

UNA REVISIÓN DEL MITO DE CELESTINA: LAS CONVERSIONES, DE JOSÉ MARTÍN RECUERDA¹

Raquel García Pascual

Universidad Complutense de Madrid

*RESUMEN: José Martín Recuerda propone en *Las conversiones* una peculiar revisión del mito celestinesco. Su mirada desmitificadora distorsiona un marco de represión. A través de una mirada parabólica, refleja un tiempo de posguerra y dictadura en el que comenzó su andadura como autor dramático. Es de destacar el dominio del imaginario grotesco en un autor que a menudo es definido como autor “realista”.*

ABSTRACT: José Martín Recuerda writes a peculiar review about the Celestian myth. His defamiliarizing point of view twists a repressive frame. His parabolic point of view shows a postwar period of dictatorship in which he started his career as a dramatic author. Moreover, his grotesque imagery is outstanding, especially because he is defined as a realist author.

PALABRAS CLAVE: Celestina; mito; grotesco; neorrealista; desmitificación.

KEYWORDS: Celestina; myth; grotesque; neorealist; defamiliarizing.

1. Introducción

Fascinado por el teatro medieval y renacentista castellano, el dramaturgo granadino José Martín Recuerda plantea en *Las conversiones* (1983) un ámbito de posibilidad: cómo pudo ser la juventud de Celestina cuando aún no había sido víctima y verdugo de la brujería, el satanismo y la vivencia de lo ilícito, que son, a estas alturas del mito y de su Historia, sus señas de identidad más emblemáticas. Su coetáneo Domingo Miras aplicaba en *La Saturna* una técnica retrospectiva similar, siendo la elegida la virtual madre del Buscón Don Pablos, conocido

1. “Este estudio se enmarca en el *Proyecto de Investigación Historia del Teatro Breve en Madrid* (CAM, 06/HSE/0297/2004, 2004-2007), del que es investigador principal el Prof. D. Javier Huerta Calvo (Seminario de Estudios Teatrales)”.

personaje de Quevedo. Obra de dos autores de la promoción neorrealista, las dos piezas actuaban en defensa de una regeneración social, aunque abocaran a la ceremonia ritual de un fracaso. Eran testimonio de una dramaturgia contestataria que no sólo recurría al realismo canónico como alineación estética, sino que se adentraba en las lindes del grotesco. En la versión de Martín Recuerda, la popular tercera llega a ser –en palabras desinhibidas del autor– “la ramera que me habéis hecho”, el personaje que responde al retrato de Celestina en la obra de Fernando de Rojas. La obra la habrá corrompido y endemoniado; será una consecuencia del medio grotesco y la estética del delito que su largo abolengo y tradición le han impuesto.

La obra se enmarca en el reinado de Enrique IV, “El Impotente”². En estas líneas apuntamos a la fórmula magistral de Martín Recuerda para lograr desmitificar su reinado y “toda semiótica del orden establecido” (Vicente, 1991): el recurso a un imaginario carnavalesco. Para el análisis de esta dimensión estética remitimos a los ensayos del pensador soviético Mijaíl Bajtín (2002), autoridad de referencia ineludible toda vez que nos refiramos a una de las manifestaciones del realismo grotesco³.

2. Martín Recuerda, autor neorrealista

Los dramas de Martín Recuerda están hechos de superposiciones y yuxtaposición; son un teatro de estratos y símbolos compartidos, entre los que podemos citar los siguientes botones de muestra: feria-tragedia, cante jondo-melodías sacras, flores de muerte-flores de vida, agua estancada-manantial, Castilla-mar⁴.

2. A caballo entre la Historia y la literatura, los dos personajes de mayor relevancia, cada uno vicario de un mundo en bifrontismo, son Enrique IV y Celestina. El autor hace que todos los protagonistas extraídos de la Historia tengan su pecado original: el rey no es varonil, la reina es adúltera, el arzobispo pierde su fe por amor a una mujer y Juana esconde su libido y armas de guerra. Sin embargo, los pertenecientes al bagaje literario están libres de este pecado (Felten, 1975: 369): el autor los exculpa dándoles un barniz de protección. Solicita para ellos un margen de comprensión festiva.

3. Léase lo escrito por Golán sobre la estética de la disonancia: “La recuperación de formas y técnicas teatrales en desuso, y que Meyerhold simbolizó en el grotesco del barracón, fue la respuesta que en distintos puntos de Europa se dio al teatro naturalista y simbolista en boga. Valle-Inclán en España, el Piccolo Teatro en Italia con Antonelli, Chiarelli y Pirandello, Meyerhold en Rusia junto con Blok, Wedekind y Maiakovski, Alfred Jarry en Francia, Kandinsky, Schönberg y Goll en Alemania, Gordon Craig, Appia... todos ellos se ayudaron del grotesco retomado de formas populares: la barraca de feria, el circo, la pantomima, los cantares de ciegos, el guiñol...” (1999: 80).

4. En numerosas ocasiones, el agua en Martín Recuerda tiene una carga palpable de erotismo, como es el caso del arroyo seco de *Las conversiones*, las jarras de *Las Arrecogías*, la sequedad de *Como las secas cañas del camino* y el pozo de *El caraqueño* (Morales, 1981: 51).

Lejos del corsé del teatro burgués de evasión, se retoma con ellos el ímpetu de lo mítico, lo irracional, la explosión de estados oníricos, el valor conferido a lo inconsciente y un enfoque casi religioso hacia la magia (Golán, 1999: 59). Desde este punto de vista, al hacer un balance de la producción dramática de este autor, vemos que sólo tres de sus piezas se ajustan al estilo realista: *Ella y los barcos*, con notas sociales; *El teatrito de don Ramón*, más lírica; *La llanura*, puro naturalismo. Por esta razón, a juicio de Ángel Cobo su evolución es trazada por un camino jalonado por tres vías expresivas: el poema lírico-dramático (*Teatrito de don Ramón*), el teatro de expresión coral y violenta (*Las salvajes en Puente San Gil*) y el teatro-fiesta (*Las arrecogías*, *Caballos desbocaos*) (Halsey y Cobo, 1981: 24). No será difícil apreciar que este teatro-total supone una dinámica performativa en la que se reconquista la materialidad, la desintegración de la sintaxis, los juegos fonéticos, la transgresión semántica. En este teatro-fiesta reviven los ritos primitivos, el ritual o ceremonial de la fiesta, la violencia y la función del coro. Por esta causa, se habla en *Las salvajes en Puente San Gil*, *Las arrecogías*, *El engaño*, *El Cristo*, *Las reinas del Paralelo* y *La "Caramba" en la Iglesia de San Jerónimo el Real* de *environmental theater*, por su apuesta por el personaje corifeo colectivo, porque los actantes se mueven en bloque, dando la impresión de que el coro trágico no ha muerto en las tragicomedias contemporáneas.

Puede comprobarse así por qué Martín Recuerda es considerado heredero de la tradición popular del drama español. Se le han atribuido lazos compositivos con García Lorca (Weingarten, 1983; Cabello, 1984) y con Valle-Inclán (Ruiz Ramón, 1975; Monleón, 1976; Oliva, 1978), pues –la honra al maestro merece– el autor nunca puso reparos ni disimulo en su homenaje a estas grandes figuras. En un principio, la crítica, perpleja y confusa creyendo estar ante un autor realista, habló de un naturalismo poético o profundizado. Fue ocasión propicia para que Oliva hablara de “esperpentos en edad lactante” (1978: 125) refiriéndose a *Los átridas* (1950), *El payaso y los pueblos del sur* (1951), *Las ilusiones de las hermanas viajeras* (1955) y *El teatrito de don Ramón* (1957). Por su parte, García Templado (1984) explicó el sustrato poético de su teatro por un contacto con el teatro norteamericano a través de festivales, estancias y seminarios. Se estaban escribiendo las primeras páginas historiográficas de un autor viajado, un maestro perteneciente al ámbito docente, un profesor investigador de nuevas tendencias teatrales. Sucedió que, por mucho Martín Recuerda dijera “me importa un comino lo de Artaud y en general de todo lo europeo” (1981), el autor demostraba estar al día de la más avanzada vanguardia extranjera, negando la plena autarquía de fuentes hispánicas que a menudo se le atribuía en determinadas publicaciones periódicas.

