

bles. Quedémonos pues con su trabajo clarificador de las obras de Martín Recuerda y con su llamada de atención sobre la carencia de una metodología, de un sistema teórico completo y específico para abordar el estudio y la interpretación del hecho teatral en todas sus dimensiones.

### Sobre *Las Conversiones*

Antes de la publicación del texto, Martín Recuerda había dado noticia de *Las Conversiones* aludiendo a ella con distintos títulos: *En esto veo, Celestina, la grandeza de Dios* (1973), *Crucifixión, muerte y resurrección de Celestina* (1974), *Crucifixión y muerte de Celestina* (1977), y ya en 1978 con el definitivo de *Las Conversiones*. Apuntar este hecho resulta significativo en tanto que nos muestra varias cosas. Por un lado el rigor y la exigencia con que Martín Recuerda afronta la escritura teatral, que le lleva a corregir, enmendar y reelaborar los escritos hasta fijar una versión que le satisfaga plenamente. Por otro, la ardua labor de investigación histórica emprendida por el autor que —en el caso de *Las Conversiones* como en otras obras— sirve de base para la caracterización de los personajes y del tiempo en que ocurre la obra. (De los avatares de este proceso creador da cumplida cuenta Antonio Morales.) Y, finalmente, la inclusión del nombre de Celestina en los primeros títulos provisionales de la pieza nos da idea del motivo constructor de la misma.

Porque *Las Conversiones* —y hay que decirlo inmediatamente— parte de plantearse un «momento posible» en la historia de Celestina. Concretamente, el autor ha querido mostrarnos —creándolo literariamente— la etapa de adolescencia de Celestina, toda su biografía anterior al instante en que aparece como personaje de la obra de Rojas. Ese «momento posible» en la vida de Celestina está recreado basándose en referencias a su pasado próximo que aparecen en el texto clásico —su relación con Claudina, la cicatriz en la cara— y en una honda y coherente interpretación del mundo y los elementos que aparecen en la obra del bachiller Rojas. Pero no es esto solamente lo que encontramos en *Las Conversiones*. Martín Recuerda nos introduce en un drama de amores y soledades, inscrito en un mundo al que informan la Literatura y la Historia. Celestina es sólo la mitad de ese mundo, el de origen literario. Enrique IV de Trastámara es el núcleo que aglutina la otra mitad, la histórica. Y nuevamente hay que acudir al «momento posible». La libertad creadora de Martín Recuerda —libertad, insisto, apoyada en una sólida investigación histórica hasta en los más mínimos detalles— le lleva a plantearse interrogantes acerca de los cómo y porqués de los comportamientos y relaciones de Enrique IV, Juana de Portugal, el Arzobispo de Sevilla o Juana La Beltraneja. Abordar esos cómo y porqués es trazar el retrato interior, describir y descubrir la íntima identidad de los personajes, acercándonoslos en su dimensión más humana, esa que aparece encubierta o soslayada en la historia de sus hechos.

Para ello, Martín Recuerda eleva a primer plano, potenciándolo dramáticamente, un elemento apenas insinuado por los historiadores: la homosexualidad de Enrique IV. Homosexualidad que viene a incidir en la marginación, en el conflicto que sostiene el personaje con una estructura que le oprime y contra la que combate. Homosexua-

lidad, por otra parte, plenamente justificada desde la concepción dialéctica de la acción en la obra, puesto que será el factor que sirva para relacionar el mundo histórico —personajes aglutinados en torno a Enrique IV— y el mundo literario —personajes en torno a Celestina—. La confrontación de ambos universos, que a su vez cuenta con enfrentamientos particulares en cada uno de ellos, da como resultado un drama de profunda intensidad. La homosexualidad de Enrique IV no es pues —como bien apunta Antonio Morales— un motivo definitorio de la obra, sino un elemento más de aproximación.

Porque, en definitiva, *Las Conversiones* —como es característico en la segunda etapa creadora de Martín Recuerda— se trata de la descripción del conflicto de los personajes con estructuras represoras —políticas o morales— y de la plasmación de una lucha por resolver sus limitaciones. Esa lucha está surcada por el amor y el desamor, por la corrupción y la inocencia. Es cruel y desgarrada. Es la búsqueda de la liberación interior y de la libertad colectiva, la afirmación de la propia identidad en medio de una realidad adversa, y la asunción de un modo de comportamiento por encima de condicionantes y códigos establecidos. Es decir: pretensión de vivir la vida verdaderamente. Y en este sentido es sumamente significativo que la primera irrupción de los personajes históricos en el escenario sea con una «apariencia» —el enmantado (Enrique), un arcángel (doña Juana), la arrodillada (La Beltraneja), un varón arrogante (el Arzobispo)— que encubre la auténtica condición. Esa «apariencia» es la imagen con que son percibidos por los otros, la visión con que los retrata el mundo exterior. El desvelamiento del auténtico ser, la «conversión» pública en lo que se es y la determinación confesada de seguir siéndolo será el proceso al que nos conduce la acción desde el espacio escénico.

