después una sonrisa amable por parte del nuevo sistema; la misma sonrisa amable con la que se trató a aquéllos que habían detentado el poder en el régimen anterior. La injusticia que detectaba Martín Recuerda en esos años y que traduce en su dramaturgia era precisamente ésta: la de que víctimas y verdugos fuesen tratados por igual en un afán descabellado por sembrar el olvido dentro de la memoria colectiva, por miedo, más que nada, a repetir angustias o errores del pasado.

En este nuevo mundo que el PSOE construye, no tienen cabida los desheredados del régimen anterior, pues éstos están cargados de un impacto tan profundo de historia que atacan directamente al recuerdo de manera ineludible, porque el mismo florece desde la propia corporalidad. Nos encontramos por tanto con personajes que hay que ocultar, que hay que hacer *pasar de moda* de alguna manera; el arrebató “hortera” del vestido de la juventud en aquellos años ochenta significa precisamente esto en España: un no parecerse a nada del pasado, una ruptura total desde la que se convertirán literalmente en invisibles aquellas gentes, problemas y mundos del régimen anterior. El objetivo es el de construir una nueva iconografía de España en la que triunfa por supuesto lo extravagante o una nueva realidad de mirada

complaciente. En estos dos polos podríamos situar el éxito que alcanzan dos productos diferentes pero dentro de la misma lógica: la cinematografía almodovariana y la dramaturgia de José Luis Alonso de Santos. Ésta es la nueva ética y estética programada por el poder en los años 80.

Ahora bien, que se intenten hacer invisibles los temas, individuos, personajes y en definitiva mundos con sabor a “rancio” del pasado, no significa que éstos hayan dejado de existir, si bien no lo hacen dentro de ningún espacio determinado. Toda la denominada Generación Realista, su teatro y sus personajes pierden automáticamente su sentido. A este respecto, Martín Recuerda es quizás el dramaturgo de todos ellos que hace más patente y muestra con mayor vehemencia la amarga queja de que él sí que se ha dado cuenta de todo este juego. Es en el año 84 cuando nos encontramos con el ejemplo que puede servir de paradigma de esta amarga queja de la que hablo, en la creación de un personaje y una obra dramática como *La Trotski*. El autor granadino sólo tiene que enfrentar a los desheredados invisibles del mundo anterior con las condiciones sociológicas del mundo presente para dar cuenta del grotesco que está predominando en el curso de la política española de los años ochenta, con respecto al olvido feroz que programó el PSOE.

A través de la dramaturgia completa de José Martín Recuerda podemos percatarnos del análisis y alegato profundo que este autor desarrolla acerca de un concepto fundamental para entender su obra: la injusticia cometida desde el poder; concepto que el granadino supo adaptar perfectamente a las situaciones sociohistóricas por las que fue pasando durante su vida. Pero también analizó este concepto en otras situaciones diferentes respecto a la que él estaba viviendo: es ahí donde se sitúan sus dramas de ambientación histórica y literaria: *¿Quién quiere una copla del Arcipreste de Hita?*, *Las arrecogías del beaterio de Santa María Egipcíaca*, *El engaño*, *Las conversiones*, *Los últimos días del escultor de su alma*, y por supuesto, la obra que aquí nos atañe: *Amadís de Gaula*. Si nos damos cuenta, hay una obsesión continua en el autor por el mundo castellano de la Baja Edad Media hasta el Renacimiento. Obsesión que nace quizás de su admiración por la denominada Generación del 98 y los Regeneracionistas. La idea central que surge de estas obras es que la sociedad española está

ineludiblemente presidida por las injusticias cometidas por sus dirigentes, reyes, validos, etc., desde el principio mismo de su constitución, quiere esto decir, desde el propio germen castellano. De modo que la injusticia como concepto y articulación práctica tiene un significado fatídico y hasta trágico dentro de la dramaturgia de Martín Recuerda.