Conciliando estas dos posturas, uno de los aspectos más destacados por la crítica de los años ochenta y noventa es el iberismo y el primitivismo trágico de este creador. Por su búsqueda de un estado esencial higienizante, el teatro del autor granadino quedaba plenamente inserto en la dinámica de la “crueldad artaudiana”. Su acusado agonismo y constante “clima de lamentación”⁵ inauguraban la llamada por Ruiz Ramón “dramaturgia de la violación”, que concebía el espacio escénico como ceremonia de una purgación colectiva (Torres, 1995: 19). Recordando a las fiestas Leneas en honor a Dioniso, en las que todo el pueblo tenía derecho a asistir a las representaciones que movían sus ánimos y purificaban sus conciencias, contamos con unas palabras de Martín Recuerda escritas a este propósito: “El dramaturgo debe lanzarse a la calle para encontrar nuestros ritos actuales y teatralizarlos, acercándolos a los que pueda ser justicia, amor, compasión, piedad y, sobre todo, salvación” (1980: 3).

Siguiendo esta pauta hermenéutica, podemos señalar su coincidencia con el programa de Jarry, Craig, Appia, Meyerhold, Pirandello, Valle-Inclán, García Lorca, Unamuno y Artaud, autores que defendieron la regeneración del teatro a través de una vuelta a su esencia primitiva. Este albarán de miscelánea de fuentes no podía faltar en la formación de un dramaturgo que aúna tradición y vanguardia⁶. En sus piezas, los personajes despiertan de su letargo para mostrar su carnaval violento, acompañándose de un barroquismo de expresión, un culto a la cancioncilla de aire y guitarra lorquiana, un afán de cercanía emocional. La fies-

5. Por este ambiente enrarecido Felten documenta que “Martín Recuerda se complace en lamentar de manera excesiva esta injusticia y en presentarse, de modo similar a sus protagonistas, como mártir y víctima de las circunstancias históricas: Con razón habla Ruiz Ramón, a este propósito, de un ‘clima de lamentación’, en el que a muchos dramaturgos contemporáneos les gusta a menudo sentirse inmersos” (1994: 332-333).

6. De hecho, buena parte de sus adaptaciones son de autores clásicos españoles, salvo *Los persas*, de Esquilo. Abarcan un arco temporal desde el Medievo y Renacimiento (*Auto de la Sibila Casandra*, de Gil Vicente; *El romance del Conde de Alarcos*, anónimo; *El juez de los divorcios*, *El retablo de las maravillas*, *La guarda cuidadosa* y *Pedro de Urdemalas*, de Cervantes; *La danza de la muerte*, de Juan de Pedraza); el Barroco (*La dama boba*, *La discreta enamorada* y *El villano en su rincón*, de Lope de Vega; *El condenado por desconfiado*, de Tirso de Molina; *La hidalga del valle*, *La dama duende* y *Los encantos de la culpa*, de Calderón de la Barca) y de autores del siglo XX como Ángel Ganivet en *El escultor de su alma*—que también recreará en *Los últimos días del escultor de su alma*— y el Jacinto Benavente de *Los intereses creados*. De sus trabajos sobre obras clásicas extranjeras es destacable su apreciación por las formas del teatro festivo—*La posadera*, de Goldoni; *El barbero de Sevilla*, de Beaumarchais—; su homenaje al norteamericano *El zoo de cristal*, de Tennessee Williams y a la obra *Las sillas*, del creador del absurdo Eugene Ionesco. Otras adaptaciones son *Un drama nuevo*, de Tamayo y Baus, y *La Muerte en la Literatura Española*, un montaje sobre varios autores.

ta carnavalesca se desvela común denominador de estas obras. Hereda el autor el ropaje renovado del melodrama renacido⁷ y del “sainete serio” (Nicholas, 1992)⁸, pero asume la transgresión sacrílega del grotesco teatral, su comprensión dinámica de la escena por una sucesión de microestructuras, su utilización funcional de las acotaciones –casi pinceladas narrativas para el lector y no destinadas a clarificar la puesta en escena– sus aguafuertes narrativos, su mezcla de géneros –cómico, trágico, tragicómico y farsesco– y su deuda con el esquematismo caricaturesco –base del esperpento– y el claroscuro barroco. Porque estamos ante una figura que no camina por etapas sino por tendencias, hablamos de una semilla de estilo desmitificador que germina en un paulatino sacrificio de lo naturalista.

En este contexto, *Las conversiones* (1980) se ambienta en plena sucesión de los Trastámaras, cuando los judíos, después de refugiarse a sus familias en las tenebrosas, huyeron a tierras castellanas. Tras dieciséis obras de temática andaluza, el escenario elegido por Martín Recuerda es la Castilla del ocaso del siglo XV. La pueblan locos, prostitutas, jorobados, oligofrénicos, sadomasoquistas, violaciones y malos tratos, falsa y lúdica beatería, toda una vena solanesca sacada a las tablas. Con este utilitario grotesco el autor perfila un homenaje al travestismo por el que tres de sus personajes van a presentar un aspecto engañoso: Enrique de Trastámara irá enmascarado, Juana la Beltraneja será una figura envejecida y Celestina cambiará de aspecto en el momento de su resurrección. Un cortejo de almas atormentadas irá a parar a la casa de la popular tercera: desfilará ante ella, como en el entremés del mismo nombre (Huerta, 1985), para confesar sus culpas. Cumpliendo todo pronóstico, la obra se entiende en clave de confesión y conversión colectiva.

7. Aparte de acercarse al teatro total con un creciente énfasis en los aspectos no lingüísticos –de *Las arrecogías* de Martín Recuerda o *La camisa* de Olmo–, por dar cauce a bailes, juegos, música y ritual, etc. (Brook, 1976), “el melodrama es la quintaesencia del drama, es drama en su forma más elemental. La visión melodramática es sencillamente normal. Es el modo espontáneo, no inhibido, de ver las cosas. El naturalismo es más sofisticado, pero no es natural” (Bentley, 1967: 216).

8. El tono de farsa guiñolesca y su forma grotesca la acercan al submundo del esperpento, pero su historicidad, cotidianidad y teatralidad ya estaban en el sainete (Nicholas, 1992: 17). Con Ramón de la Cruz, el sainete había asumido una tintada amarga, y con la Restauración se había vuelto pintoresco, para, en manos de Arniches y de Valle, verse sumergido en un baño filosófico con fondo caricaturesco.

3. La máscara violenta de *Las conversiones*

Las conversiones de esta obra requieren, como punto de partida, un maniqueísmo inicial en la atribución de roles. La esfera carnavalesca propicia que, como sucede en *Las arrecogías del Beaterio de Santa María Egipcíaca* o *El engaño* –del mismo autor– los personajes se repartan dos mundos: oficial y contraoficial, cosmos reglado y universo libertino. El primero es habitado por el rey Enrique IV y la reina, el arzobispo, la infanta Juana y Lucas Alba. Son los personajes cortesanos. El mundo marginado es el que acoge a Celestina, a La Claudina y a los coros –de judíos, curtidores portugueses y prostitutas–, que no van a ser festivos sino trágicos. Esta segunda mirada, la mirada de los olvidados, es diametralmente opuesta a la de la Historia oficial. La voz de la falsa acusación la ha ninguneado y corrompido. Están los conversos acusados de malos cristianos, el Santo Oficio elevando hasta el exceso su represión, y un rey que hace ostentación de una mórbida inclinación sexual. Su grotesco es descodificable desde una perspectiva tradicional, heredada del Romanticismo, todavía no pasada por el tamiz del surrealismo como hará el Nuevo Teatro.

Técnica frecuente en el teatro de posguerra, la desmitificación de héroes literarios, escrita en base a una contrarréplica de versiones anteriores, implica una cosmovisión protesta. El architexto parodiado en esta obra, como en la *Tragedia fantástica de la gitana Celestina*, de Alfonso Sastre, y en *La Saturna*, de Domingo Miras, pudiera ser el relato azoriniano *Las nubes*⁹. Esta hipótesis se haría efectiva con un importante estrato añadido: Celestina, llega a ser metáfora de Cristo crucificado. Ya lo indicaban los títulos anteriores de la obra de Martín Recuerda, *Crucifixión, muerte y resurrección de la Celestina* (1974) y *Crucifixión y muerte de Celestina* (1977)¹⁰. Celestina es el Cristo que sacrifica su vida en aras de purgar los pecados de sus personajes. Su título nos remite a un rito de paso, a una revelación tras un disfraz y a un mundo invertido, elemento y cosmovisión por definición grotescos.