Acabo de decir «la acción» desde el espacio escénico y aquí habría que hacer un alto para referirse a una característica de *Las conversiones* que, a su vez, supone una diferencia con respecto a lo que venía siendo tradicional en la dramaturgia de Martín Recuerda. *Las Conversiones* está estructurada como una yuxtaposición de monólogos frente al diálogo corto, encendido y dinámico de casi toda la producción de Martín Recuerda. La razón de estos monólogos —apoyados dramáticamente por silencios significativos de los personajes que asisten a esos monólogos— reside en la necesidad de una mayor exteriorización del interior de los personajes. Y al mostrarnos la interioridad de los protagonistas, lo que empieza siendo la narración de unos acontecimientos pasados, se convierte en la confesión y en el reflejo de la huella que esos acontecimientos han dejado en su espíritu. Se pasa así de la evocación al tiempo presente, pudiendo decirse que el movimiento de la obra no está en la fisicidad de la acción sino en la tensión múltiple que se le otorga a la palabra. Se trata de un arduo ejercicio dramático que implica un gran esfuerzo para, a la hora de la puesta en escena, superar el estatismo y la solemnidad del texto haciendo aflorar el dinamismo que encierra y condensa.

Como contrapunto a ese estatismo dado por el proceso de revelación de la intimidad de los personajes a través de sus monólogos, Martín Recuerda otorga un activo papel a determinados elementos paraverbales que sirven para dinamizar la acción. Elementos, por otra parte, que son habituales en la dramaturgia de nuestro

autor. En *Las Conversiones* desempeñan papel fundamental la música y las canciones del coro, así como la potenciación de instrumentos primitivos y rudimentarios —golpeteo de tambores, entrechocar de piedras— y el sonido del galopar de caballos. Si música y canciones sirven para señalar, subrayar o propiciar determinados clímax escénicos —entre otras funciones que, generalmente, son apoyatura o comentario a lo que ocurre en escena—, el batir de piedras y tambores funciona como referente del mundo brutal, hiriente y violento en que se desenvuelven los protagonistas. Por su parte, el galopar de caballos aparece como el reflejo amenazante de la realidad exterior, de lo que está ocurriendo en ese otro espacio paralelo al de los personajes: el espacio y el tiempo de la historia, la Castilla de las guerras entre dinastías, de las persecuciones y el terror, en las postrimerías del siglo XV. Martín Recuerda nos ofrece así distintos niveles de percepción. Por un lado el inmediato de la realidad escénica, por otro el de la violencia ambiental que enmarca angustiosamente esa realidad y, finalmente, la presencia del mundo exterior merodeando y asediando presto a irrumpir en cualquier momento.

Hemos aludido al coro presente en «Las Conversiones» y habría que decir que precisamente la utilización dramática del coro es una de las características más relevantes de la segunda etapa de la producción de nuestro autor, aunque pueden rastrearse antecedentes en obras anteriores. En la edición de *Las salvajes en puente San Gil* y *Las arrecogías del beaterio de Santa María Egipcíaca* (Cátedra, Madrid, 1977), Ruiz Ramón lleva a cabo un lúcido análisis del personaje coral y su función teatral en los dramas de Martín Recuerda. Habitualmente el personaje coral es concebido por Martín Recuerda como la expresión de una síntesis dialéctica en donde confluyen y se entrecruzan individuo y sociedad. Sin embargo, en *Las Conversiones* el personaje coral cobra otra perspectiva. El propio autor lo especifica en las acotaciones: «Al mismo tiempo que este coro capta y predispone, tendrá una misión muy variada: cantará y danzará, se transfigurará en revolucionarios portugueses, en prostitutas desechos de la guerra, en brujas y espíritus infernales, en séquitos eclesiásticos y reales». Es decir, aquí el coro no es una suma de individualidades que actúan como tales individuos y, además, como colectividad, sino que se trata de un personaje anónimo, múltiple, transformable, en el que no hallamos individualidad sino pluralidad. Constituye la representación de un mundo sórdido y soterrado, las ruinas de esa Castilla assolada por guerras fratricidas y persecuciones religiosas. Es el mundo de los condenados que incluso se nos hace evidente en la configuración del espacio escénico puesto que Martín Recuerda los sitúa bajo el escenario, al que acceden a través de una trampilla. Hecha esta observación, señalemos ahora otro elemento destacable de *Las Conversiones*.

Se trata de la elección de las tierras de Salamanca como escenario de la obra. Por primera vez —hecha la salvedad de *¿Quién quiere una copla del Arcipreste de Hita?*, en donde el paisaje era más reflejo literario que realidad física— Martín Recuerda abandona la Andalucía en la que ha situado la acción de sus obras para emplazarla ahora en un nuevo territorio. Ese territorio actuará como marco asfixiante del que los personajes lucharán por salir cifrando en el mar —«ese gran mar donde Castilla tiene