Ahora bien, si esto es así, también es cierto que en los años ochenta introduce en su dramaturgia una salida a la asfixia de la injusticia, que ya destacaba yo mismo en el prólogo a su guión cinematográfico titulado *La gitánica Rosa* (Granada, Dauro, 2007), que es el de *integración*, la cual se realizará únicamente a través de la educación de los más desfavorecidos. *La Trotski* es una obra del año 84; *La gitánica Rosa* del año 85; y *Amadís de Gaula* del año 86. La primera de ellas es un grotresco total en donde este concepto de *integración* si bien está intuido a través de sus personajes centrales (recordemos que La Trotski y la Carajaca se visten como los jóvenes de su época e incluso se relacionan con ellos creando un grupo de rock), no se realiza a través de la educación, de manera que esta integración resulta inoperante por constituir realmente un pastiche cultural; sin embargo en la segunda el concepto de integración educativa es total y preside la acción y la mirada de la Voz en Off presente de Rosa, frente a aquella Rosa del pasado situada dentro de un mundo suburbial ante el que no hubiera encontrado salida. Y nos queda en tercer lugar Amadís, que analizaré más detalladamente, por ser el objetivo fundamental de esta charla.

La obra está dividida en dos claras partes: un prólogo constituido por tres pequeños actos (El Río, El Bosque, La Capilla) en la que se cuentan las tres etapas en la vida de Amadís antes de ser armado caballero; y un segundo acto de extensión mucho mayor que constituye el grueso de esta obra dramática titulado “Empiezan las aventuras de Amadís de Gaula”, en el que se desarrollan diferentes pasajes contenidos en el libro, si bien hay que decir antes de nada que, tanto de este segundo acto como de los tres primeros que conforman el prólogo, Martín Recuerda utiliza la historia compilada por Garci Rodríguez de Montalvo en el Libro I de Amadís de Gaula con muchas

variaciones tanto del argumento del libro, como de la constitución de algunos de sus personajes y las relaciones entre ellos.

Son muy sintomáticas de muchas de las afirmaciones que he venido haciendo hasta este momento, y por supuesto, de muchas de las que realizaré seguidamente, las palabras preliminares que Martín Recuerda expone antes del comienzo de su obra, bajo el título de «Mi obra teatral “Amadís de Gaula”». Observemos pues lo que el autor tiene que decirnos:

Desde que estudiaba en la Universidad de Granada, yo estaba enamorado de la figura de Amadís de Gaula y de la atracción de sus aventuras. Sabiendo que estas *aventuras del caballero insatisfecho y soñador Amadís de Gaula*, habían influenciado aventuras tan esplendorosas, hispánicas y universales, como la de una Santa Teresa o de un Carlos V, y si se me apura de un Antonio Machado y de toda una generación inolvidable como fue la del 98, donde uno de sus componentes nos dijo algo que yo no puedo olvidar: «los grandes pensamientos se hacen andando». Quien lo dijo, como muchos saben, fue Ramiro de Maeztu. Yo también, queriendo o sin querer, he ido evolucionando en la trayectoria de mi obra hacia «este andar». No sé si para bien o para mal. El teatro y la vida son misterios inexplicables.

Pasando el tiempo y sin dejar de salir de mí ese Amadís de Gaula, pensé, vi, que no sólo era el antecedente de todo lo citado, sino que también, además de *El Quijote*, de Lope de Vega y su escuela y de Calderón y la suya. Todo lo que queramos ver de nuestros clásicos está en Amadís.

Tenía, desde hace mucho tiempo, trazada una sinopsis de Amadís de Gaula, esta sinopsis ha sido el cañamazo de mi obra teatral. Pero, ay, escribo ya desde Castilla. Una Castilla que se ha apoderado de mí: sus rincones, sus ríos, su cielo, sus lejanías, sus prados, sus bosques, su gente de pueblos casi desiertos, donde siempre que paso por ellos recuerdo aquellos versos de Machado: «Castilla miserable / ayer dominadora». Fue una gran alegría recordar al Regidor de Medina del Campo, Garci Rodríguez de Montalvo. ¡También castellano! ¿Cómo no había de estar Castilla en los retoques que él diera a los tres primeros libros de Amadís? Me uní mucho más a mis inquietudes y le comuniqué a mi admirado amigo Adolfo Marsillach, el deseo de escribir Amadís de Gaula. Adolfo me alentó y ahí está: *con un lenguaje coloquial, sencillo,*

pensando en todos, en que todos me entiendan y, ay, con una amarga filosofía que me va dando la vida.

Nada mejor para el teatro español de los años ochenta que huir de la realidad en que vivimos. Hay que volver a la esencia de nuestros clásicos que nos harán conocer la eternidad, grandeza y universalidad de nuestra España.