9. También lo es en la *Tragedia fantástica de la gitana Celestina* de Alfonso Sastre. Sobre la versión de *La Celestina* en Sastre, Pérez Coterillo dedica un artículo en *El Público* (1985: 10-13) en el que una prostituta arrepentida llega a ser abadesa de convento porque sólo siente repulsa por los hombres. Elige también la figura de un Calixto joven y religioso: es un fraile perseguido por hereje por ser discípulo de Servet. Y Celestina es joven a pesar de ser una bruja centenaria.

10. En el artículo de J. M. Santos (1985: 38-40) matiza que el subtítulo de la obra es “Muerte y resurrección de Celestina”. Cita los cambios de nombre que ha ido sufriendo esta obra: *En esto veo, Melibea, la grandeza de Dios* (1973), *Crucifixión, muerte y resurrección de Celestina* (1974) y *Crucifixión y muerte de Celestina* (1977).

Quien quizá de modo no del todo apropiado es adscrito a la “generación realista” no escribe *Las conversiones* por burlar a la censura, ni tampoco por una moda historicista, dos acusaciones a las que Antonio Morales, especialista en su obra, se vio obligado a responder llegado el momento de su edición crítica:

Las conversiones no podía ser un lujo intelectual histórico-literario de creador que no encuentra temas o de autor que se sube a la grupa del caballo de la moda historicista. La Castilla de *Las conversiones* es una colectividad a medio camino entre la lucha fratricida de los viejos códigos, los viejos rencores, los revanchismos y cuentas pendientes, la insolidaridad, el egoísmo social que se sustancia en fuga de capitales, las industrias que se arruinan, el fraude fiscal, etc., y fruto de esta situación encontramos un individuo que vive en continua angustia, entre la incomunicación y el desencanto. (...) El resultado de esta lucha anímica de los personajes es el grito anarquizante y casi insolidario (Morales, 1985: 6).

El autor había declarado en el programa de mano de octubre de 1983 del Centro Cultural de la Villa¹¹ su fijación con la heroína literaria de Fernando de Rojas y con la Castilla en cuya busca iba: “Fui en busca de la España, de la Castilla, de la Salamanca de Celestina, para acabar dando rienda suelta a la imaginación y recrear dramática y poéticamente mi verdad sobre la España de los Trastámara. Mi Enrique IV y mi Celestina nacieron juntos dramáticamente mirando cuanto les rodeaba”. En pro de su “verdad sobre España”, daba muestras de su deseo de búsqueda de una respuesta “más allá del ambiente social”. *El engaño* se ajustará a esta misma pauta inculpadora y antirrealista, como el dramaturgo explicaba a continuación:

Mi obra es una desesperada y trágica historia de amor (...) en este pueblo semihundido, amenazado por la dictadura, en este pequeño mundo en descomposición, fui viendo a mi callada heroína de la que surge la sabiduría que caracteriza a los españoles: saber pedir limosna sonriendo (...) Conforme iba avanzando en la obra, sus personajes, todos ellos, iban cambiando, convirtiéndose en otros distintos a los que eran originariamente, deseosos de vivir su propia verdad más allá del ambiente social que les rodea. Por ello titulé esta obra *Las conversiones*, cuando fue publicada en 1981. Dos años después le cambié el título por *El Carnaval de un reino*, mucho más de acuerdo con la lectura que Carmen Bernardos y Alberto González Vergel han hecho de la misma (Martín Recuerda, 1991).

11. *El carnaval de un reino* fue estrenada en el Centro Cultural de la Villa 1983 bajo la dirección de Alberto González Vergel, música de Gustavo Ros y escenarios y figurines de José Miguel Ligerero. Este espectáculo se basaba en *Las conversiones* con un sustancial cambio de decorado. Para su cotejo remitimos al artículo de Hans Felten “José Martín Recuerda: el mito del buen pueblo español en escena” (1975: 331-339).

Efectivamente, *El Carnaval de un reino* fue un espectáculo que versionaba *Las conversiones*. Fue importante –suenan los ecos de *El adefesio* de Alberti¹²– que los papeles masculinos los interpretaran mujeres y los femeninos actores. Era la primera inversión de roles, pista indeclinable del espíritu de farsa que impregna la pieza. Se le daba la vuelta a los valores tradicionales en este llamado “drama en dos partes”. Drama es, además, en el que el ambiente prostibulario impregna todo el escenario. Se carnavalizan las estructuras madre-hijo; amo-criado o sub-alterno. Se convierte al rey en un fante más del retablo guiñolesco –deformación grotesca del modelo calderoniano–, como lo será en *La hija del capitán* de Valle-Inclán, en *La Reconquista* de Rodríguez Méndez o en *El sol en el hormiguero* de Gala. Cuestión evidente es su violenta distorsión expresionista. En el mismo programa daba cuenta su director, González Vergel –del que se dijo que había dado al texto una vis de tragedia y oratoria– de su comprensión del Carnaval como monumento a la liberación transitoria:

Carnestolendas, Carnal, Carnaval... Una explosión lúdica que antecede a la represión cuaresmal y establece la ruptura de la norma, del orden y la convención tradicionales. Máscara y disfraz dan apariencia externa a una transmutación interior; hacen irrefrenable el deseo de cambiar o perder la propia identidad. En el Carnaval la mujer se viste de hombre y éste simula ser hembra; el rico se pasa a pobre, el clérigo a seglar, el cobarde a valeroso y el tímido a lenguaraz. Satán aparece como rey indiscutible del liberador travestismo carnavalesco, que exalta los valores paganos de la vida, en contraste con los valores cristianos que exalta la Cuaresma¹³.

Julio Trenas destacaba en este sentido su novedad, la de ser una “historia cantada e inventada, a muy distinta manera de lo que fuera el drama histórico de principios de siglo, versiones en cartón-piedra dramático de los hechos pasados” (Trenas, 1983: 66). Este logro no fue valorado sin embargo por Lorenzo López Sancho, García Pavón o Antonio Valencia, pues a su juicio los elementos deformantes de esta pieza como un desacierto¹⁴. Quizá no se atendió a que esta dramaturgia se encajaba difícilmente en una pauta estética definida:

12. Apuntaba los rasgos definitorios de sus últimas obras su propio creador: “Si tuviera que elegir, elegiría la España grotesca que estamos viviendo en nuestra democracia. Entendiendo por grotesco, como muy bien saben todos, el sentido de la risa que brota de la tragedia que, en el fondo, todos los españoles padecemos hoy día” (cit. en Fernández Insuela, 1991: 6).

13. La cita está extraída del programa de mano de la obra.

14. Valencia hablaba de “un capricho arbitrario más, en un delirio carnavalesco general desaforado y frío, no como otro teatro del autor, más encajado” (1983: 30). Díez Crespo sancionaba su disposición confusa: “El resultado de la nueva pieza de Martín Recuerda está muy escasamente lograda, sobre todo por su procedimiento tan confuso, y no alcanza los niveles deseados” (1983: 34).

Yo jamás pretendí hacer realismo, ni naturalismo, ni simbolismo, ni ceremonial, ni documental, ni biomecanismo, ni teatro a lo Living, Bread and Puppet, etc. Nada pretendía, sino hacer teatro en lucha dolorosísima conmigo mismo, sacrificando muchas cosas de mi vida para poder ir escribiendo (cit. en Monleón, 1976: 10).

De mano de esta declaración cumple anotar la espectacular puesta en marcha del dispositivo simbólico por excelencia en esta obra: se está retomando el tema histórico en el marco de una época confusa, oscura y controvertida como fue el declinar del siglo XV, siglo bisagra entre el Medievo y la Modernidad. Enrique IV encarna la figura de un Diablo alegórico. El último de los Trastámara practica el bestialismo y el culto a las drogas más sofisticadas. Como era práctica frecuente en el teatro de posguerra, de nuevo conocemos a un personaje consciente de estar llevando a cabo un juego artificioso. Y a lo histórico viene a unirse con igual ímpetu la inversión de un mito literario de las letras españolas: una Celestina nueva a la que la tradición no nos tiene acostumbrados. Va a ser en un principio bella y joven¹⁵, iniciada en el arte de la hechicería por su aya La Claudina. Cambian los tiempos, las edades, el carácter y los atributos de los personajes.

4. El coro en el teatro de la crueldad

Sumándose al propósito de nueva vanguardia escénica, en *Las conversiones* la palabra se concibe como un conjuro, del mismo modo que sucede en la utopía mística que Valle-Inclán despliega en sus *Comedias bárbaras*. De modo particular, en este cruce de símbolos toma relieve un elemento siempre fundamental: el coro cómplice. Es posible descubrir en la obra cómo el grotesco siniestro viene de la tragedia griega pasada por el matiz de la individualidad romántica, que el expresionismo lo recupera. Ajustada a su estética, sus siniestros coros báquicos¹⁶

15. En la pieza recuerdiana Celestina es una mujer joven que manifiesta, por oposición, la degradada situación de la España de los Trastámara. La manipulación de la obra de Rojas es patente. “El diálogo se torna sombrío, enfrentándose a ese verbalismo en torrente que califica el resto de la producción literaria que nos ocupa. Y lo mismo sucede cuando Martín Recuerda se enfrenta al espinoso problema de encadenar tantas partes como contiene el relato de 1492” (Martín Recuerda, 1991: 13).

16. Sobre la herencia mítica de estos coros, nos recuerda Nietzsche: “El coro ditirámico es un coro de seres transfigurados que han olvidado completamente su pasado civil y su posición social, se han convertido en servidores intemporales de su dios, que vive fuera de todas las esferas sociales” (1984: 106). Se destaca aquí el motivo del disfraz y del mundo al revés, fundamentales, desde el propio título, en *Las conversiones*: conversión por (des)enmascararse y conversión por cambio.

van a descargar su repertorio de imágenes dionisiacas. De hecho, la obra es un híbrido de tragedia dionisiaca y cosmovisión cristiana: el rey es el diablo, sus personajes son actores sagrados y se retorna a las raíces rituales del drama.

En *Las conversiones*, los corifeos iracundos o comprensivos de Celestina recurren a un canto religioso o profano de forma enfática. Desde un ámbito de libertad –montañas, cañaverales, llanuras...– logran desplazarse a otro de cerrazón –casa, hospital, castillo, iglesias, tenerías, cafés, monasterios...–. Perfilando esta mención de estilo, en esta obra el coro, enmarcado en una suerte de teología mística, consigue que la heroína se gane nuestras simpatías. Es el encargado de relacionar el universo histórico de Juana la Beltraneja y Enrique IV con el universo literario de *La Celestina*. Ambos son ensamblados por un realce de lo paraverbal: música chirriante, abrumador batir de piedras, tambores agobiantes, violento galopar de caballos. La minimalización de la estructura imperial es patente desde que aparece un coro judío con las caras pintadas: viene del mundo soterrado, de las tenerías, de las curtidurías, de un universo nunca escuchado. Tiene una función seminal: adopta las funciones de narrador y las de comentarista, siendo siempre la voz y la mirada de todos los estamentos sociales. De su mano la obra denuncia el panorama de luchas encarnizadas en la Castilla de finales del siglo XV, donde el reino tenía fama de matadero, cuando sadismo y perversión se fundían y confundían con la espiritualidad más exacerbada:

Entre las telas hay pellejos y cueros de las más variadas formas, que van a servir para dar paso a los diversos espacios escénicos: pellejos y pieles de toro, bueyes, ovejas, lobos, caballos, a veces, vislumbrándose bocas abiertas por el dolor, cuencas vacías de ojos, ristras de dientes machacados, gargantas y lenguas abiertas, y, junto a ellos, telas de terciopelo rojas, verdes, con brocados de oro, catedralicias o de portentosos palacios, quemadas y en ruinas, así como los vestidos de princesas, reyes u obispos (p. 87)¹⁷.

Para dar fe de este ambiente descompuesto y putrefacto –*bocas abiertas por el dolor, cuencas vacías de ojos, ristras de dientes de muchachos, gargantas y lenguas abiertas*– en el que Martín Recuerda se encuentra cómodo trabajando como medio de denuncia, la agrupación narradora es la más autorizada por estar situada en una atalaya de desilusión. Es el trasunto de los espectadores, la expresión de la emoción colectiva. Han recuperado el protagonismo del coro griego y no se trata de una suma de individuos, sino que “se trata de un personaje anóni-

17. Citamos por la edición: MARTÍN RECUERDA, José: *Las ilusiones de las hermanas viajeras. Las Conversiones*, Murcia, Godoy, 1981.

mo, múltiple, transformable, en el que no hallamos individualidad sino pluralidad. Constituye la representación de un mundo sórdido y soterrado” (Martín, 1985: 125).

Veamos algunos ejemplos de este cosmos de muerte en vida. En la ermita los coros de judíos caen de espanto al suelo y se escucha el galope de un caballo, un choque de piedras y una canción. Enrique descuelga a un ser crucificado. Se observa una vez más que el carnaval tremendista empieza a actuar gracias a los elementos corales, en esta ocasión mudos, expectantes. Son la apuesta por un teatro primitivo y sagrado. Con ellos Martín Recuerda actualiza el teatro como expresión del ser esencial y se opone al efecto castrante de la civilización y moral occidental. De esta suerte, los coreutas son los propios del teatro documental de Piscator. Como en *Las arrecogías del Beaterio de Santa María Egipcíaca* o *El engaño*, Martín Recuerda va a interrumpir la acción con canciones, apelaciones al espectador o escenas participatorias dependientes de un coro extradiegético. Sin embargo, la obra va a acercarse a la esfera de la plural poética bajtiniana, y no a la narratividad y distanciamiento épico de Brecht. Hace gala de dialogismo, por no imponer una tesis, por estar abierta a la simpatía de voces diversas en esta plaza pública de la Castilla del Medievo.

Tenemos, pues, que se concitan en la obra polifonía, heteroglosia y dialogismo, en función de espacios múltiples de ambientación gótica¹⁸ –que el Romanticismo recupera–, siniestra, asfixiante. Habrá travestismo, lujuria, profanación y derrocamiento. Se tiene aquí predilección por la locura sombría y no festiva. El lenguaje acompaña. Su humorismo es grotesco, pero no hay comicidad burlesca o farsesca en el dibujo de las figuras protagonistas. Ya lo decía el autor de neovanguardia Francisco Nieva: la versión tópica del drama realista se inclinaba por lo agresivo, la compasión, “lo triste de la verbena” y nunca una “gran fiesta popular”¹⁹. No obstante, había una disidencia del realismo (Oliva, 1979) que

18. Nos acogemos a la opinión de Andrés Trapiello, que no habla de la obra de Gutiérrez Solana –al que Martín Recuerda tanto se acerca– como “realismo mágico”, sino como literatura gótica (2004: 239).

19. Había escrito Francisco Nieva: “Yo no tengo nada que ver con la generación realista. Al contrario, en mí se da un enorme componente surrealista. Yo no pienso en un teatro alegre y agresivo, creo que el teatro de testimonio no sirve, ahí está la experiencia de tantos años. Es necesario un teatro triunfante para que el burgués diga: si estos lo pasan tan bien será que tienen razón. ¿Qué miedo puede infundir un teatro de la compasión que se vuelve hacia los dolores humanos? Mientras los autores del social-realismo se vuelven hacia una consideración de lo triste que es la verbena, yo propongo una gran fiesta popular” (1973: 90).

explotaba la savia de la comicidad popular en los excesos corporales, las destituciones y la violación proyectados a través de lo cómico como una lucha contra la autoridad. A caballo entre estas dos estéticas –grotesco trágico y festivo–, una de las escenas más turbulentas de *Las conversiones* se aprecia en pleno ambiente pascual: junto a una ermita, un “tapado” de aspecto demente desgarra sus vestidos y descubre su cuerpo raquítrico y “sumido por el mucho vicio” (p. 98):

EL REY.- (*Con súplica y rabia.*) Cúbreme, Lucas. No me hagas ver mi cuerpo. Este cuerpo también sirvió para darte placer.