Gracias a todo aquel que lea estas líneas.² (Martín Recuerda, 1991: 31-32)

No quisiera dejar de prestarle importancia a las cursivas, porque creo que son el núcleo central de la cita. De este modo, en primer lugar, los dos calificativos con los que se refiere a Amadís son bastante elocuentes de toda la problemática que venimos exponiendo: «caballero insatisfecho y soñador». Es decir que lo que realmente atrae a Martín Recuerda de esta obra es la posibilidad de trabajar con un héroe capaz, en definitiva, de soñar otra realidad, cambiando el presente con el que no está satisfecho. Y si nos damos cuenta, cuando leemos el Amadís de Garci Rodríguez de Montalvo es precisamente la injusticia cometida por los poderosos lo que en realidad no soporta ni Amadís, ni ninguno de los otros caballeros virtuosos que junto a él aparecen en el hilo de la historia, como su hermano Galaor, su primo Agrajes, etc. Pero en la novela ese afán de justicia es un deber legal para la demostración del mérito por parte del héroe, mientras que en el drama de Martín Recuerda, la justicia es un instinto moral no para demostrar el mérito sino por el altruismo que sueña un mundo mejor. Más adelante se podrá observar de manera matizada esta idea que ahora tan sólo apunto.

Si continuamos con las cursivas, nos encontramos en la segunda frase expresada por Martín Recuerda una referencia al público hacia el que él espera que sea recibida la obra; así dice que ha escrito su Amadís con un lenguaje: «coloquial, sencillo, pensando en todos, en que todos me entiendan», con lo cual no sólo hace referencia a que ha transformado las dificultades de comprensión que podría existir en ser recibido el español del siglo XV por el espectador actual, sino que también lo que nos está transmitiendo con la misma es un ansia por la universalidad de su obra, es decir, quiere que su obra llegue

² La cursiva es mía.

a todo el mundo. Es una vocación casi educativa la que observamos en la idea que Martín Recuerda posee de su reconstrucción de la obra de Garci Rodríguez de Montalvo; una vocación casi educativa, digo, muy en consonancia con la idea de integración de la que hablábamos anteriormente con respecto al texto de *La gitánica Rosa*; de manera que podemos observar cómo también en esta obra de los años ochenta Martín Recuerda alude, aunque sea de forma indirecta, a este concepto. Toda la lección de historia literaria que ocupa la mayor parte del fragmento viene también a apoyar esta afirmación. La idea sería pues la siguiente: con el Amadís de Gaula se puede enseñar a la gente de la sociedad actual (años 80) que la injusticia sigue existiendo siempre, y que se debe corregir, es más, quien es capaz de poner fin a la misma es un héroe. Es un mensaje de esperanza al gran público, pero también un mensaje de advertencia a los políticos, a la gente que copaba el poder en aquellos momentos, exigiendo de ellos una actuación, como la del héroe Amadís, que persiga siempre la justicia, pues si no el pueblo (al que el mismo autor le ha enseñado la heroicidad de la justicia) puede apartarlos del poder. La mezcla que hace Recuerda entre lo individual del héroe, y la mayoría que recibe la educación necesaria para solucionar las injusticias, no nos está hablando más que de una confianza en que la recién estrenada Democracia puede tener un futuro brillante si incide precisamente en la solución de las injusticias.

Ahora bien, la segunda parte de la frase subrayada que estamos comentando es muy elocuente: también el lenguaje con que ha sido escrita la obra es el de «una amarga filosofía que me va dando la vida». Pareciera como si esta sentencia final anulara todas las expectativas de futuro y todas las salidas positivas que se hacían patentes con la primera parte de la frase. Efectivamente toda la obra de Martín Recuerda tiene ese tono trágico, en los dramas de su primera época mucho más acusado, en los de la segunda época mucho más contenido, pero ese fatalismo siempre está ahí. Quiere decir esta sentencia que todas las ilusiones de futuro pueden truncarse en cualquier momento, pues es la experiencia misma de vivir la que origina esa desilusión que arrastra al ser humano. Está pues, como vemos, la obra cargada también de existencialismo, es decir, que en ella se nos habla de que el ser humano sólo en la realidad se

posiciona, y es solamente dentro de ésta donde se decide algo tan sencillo de enunciar y tan difícil de evaluar corporalmente como su felicidad o su amargura. Y a pesar de ello, Martín Recuerda ha escogido un texto con el que pretende distanciarse totalmente de la realidad al mismo tiempo que no deja de saber que es en esa realidad donde se ha de juzgar la existencia del ser humano.