LUCAS.- ¿A mí? ¡Nunca! (*Mascullante.*) Entérate bien: lo fingía. Como todos los que metiste en la cama de tu palacio. ¡Lo fingían! (p. 99).

En este momento el rol de Lucas es arrogarse el papel de verdugo, pero es el rey quien mata sin piedad al caballo mientras confiesa: “Ha llegado la hora, en estos momentos de falsas conversiones de todos, de decirle al mundo quién es Enrique de Trastámara. No puedo ocultar por más tiempo mis mentiras” (p. 100). El ambiente ritual está perfectamente calculado. Estamos en la víspera de la Semana de Pasión y este rocín es la ofrenda previa a la matanza de Celestina. Como en *Las cítaras colgadas de los árboles*, de Antonio Gala, este animal de espíritu lorquiano –que en *El público* de Lorca representa el impulso amoroso–, es cruelmente sacrificado, evocando el martirio de toda una sociedad. Es un símbolo erótico-masculino de raigambre primaria. Su ser primitivo nos enfrenta al sentido de la vida y la muerte. Caballos desbocados hay en *Romance de la pena negra*, y caballos sin freno en *La burla de Don Pedro a caballo* –ambos poemas dramáticos de Lorca–, y un coceo insistente en *La casa de Bernarda Alba*. En *Las Conversiones* es el presagio funesto que acompaña a Enrique de Trastámara durante toda la acción; pareciera la voz de su conciencia participada al espectador. En *Caballos desbocados*, otra de las obras de Martín Recuerda, su galopar es también preludio de desamor y muerte.

Las escenas precedentes sirven para presentar ante nosotros a un rey impotente y frustrado, a nuestro afantochado Trastámara. Con el maniqueísmo preceptivo, nos encontramos ante una inversión del mito: Celestina no es vieja, no se prostituye; es joven y es virgen. “Tiene fama de ángel y hasta las brujas y los diablos le temen. No pueden quebrantar su candor y su virginidad” (p. 100). En cuanto al espacio, las tenerías funcionan como ámbito expiatorio. Son “el purgatorio donde los personajes van a hacer sus revelaciones, sus confesiones, donde van a tratar de poner en orden sus vidas” (Martín Recuerda, 1980: 37). Al observar la apariencia angelical de Celestina, los coros, casi hipnóticamente, se tornan de modo mágico en suaves cantos de amor. Puede anotarse que la mayoría de las

veces, “en Martín Recuerda las canciones son el remate a una situación, la traducción lírica del drama. Drama hecho canción” (Morales, 1981: 54). Otras veces las canciones resumen –“Un clavel lleva en el pecho”– o comentan la acción que está llevándose a cabo: “Ay de quien envejece en palacio”; “Ay, a las ruinas de las tenerías”. Sólo “Adorad a Yavé con alegría sagrada” es una realidad escénica y no un fondo lírico. En esta ocasión se amoldan a la bucólica e ingenua juventud de Celestina, pero son cantos prolépticos. El clavel será efectivamente deshecho; desde el punto de vista de la semiótica escénica, hará las veces de objeto testigo de su decadencia: “Un clavel lleva en el pecho, / cuidará no sea deshecho. / Ay, ay, mi amiga, / si el clavel fuese deshecho, / sería por mano enemiga...” (p. 109).

En este episodio, se desata el motivo de la posesión como elemento central en *Las conversiones*: “Brillan tus ojos como si arrojaran llamas de las infiernos. (Se va retirando hacia atrás, sin dejar de mirarla.) (...) Los demonios te quitaron el habla y te dan fuerzas ahora. (Espantada. Viendo todas las visiones que dice.) Te rodean. Los veo. Los estoy viendo. ¿Lo ves? Estás posesa” (p. 118). En consonancia con este marco irracional, los coros van adquiriendo la naturaleza de visiones, de máscaras *unos cojos, otros con joroba, otros con ojos de sapo y palmas de salamandra* (p. 119). Son ahora desechos de guerra, espíritus infernales dignos del mejor descenso a los infiernos de Dante. Sus atavíos ceremoniales que heredan el mundo maniqueo de Genet, cuyas máscaras están vacías; ya no son las de Pirandello, que detrás escondían el rostro (Innes, 1992: 160). Se han grotesquizado. Se mueven coreográficamente y su música apuntala, remarca, apoya y refuerza con su fuerza folclórica –como en *Jardines cerraos*– o primitiva –como en *La Historia de los Tarantos*, de Mañas– sus acciones. Se escuchaba el “Porrompompero” en *Las salvajes de Puente San Gil*, el “Adiós a la vida” en *Las ilusiones de las hermanas viajeras*, y en *El caraqueño* el rugido de la selva subrayaba la violencia ambiental. Es tiempo ahora para que escuchemos tambores, piedras golpeadas, canciones vocales y un órgano. El sabor de época ha sabido mantenerse en la música y los parlamentos, en busca de un talante grotesco.

El carnaval violento va al alza en esta obra. Los elementos cromáticos, lumínicos, sonoros y coreográficos se han aliado con el fondo temático de esta pieza. Lo hemos visto en el travestismo, en lo bajo corporal, en la posesión alienante, en los coros primitivistas. Lo veremos también en la figura de la reina-arcángel; por representar la anormalidad lúcida, sus coros son aniñados. Se estremecen infantilmente cuanto el Arzobispo –un religioso enamorado, nuevo Fermín de Paspregunta por ella. Juana ha sufrido sus abusos, como inferimos de la siguiente intervención de La Claudina: “Tienes que ser en verdad un príncipe de la iglesia porque hueles a incienso y a velas de los altares, pero, cabrón, también hueles a

sudor de macho encelado” (p. 131). Quedan así unidas corte, iglesia y prostíbulo con estas referencias al cuerpo grotesco cuando La Claudina le explica al Arzobispo que doña Juana vino a ellas en busca de refugio y libertad. Con espanto, descubrimos que el religioso ama a Juana –réplica de la Ana Ozores de *La Regenta*–, pero que ésta lo repudia y espera el hijo de otro. Nuevo Fermín de Pas, preso de un acceso de ira, ataca a la embarazada. En esta escena, que tiene cierto paralelo con *Los gatos*, de Agustín Gómez Arcos, autor de la misma promoción, se vierten lágrimas sobre el cuerpo de una embarazada recién apaleada:

EL ARZOBISPO.- (*En el paroxismo del dolor y de la cólera.*) No nacerá de ti. (*Sube la escalera como un endemoniado y le da golpes y patadas por todo el cuerpo. La reina grita y pide auxilio.*)

CELESTINA.- (*Asustada, cogida de la baranda, cae en la escalera, clamando, sin querer ver ni oír.*) ¡Dios, que bajen los arcángeles en su ayuda! (p. 135)

Como Fuso Negro en *Cara de Plata* de Valle-Inclán queriendo violar a Sabelita en el campanario de una ermita, el rey cumple en la persona de la reina Juana el punto culminante de la misma perturbación. Se aprecia la fuerza subversiva en este “carnaval de un reino”, donde lo bajo corporal, en lugar de expresar una regeneración, desvela una degeneración. Es la misma perversión de aquel ingenuismo de Zuloaga o Regoyos en *La España negra* –título también de la obra de Verhearen–, de Baroja, Unamuno y Azorín. Nada de exotismo feliz; en el más puro tremendismo podríamos incardinar lo inquietante de esta obra. Mostrando la doble moral del Arzobispo, el autor nos regala entonces una de sus grandes frases, la de quien habiendo sufrido los insultos de “hereje” y “adúltera”, y las palizas continuas del Arzobispo, hace un erasmista elogio de su locura, que es su refugio:

LA REINA.- (*En su aturdimiento.*) Todo puede comprender la que tiene perdida la razón como yo. El mundo de la locura es necesario para los cuerdos, cuando el dolor de vivir no puede resistirse. Despierto, y te juro, que no sé que manos fueron las que me golpearon. (pp. 137-139).

No se hacen esperar en la obra las escenas melodramáticas. El Arzobispo se desgarró la túnica gritando no ser merecedor de esos hábitos y la reina culpa a Dios de destruir su hogar, pidiendo a gritos, dondequiera que esté, que la perdone. Un galopar de caballos –nuevo preludio de muerte– vuelve a inundar el espacio escénico. Celestina aprisiona y besa un clavel, en una nueva contraposición de ternura y crueldad. Cuando entra el rey, enmantado y con la mano ensangrentada, el coro de portugueses está preso de odio y terror. Por primera vez en la producción del autor granadino un monarca niega estar en una posición privilegiada.

Asume estar viviendo en el engaño y no tener estatura de rey (“¿Qué puede ser un reino si un rey tiene que vivir en él ocultando quién es en verdad? (...) ¿Dónde estarán esos hombres que saben decir quiénes son y lo que quieren?, p. 151), ni de amante, ni de padre, pues recuerda que su hijo es de otro porque él es un medio hombre, una bestia repugnante como una alimaña: “Intenté ser hombre, pero me viste caer de rabia al suelo. Echaba espumarajos por la boca y mi lengua la mordían mis dientes. Mis manos tomaron forma de garra del asco que tenía. Y así clavé mis uñas en mi cuerpo. No podía concebir unión con mujer. Llegué a hacerme estas heridas en el pecho” (p. 157).

No sorprende que Enrique IV sea un personaje enmascarado: se fuerza a vivir en los límites de una normalidad que no conoce, y enjuicia su impotencia como pecado original. Su hija Juana ha nacido bajo el estigma de un pecado. También ha nacido disfrazada: es una mujer hombruna que se ve obligada a esconder su espíritu guerrero y sus ansias de venganza, pese a estar “en vilo siempre. Pendiente de la llamada a la guerra” (p. 179). No en vano, se la presenta con la máscara de una figura envelada.

En lo que es la gran anagnórisis de la obra, el rey confiesa su verdad: su libido sólo ha sido satisfecha con hombres. Se explica así su odio incontinente hacia Celestina, ya que su gran amor, Alvar Gómez, es ahora su amante. Enrique IV describe el tormento que vivió cuando, arañándose todo el cuerpo, se dejó pisotear por caballos como castigo. Para que la confesión sea completa, le hace saber que las cartas de amor que Alvar le escribía las interceptaba él para que no le llegaran. Celestina, enloquecida, hunde sus uñas en el pecho del rey, recibiendo a su vez una tremenda puñalada en la cara. Él *como un loco triunfador* (p. 165), ha hecho de Celestina una mártir. En un pasaje muy logrado de la obra, las referencias religiosas a la semana de Pasión se funden con las paganas, en una alusión a las Harpías y a la Laguna Estigia de la mitología clásica:

EL REY.- ¡Venciste, Enrique de Trastámara! ¡Venciste la mejor batalla de tu vida! ¡Celestina quedará marcada para siempre! ¡Su cara no la querrán mirar ni los leprosos! (*A Celestina.*) ¡Solo tu cuerpo podrás entregar al que quiera poseerlo una noche, pero tu amor, nunca. ¡Nunca te querrá nadie! (*Alzando sus dos brazos de vencedor con el puñal ensangrentado en la mano.*) ¡Espejos ovalados de marcos de oro del judío Rodrigo de Rosas, que vuestras lunas brillen de nuevo para que el ángel contemple su fealdad! ¡Mirar sus huesos entre la herida! ¡Carretas del río, ya tenéis una ramera más! ¡A la otra orilla del río expiarás tus pecados en esta Semana de Pasión, porque la que esperó tanto en este nido, la que no quiso salir de esta tierra, es porque fue poseída por un varón en este mismo suelo. (p. 165).

Con esta demostración, Martín Recuerda hace que la máscara de Enrique IV ya no sea la risueña del Carnaval. Su careta es aliada de su mentira. Es máscara en el sentido romántico del término, no en el sentido popular de “la alegría de las sucesiones y reencarnaciones” (Bajtín, 2002: 41).

Son más los rasgos y momentos de realismo grotesco de *Las conversiones*. En los personajes se enfatiza la violencia del gesto y la deformación física (“¡Su cara no la querrán mirar ni los leprosos!”, “¡Mirar sus huesos entre la herida!”), teniendo siempre la ambivalencia y la parodia como ejes prioritarios para este realismo farsesco. Este carácter plástico y estilizado de su teatro escoge un despliegue de medios de un “barroquismo expresionista”, que era como Nieva (1972) había bautizado la técnica de Valle-Inclán y Gutiérrez Solana. Se aprecia en la iluminación y sonidos deformados, así como en la gestualidad enfática. Sus efectos sonoros de simbología mítica y los sonidos del mundo animal multiplican por dos el clima desasosegante. Luces oscilantes, penumbra sofocante, ojos refulgiendo, antorchas, velas, en una herencia de Calderón, el cine expresionista alemán y el cine mudo de principios de siglo XX (Paz Gago, 2004), ¿no recuerdan demasiado al *Nosferatu* de Francisco Nieva? Es más, en un arranque de fantasía onírica, el escenario comienza a girar violentamente. El coro pasa de ser narrativo a tener dotes activas. Lo integran *repugnantes prostibularias* (p. 166) que suben a la escena portando el cadáver de Celestina camino del río. El espacio de su crucifixión, como la ermita con el caballo ensangrentado, son las tenerías ensangrentadas. La escena está en disposición remitente a *Las arrecogías del Beaterio de Santa María Egipciaca*. El hecho de que se confunda a Juana de Portugal con el arcángel San Gabriel demuestra ser una connotación bíblica proléptica: un inocente va a ser muerto en manos de un pecador. Efectivamente, Enrique, la perversión en persona, da muerte a Celestina por razones humanas y no divinas: los celos. El coro contribuye a este mecanismo signifiante: “¿No piensas ni ves, Dios de los cielos / que a Celestina han clavado los clavos que a Ti en tu cruz?” (p. 168). En estos momentos se escoge la verticalidad de la escena (Durand, 1982) para un viaje de iniciación y la inmersión en un mundo de truculencia, magia y muerte, en el que el espectador se siente, más que auditorio, participante de una comunión. No se pasa por alto que en el neorrealismo hay un elemento místico y mítico que apuesta por la catarsis colectiva, que venía caminando desde Jarry hasta los surrealistas.

Este efecto de extrañamiento venido de los espacios oníricos de Craig y Appia, que será recuperado con euforia por Weiss y Genet, y canalizado a nivel mundial por Peter Brook con su modelo de teatro sagrado o de lo invisible (Watson, 2000), se desarrolla en el primer momento de la nueva vanguardia de los años sesenta. Tiene ésta un tono místico y trascendental, frente al ritual grotesco

posterior (Cornago, 1999)–, siendo su meta la consecución de una neotragedia. Apuesta por la desnudez escénica y una firma de marcada capacidad crítica (Marinis, 1988). En su misma línea, el coro de *Las conversiones* no es todavía el colectivo de peleles danzantes que será en autores como Luis Riaza, Miguel Romero Esteo o Alfonso Jiménez Romero, sino una voz sublime, hierática y admonitoria, al más puro estilo de los rituales de Ghelderode²⁰, del sentido ceremonial de Artaud o del llamado tercer teatro, cuyo mejor exponente es el Odin Teatret. Estamos ante un teatro no realista, que apela al mito y al rito, a la ceremonia y la purificación, y deja un halo de misterio metafísico, dejando que se aloje ceremonioso en sus intervenciones.

Después de la Pasión –una Pasión tras el trágico carnaval de disfraces del rey y el Arzobispo–, la segunda parte de la obra viene a ser la Resurrección de Celestina. En un arranque fantástico y onírico, Celestina “ha vuelto de la otra orilla del río” (p. 167); ha resucitado. Pero ya no es la bella que fuera. Ha perdido, como Mariana de Pineda en *Las arrecogías*, su antiguo brillo:

Tiene las manos con las muñecas desolladas. Manos amoratadas y desfiguradas. El ángel está empezando a perder hermosura. Los brazos tiene con manchones de sangre y magullados. La túnica más rasgada. Sus pechos en flor están mordidos por dientes humanos. La cicatriz de la cara, no cerrada aún, le da un aspecto de ser herido en batalla (p. 167).