La pregunta que surge ahora es la misma que se planteaba al inicio de este artículo: ¿por qué haría esto el dramaturgo granadino?, ¿por qué elige la recreación de un texto de lo maravilloso para hablar de la realidad política dentro de la sociedad actual? La respuesta no puede ser más que una: Martín Recuerda en el año 86 había decidido, sencillamente, darle una oportunidad a la ilusión; el nuevo sistema democrático en general y el PSOE, en particular, estaba no sólo convenciendo con su política a la gente, sino también a nuestro autor, en aquel año 1986. Martín Recuerda había decidido, en definitiva, distanciarse de todas sus reticencias primeras hacia la política dominante y hacia la manera de administrar las soluciones a las injusticias del pasado. Lo interesante es que la huída hacia esa ilusión, la salida de una realidad que lo aprisiona la ve Martín Recuerda en la misma tradición literaria española, como ya ha hecho otras veces, y en un género cargado sobre todo de fantasía como es la *novela de caballerías*.

«Nada mejor para el teatro español de los años ochenta que huir de la realidad en que vivimos», es la última frase que quería destacar, que si bien resulta de una gran elocuencia, aparentemente contradice toda la ilusión de la que hablaba anteriormente, pues dice muy claro que lo mejor para el teatro es huir de la realidad actual, de su presente. Como digo, en apariencia es contradictorio con todo el análisis que he venido realizando hasta ahora, y de hecho quizás lo sería si nos refiriésemos a cualquier otro autor; pero en Martín Recuerda está llena esta frase de positividad, por la sencilla razón de que permite la huída desde el principio, es decir, permite que los personajes y el público salgan de la realidad que los aprisiona sin hacer ningún esfuerzo para ello. En las primeras obras de este autor, la realidad asfixiaba literalmente al personaje, no dejándolo salir en ningún momento; en su segunda etapa, el personaje lucha por salir de la realidad cambiándola, creando otra realidad

nueva para lo cual invierte una enorme energía, y no llega tampoco nunca a conseguirlo. Es decir que en el teatro de este autor nunca el personaje puede abandonar la realidad circunstancial. Sin embargo, en el Amadís, no sólo sitúa al personaje en una realidad distinta, cargada de fantasía, sino que además le permite luchar y arreglarla en esa lucha; eso por un lado. Por otro, permite al público satisfacer su imaginación, su ilusión en la justicia que impone el héroe a lo largo de toda la obra, escapando de una realidad que, si bien no es la que hubiera deseado el autor (pues Martín Recuerda siempre expresa en sus obras un inconformismo con la realidad, y por supuesto fue uno de los grandes defraudados con la actitud del poder y de la sociedad misma durante la Transición política), que en definitiva a lo que lleva es a un rechazo radical del poder, esta realidad permite, al menos, tanto a los personajes como a los espectadores salir de sus propias circunstancias, no quedar atrapados y ahogados en el mundo actual y presente de cada uno, como sucedía en sus dramas de posguerra. Por eso digo que en este autor ese afán expresado en huir de la realidad y la posibilidad misma de hacerlo hay que verlo como algo positivo y cargado de esperanza, en consonancia con lo que se había venido diciendo hasta ahora. El final mismo de la obra es un ejemplo de ello. Amadís se siente destrozado y desea morir dado que no le ve sentido a sus aventuras ni a su vida misma sin Oriana en el mundo. En cambio es ella quien lo incita a seguir manteniendo esa ilusión, ese bien que Amadís podrá hacer por toda la humanidad, otorgándole así un sentido positivo a su lucha: el sentido de la justicia:

ORIANA.- [...] Le has dado tanto a la humanidad... Benditas las tierras que pisaste. Bendita tu nobleza, tu valentía, tu vida entera. Deja de abrazar mis pies y sal. Sal, mi amor. No quiero ver lágrimas en tus ojos ni abrazos en mis pies. Sal. Aquí te esperaré. Aléjate de mí. Que vuelva la fuerza y la valentía, mi Dios, a este caballero que abraza mis pies. No intentes acariciarme más. Vete de la Ínsula Firme. Tienes tanto que hacer en esta vida... Aléjate de mí, te lo ruega Oriana (Martín Recuerda, 1991: 112-113).