Entre tanto, danzando y en señal de protesta, el coro apuñala las mesas y los pellejos de las reses. Sin embargo, al escuchar levantarse a Celestina, los coreutas cambian su furia por una actitud mimosa. Cuando entra La Claudina, Martín Recuerda hace que el coro se quede tirado en el suelo, a la escucha. Móvil y personificado, la anima a vengarse, mientras Celestina tiembla como un animal. Se escucha, de nuevo, el galopar de caballos. Además, es un coro mutante: *Durante el alarmante espanto, el coro se transforma, vistiendo velos negros que cubren cabezas y llegan hasta los pies, como un séquito real el funeral de un rey, de esta manera vemos llenarse todo el espacio escénico de figuras enveladas* (p. 176). Una de las enveladas se arrodilla y se presenta como la hija perdida de doña Juana de Portugal, que, venida del pasado, desdeña todo su pasado militar porque ya no soporta el sonido de las espuelas, de los caballos, de la guerra y de la muerte. Llega también a confesarse. Al descubrirse el rostro, vemos la cara desfigurada

20. Los temas preferidos de Ghelderode son la muerte, las letanías, las procesiones, la magia, la mística y el ocultismo (Peña, 2001: 100). Martín Recuerda conoció la España negra a través de Quevedo, la pintura barroca, Gutiérrez Solana y Valle-Inclán, pero también coincide con Ghelderode en su estímulo grotesco.

de Juana la Beltraneja vestida de guerrero. En una secuencia paralela propia del mejor arte cinematográfico²¹, La Claudina, nueva hechicera nigromántica, invoca a las llamas y, visionaria, predice un apuñalamiento. La música de órgano acompaña su visión. Entra enseguida Enrique de Trastámara para darle a Celestina una túnica que lleva impregnado el olor de quien portándola fue degollado: era Alvar. Celestina dice tener los mismos planes de futuro que Francisco de Rojas -cinco siglos antes- tuviera en la obra del mismo nombre:

CELESTINA.- (...) Desde ahora todo el mundo conocerá la casa de... “La Celestina”. Mira. (*Huele el hábito y lo besa.*) Todo se me fue, pero a todos tendré. Mi amor. Mi hogar. Mi guía. Mi luz. Todo se me fue. En la tierra estás y en la tierra que tú estás quedaré yo, no para mirar y acusar de aquella manera que dice el que aquí está, sino para acusar sonriendo. Sonriendo como ahora que te veo sin fuerzas, cadavérico. Tierra de ilusos. De falsas ambiciones. Tierra de soberbios. Tierra sin solución pero que Celestina la sabrá dar: esta casa la convertiré en lo que habéis querido todos: en el mejor prostíbulo. (...) Mi cuerpo vive mientras el tuyo muere. Viviré para pagar con el cuerpo, para enriquecerme con el cuerpo. (...) Vete de aquí, Enrique de Trastámara, que para ti no tengo puñal, como el que tú tuviste para mi cara, las puñaladas las llevas en tu alma condenada. (p. 200-201).

Para mayor espectacularidad, Celestina está en esta secuencia desnuda, acompañada de un coro expectante y en hondo lamento –ya no en el *quejío* folclorista de otras obras recuerdianas–; son sus versos una salmodia del Talmud –“Adorad a Yavé con alegría sagrada. / Conmovióse ante Él toda la tierra. / Firme está el orbe / y no será conmovido”, p. 205–, para enfatizar este momento concluyente del drama. Tambores y piedras en la percusión, un órgano en el viento y rezos en sus canciones son sus tres elementos corifeos. La Claudina se despide de Celestina con una referencia intertextual proléptica respecto de la *Tragicomedia del Calixto y Melibea*:

LA CLAUDINA.- (...) si puedes escuchar, no olvides lo que te dije... y si éste que está en mi vientre..., llegara a ti algún día, cuidalo como yo te cuidé... Le pondré por nombre Pármeno... Adiós, Celestina. (*Sale.*) (p. 207).

En un sentido que el dramaturgo coetáneo José María Rodríguez Méndez recuperaba para su *Flor de Otoño* con el personaje de Doña Nuria de Canellas, Celestina promete convertir su casa en un prostíbulo, imaginando que allí todos

21. Al respecto, recordamos que Martín Recuerda ha colaborado con el ámbito cinematográfico. Para este campo ha escrito los siguientes guiones: *El teléfono* (1966), *El temerario, su mujer y su suegra* (1967), *El viajero ciego* (1966), *Juan el deudor* (1966), *La gitánica Rosa* (1985), *Mudarra y los siete Infantes de Lara* (1963) y (1964).

serán débiles al medirse con ella. Bebe el brebaje de droga hipnótica que le dejó La Claudina, motivo tan shakespeariano: “Estás hierbas me traen una voz”. Y, en efecto, *suenan una voz que inunda todo el teatro* (p. 211). Tenemos a una Celestina aún no ducha en tratos diabólicos, pero con su magia funcionando en el mismo objeto: un hilado (“en este hilado te envuelvas”, p. 213). Por un efecto de extrañamiento, escucha unas palabras que dirá –o dijo– en *La Celestina*:

VOZ.- Conjúrote, Plutón, señor de la profundidad infernal, emperador de la corte dañada, capitán soberbio de los condenados ángeles...

CELESTINA.- Alguien me dice que esa voz es la mía. (*Coge la túnica y la abraza como refugio último.*) (...) No quiero ser la que conjura a Plutón. ¡No quiero, no quiero, no quiero! Para la venganza no hace falta pacto con el diablo. (p. 212).

Finalmente, nos gustaría anotar dos elementos que a nuestro juicio merecen un comentario aparte en *Las conversiones* desde el punto de vista del rechazo a la mímesis. Son la ambigüedad de la oposición vida-muerte en Celestina y la necesidad de liberarse del complejo de culpa que se desprende del teatro recurdiano. Parece evidente que Celestina tiene principios de trato conflictivo con la serpiente –Enrique IV– en una obra que se articula sobre tres frentes: amor, religión y muerte. Las tres le ofrecen una atracción mágica, propicia para la fantasía y las tinieblas. Entra de lleno en la estética del delito, tan propia de Genet. De ahí que se dé la típica estructura bipolar: personajes constrictores-represores. El maniqueísmo es continuo; es un reflejo de las obsesiones atávicas y ancestrales. Es Celestina un personaje-idea, que pese a proceder de la tradición literaria es desmitificado en esta versión. Frente a la madre cenagosa en Nieva –quizá las coincidencias entre neorrealismo y neovanguardismo sean más de las que parecen–, Celestina mezcla de lo divino y lo diabólico, celebrará un rito demoníaco donde los aspectos sexuales se convierten en centrales. No es guía de perversión, sino un principio femenino que marca una conversión.

Aunque la obra es el fracaso amoroso de la joven alcahueta, hay quienes han querido ver el simbolismo cristiano de una “judía conversa que pide al Dios de Israel venganza contra los que le hacen mal y consigue de los poderes del infierno promesas de venganza” (Felten, 1994: 332). De hecho, Celestina es el chivo expiatorio de la obra. Pulcra en actitud y costumbres, es una joven sin mácula. Es una imagen cristiana; es el sacrificio del Cristo mismo y tiene por discípula apostólica a La Claudina. Pero es tan rebelde e indomable como la Pinzona de *El engaño*. Como Cristo, pagará por todos ellos con la crucifixión. Ahora bien, es, como diría Bajtín (2002), purificadora, pues como toda muerte carnavalesca supone una resurrección: es su doloroso rito de conversión. Cumpliendo de prin-

cipio a fin con las teorías del crítico soviético, la obra se cierra con Celestina gimiendo, llorando, retorciéndose de dolor y aullando como un animal: “Tendré que ser, tendré que ser, tendré que ser...”. Se pone fin así a la posible explicación de la grandeza de un personaje literario, que se ha recuperado su juventud cinco siglos después para denunciar su *caso*. Lo denuncia también el Lazarillo en otro genial *bidungsroman*. Pero la simbólica muerte de Celestina –amén de la parábola bíblica– es grandiosa. En los coros y en su resucitar fantástico reside el irrealismo de la obra. Ésta se sitúa en las antípodas de un teatro realista. En ella hemos sido partícipes de un carnaval artificial y de un fingimiento encubridor y no liberador. *Conversión* equivale en esta pieza a *desmitificación*. El director teatral de la obra González Vergel, incidía en su dimensión desmitificadora:

El travestismo que se presencia en escena, con actrices en papeles masculinos y actores en femeninos, no es gratuito. El carnaval supone tres días de libertad antes de la Cuaresma, en lo que la gente desea dejar de ser lo que es y vivir libre y sin manipulaciones. (...) Sólo el personaje de Celestina es fiel a su identidad, pero al final la enmascaran como un elemento más del carnaval que es la vida (1983: 38).

En definitiva, *Las conversiones* se incardina en un teatro narrativo popular en el que un coro ofrece la versión de la historia focalizada por la mirada popular. Recuperando a la tríada de Meyerhold, Piscator y Brecht por la eficacia de sus técnicas narrativas, Martín Recuerda no renuncia al legado del teatro antropológico, que se asienta en el rito, el pilar fundamental del primer momento de la vanguardia de los años sesenta. De la mano también de un carnaval violento, reivindica con esta obra su derecho a entender el teatro según sus orígenes mágicos, marcadores del artificio. Todavía no teatro-fiesta como serán las siguientes piezas recuerdianas, sin embargo es teatro ritual con concesiones al grotesco. Antaño gimiente –*La llanura, Los átridas, El payaso y los pueblos del sur*–, su pauta escénica avanza en busca de un nivel más eufórico, onírico, lúdico y teatralizante.

5. Conclusiones

Martín Recuerda ha sido catalogado en numerosas Historias de la Literatura Dramática como un autor realista. A través de la muestra de *Las conversiones* proponemos partir de la base de que la opción artística de este cronista de los bajos fondos va a ser la parodia, la ironía, el distanciamiento, una burla a la que sólo serán inmunes contados seres dignos de su encomio o su piedad. Sus piezas fallarían si las entendiéramos desde una óptica naturalista, ya que en toda su obra late un profundo simbolismo. Para valorar su aportación al panorama crítico de la dramaturgia contemporánea, acaso resulta conveniente alejarse de un arquetípico realismo. Puede apreciarse cómo en ocasiones determinados prejuicios de casta literaria disfrazan la esencia de una adscripción dramática.

Bibliografía

- BAJTÍN, Mijaíl. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Madrid: Alianza, 2002.
- BROOK, Peter. *La puerta abierta: reflexiones sobre la interpretación del teatro*. Barcelona: Alba, 1994.
- *El espacio vacío*. Barcelona: Península, 2002.
- CABELLO, Francisco L. “Mariana Pineda en dos dramas de Lorca y Martín Recuerda”. *Revista de Estudios Hispánicos*, 1984, 18.2, pp. 277-292.
- CORNAGO BERNAL, Óscar. “La palabra y la escena. Relaciones en movimiento (Una aproximación al teatro posdramático)”. En: H FRITZ y K. PÖRT, 1999, pp.165-177.
- DÍEZ CRESPO, Manuel. “*El carnaval de un reino de Martín Recuerda*”. *El Alcázar* 25-20-1983, p. 34.
- DURAND, Gilbert. *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Madrid: Taurus, 1982.
- FELTEN, Hans. “José Martín Recuerda: el mito del buen pueblo español en escena”. En: INGENSCHAY, D. y H.J. NEUSCHÄFER, 1994, pp. 331-339.
- FERNÁNDEZ INSUELA, Antonio. “Encuesta. La generación realista ante el teatro español de 1985-1990”. *Estreno*, 1991, 17.2, pp. 5-9.
- FRITZ, Herbert y Klaus PÖRTL (eds.). *Teatro español contemporáneo posfranquista*. Berlín: Tranvía, 1999.
- GARCÍA TEMPLADO, José. “El teatro contemporáneo (Las generaciones realistas)”. *Barcarola*, 1984, 16-17, pp. 170-173.
- GOLÁN GARCÍA, M. “El grotesco en las *Comedias Bárbaras* de Valle-Inclán. Su relación con el contexto europeo”. *Letras de Deusto*, 1999, 84, pp. 57-80.
- HALSEY, Martha T. y Ángel COBO, Ángel. “Introducción”, en *El engaño. Caballos desbocaos*, 7-25. Madrid: Cátedra, 1981.
- HUERTA CALVO, Javier. *Teatro breve de los siglos XVI y XVII*. Madrid: Taurus, 1985.
- INGENSCHAY, Dieter y Hans-Jörg NEUSCHÄFER (eds.). *Abriendo caminos. La literatura español desde 1975*. Barcelona: Numen, 1994.
- INNES, Christopher. *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- MARCHANT RIVERA, Alicia. *Claves de la dramaturgia de José Martín Recuerda*. Málaga: Universidad de Málaga, 1999.
- MARINIS, Marco de. *El Nuevo Teatro (1947-1970)*. Barcelona: Paidós, 1988.
- MARTÍN RECUERDA, José. *Las ilusiones de las hermanas viajeras. Las Conversiones*. Murcia: Godoy, 1981.
- *Amadís de Gaula*. Murcia: Universidad de Murcia, 1991.

- MARTÍN, Sabas. “José Martín Recuerda: el drama ibérico”. *Cuadernos Iberoamericanos*, 1985, 418, pp. 1200-127.
- MONLEÓN, J. (coord.) *Cuatro autores críticos*. Granada: Gabinete de Teatro y Secretariado de Extensión Universitaria, Universidad de Granada, 1976.
- MORALES, Antonio. “Estudio preliminar”. En: MARTÍN RECUERDA, J., 1981, pp. 9-81.
- “El sentimiento de la verdad”. *La Gaceta Regional* 14-3-1985, p. 6.
- NICHOLAS, Robert L. *El sainete serio*. Murcia: Universidad de Murcia, 1992.
- NIETZSCHE, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza, 1984.
- NIEVA, Francisco. “De Valle-Inclán al nuevo teatro”. *El País*, 1972, 15/01, pp. 11-15.
- “Confesiones en voz alta”. *Primer Acto*, 1973, 153, pp. 22-27.
- OLIVA, César. *Cuatro dramaturgos “realistas” en la escena de hoy: sus contradicciones estéticas*. Murcia: Universidad de Murcia, 1978.
- PAZ GAGO, José María, 2004. “Propuestas para un replanteamiento metodológico en el estudio de las relaciones de literatura y cine: el método comparativo semiótico-textual”. *Signa*, 2004, 13, pp. 199-232.
- PEÑA, Juan Francisco. *El teatro de Francisco Nieva*. Madrid: Universidad de Alcalá, 2001.
- PÉREZ COTERILLO, Moisés. “La furia española”. *Pipirijaina*, 1981, 18, pp. 38-39.
- RUIZ RAMÓN, Francisco. *Historia del teatro español. Siglo XX*. Madrid: Cátedra, 1975.
- SANTOS, Jesús María. “José Martín Recuerda. ‘Yo no he perdido el tren’”. *El Público*, 1985, 18, pp. 38-40.
- TORRES, Sixto E. “Introducción”. En MARTÍN RECUERDA, J., *Carteles rotos. Amadís de Gaula*, 11-29. Miami: Universal, 1995.
- TRENAS, Julio. “Martín Recuerda estrena en Madrid un tema con travestismo histórico”. *La Vanguardia*, 1983, 23-10, p. 66.
- VALENCIA, Antonio. “En el Centro Cultural, *El carnaval de un reino*”. *Marca* 23-20-1983, p. 30.
- VICENTE, Arie. *Lo judío en el teatro español contemporáneo*. Madrid: Pliegos, 1991.
- WATSON, Ian. *Hacia un Tercer Teatro. Eugenio Barba y el Odin Teatret*. Ciudad Real: Ñaque, 2000.
- WEINGARTEN, Barry E. “José Martín Recuerda’s *La Trotski*: post-Franco Spain as esperpento”. *Estreno*, 1983, 19, 2., pp. 44-46.