En busca de ese hacer al público soñar e ilusionarse, es por lo que el dramaturgo granadino escoge de, entre las varias aventuras que podría haber seleccionado, aquella en la que está implicado precisamente el mago Arcaláus. Hay que decir que esta novela de caballerías no posee la frecuencia de los modelos de fantasía que se pueden observar en las mismas novelas de este tipo de la tradición inglesa, sobre todo, pues éstas están cargadas de mucha más alusión al misterio, a lo desconocido, a lo mágico... Sin embargo siempre se ha dicho que dentro de la tradición literaria española la nota fundamental que la diferencia con el resto de literaturas europeas es precisamente su mayor realismo, que se puede observar desde el cantar fundamental de gesta que constituye el Cid. Por eso es curioso destacar que Martín Recuerda se centra exclusivamente en los elementos y personajes cargados de mayor fantasía. Son muchas las didascalias de la obra que dejan clara esta afirmación.

Vemos llegar, volando, a Urganda la Desconocida, hermosa dama, que cubre su rostro con unos velos y guía a una gigantesca serpiente alada [...]

Ruidos de tambores. Los aires parecen que se parten y vemos bajar volando a la figura de la reina Elisena [...]

Vemos un corredor con brazos humanos que alumbran el camino con antorchas [...]

El arca se va abriendo. Poco a poco. Sola. Con la misma lentitud y encanto que se abre, van saliendo la corona y el manto y empiezan a volar hacia los cielos [...] (Martín Recuerda, 1991: 53-68-74-84).

Sin duda alguna lo que estaba buscando era, como digo, ilusionar al público: así aparecen personajes como el Mago Arcaláus o Urganda la desconocida, a los que se les da dentro del drama una aparición y un peso desde el punto de vista proporcional mucho mayor que en la novela.

Es también muy interesante darse cuenta del manejo que hace el dramaturgo de la corporalidad del héroe en cuanto a las heridas que el mismo recibe. El héroe de Montalvo no siente las heridas; podríamos decir que las heridas que le dejan las batallas en las que continuamente se ve envuelto son más una imagen de realismo que una sensación de corporalidad. Pero el héroe

de Martín Recuerda sufre, está abatido frecuentemente por sus heridas, las cuales se destacan de un modo muy plástico, teniendo en cuenta que en el mismo se interconectan el sufrimiento corporal y el moral en una misma sensación; algo que, desde luego, no está en Montalvo, y podemos argumentar que esta pretensión de idealismo es también una manera de buscar la fascinación y la ilusión en el espectador.

Por otro lado, sin embargo, el tratamiento que hace Martín Recuerda de la corporalidad desde el plano sexual es bien diferente al de la novela. Así sucede por ejemplo con el tratamiento del personaje de don Galaor, el hermano de Amadís, el cual, en la novela, está cargado de sexualidad, es el personaje que no se rinde a una dama en concreto sino que son múltiples las relaciones sexuales que mantiene a lo largo de los diferentes pasajes. Por otro lado, también de Amadís elimina el momento del encuentro sexual con su amada Oriana y lo reduce a un beso apasionado para despertarla de su encantamiento. También de Oriana reduce el deseo sexual que observamos en Montalvo.

Oriana se acostó en el manto de la donzella, en tanto que Amadís se desarmava, que bien menester lo avía; y como desarmado fue, la donzella se entró a dormir en unas mantas espesas, y Amadís tornó a su señora; y cuando así la vio tan hermosa y en sus poder, aviéndole ella otorgada su voluntad, fue tan turbado de plazer y de empacho, que sólo catar no la osava; así que se puede bien dezir que en aquella verde yerva, encima de aquel manto, más por la gracia y comedimiento de Oriana, que por la desemboltura ni osadía de Amadís, fue hecha dueña la más hermosa donzella del mundo (Rodríguez de Montalvo, 2004: 574).

La pregunta que surge en este punto del trabajo es: ¿por qué eliminar todos esos pasajes, de manera que se otorga a los personajes un mayor nivel de casticismo? El obviar el aspecto más corporal, más físico, que acerca al héroe con mayor profundidad al común de los mortales tiene como fin último precisamente el de mantener una imagen lo más elevada posible, lo más distante, lo más idealizada en definitiva del héroe por parte de Martín Recuerda hacia el público, enfatizando la imagen de sufrimiento ascético del

personaje que sólo está centrado en su aventura de darlo todo por los demás. Si se puede encontrar fácilmente dentro de la novela esa proyección en definitiva de configuración crítica del personaje, considero que Martín Recuerda en su obra lo enfatiza todavía con más fuerza. Se transfigura así Amadís en una especie de salvador de la humanidad en general, y, claro, en particular de esa sociedad española de los años 80 de la que el autor había comentado, y ya lo observábamos anteriormente, que era mejor huir; claro está, siempre teniendo en cuenta los matices que expuse más arriba.

La reflexión que realiza el estudioso de la obra del dramaturgo granadino, Ángel Cobo, en cuanto a la estructura del texto que aquí estamos comentando es muy acertada y creo que se amolda muy bien a las necesidades y dimensiones de este trabajo, con lo cual procedo a su exposición para el posterior comentario de sus aspectos más interesantes:

[...] Lo que más se refleja en la creación de Martín Recuerda con respecto al original, es su sencillez estructural, sobre todo, en los primeros tres episodios: *El río, El bosque y La capilla*. A partir de aquí, cae un telón en el que se anuncia el comienzo de las aventuras de Amadís de Gaula: sucesión de escenas hasta el desenlace final. Estructura sencilla, lineal, casi novelesca –en el sentido literario- o cinematográfica –en el sentido de espectáculo o representación-, pero, eso sí, manteniendo siempre la tensión dramática, en un “crescendo” constante, por medio de la autenticidad vital de su protagonista, Amadís, de la verdad de su tragedia, de la sabiduría del autor en la constante capacidad de sorpresa, convirtiendo el misterio y la magia en efecto creíble y motor de la progresión dramática de Amadís hasta su absoluta humanización y cumplimiento del amor como iniciación y rito en los ideales de justicia y libertad. Y su génesis literaria es, en este caso, el pre-texto o sub-texto que es vía de expresión de una realidad material o anímica presente: la triste postración de una juventud actual, a la que sólo parece preocuparle un precario –e hipotético- bienestar material; la falta de ideales, de rebelión ante la injusticia (Cobo Rivas, 1998, 257-258).

Como podemos observar, Ángel Cobo afirma que el campo de crítica de Martín Recuerda con esta obra está motivado por el estado casi abúlico de la

«juventud actual»; lo que quiero añadir es que si bien esto es cierto y la motivación inicial parte de ahí, sin embargo la dirección de la mirada es hacia toda la sociedad, puesto que esta misma estaba cargada de «juventud» igualmente en cuanto al recién estrenado sistema político de la Democracia. Por eso se podría establecer un matiz de diología en cuanto al sintagma «juventud actual» del que hablaba el crítico.

Lo que Martín Recuerda nos está diciendo en definitiva es que ese sentimiento del amor concebido «como iniciación y rito en los ideales de justicia y libertad», lo cual lo hace ser en apariencia algo mágico, no individual ni corporal, sino totalmente idealizado y dirigido hacia toda una sociedad, es el garante de la justicia entre todos los hombres, y el futuro al que debía aspirar esa sociedad española del año 86.

El si recogimos nosotros esas enseñanzas de parte de un testigo de la segunda mitad del siglo XX tan lúcido en sus consideraciones como fue José Martín Recuerda, el cual jamás se vendió a ningún tipo de poder político de ningún tipo de sistema político, precisamente para poder conservar siempre esa distancia crítica que caracteriza toda su dramaturgia, el si recogimos nosotros sus enseñanzas, digo, es materia para la reflexión individual y consciente de cada uno de nosotros, a lo que yo espero haber contribuido en algo después de este análisis del personaje dramático de Amadís de Gaula.

BIBLIOGRAFÍA

- COBO RIVAS, Ángel (1998): *José Martín Recuerda: vida y obra dramática*, Granada: Caja General de Ahorros de Granada.
- MARTÍN RECUERDA, José (1991): *Amadís de Gaula* (introducción Jacobo Fernández Aguilar), Murcia: Universidad de Murcia.
- (1995): *Carteles rotos. Amadís de Gaula* (ed. Ángel Cobo), Granada: Ediciones Antonio Ubago.
- (2007): *Amadís de Gaula*, en *José Martín Recuerda. Obras completas* (recopilación y coordinación Ángel Cobo Rivas), vol. II, Granada: Atrio, pp. 365-437.
- RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garci (2004): *Amadís de Gaula*. (ed. Juan Manuel Cacho Blecua), Madrid: Cátedra.
- TODOROV, Tzvetzan (1970): *Introduction à la littérature fantastique*, Éditions du Seuil.