

“LA HISTORIA COMO VISIÓN LIBERADORA (TRANSFORMADORA) DE LA ACTUALIDAD, EL ENGAÑO, DE J. MARTÍN RECUERDA” (1)

ANA PADILLA MANGAS
ACADÉMICA CORRESPONDIENTE

José Martín Recuerda terminó *El engaño* en 1972. En 1975 vuelve sobre la obra reduciendo las cuatro horas de su primitiva versión. Al año siguiente el dramaturgo granadino repite con esta pieza el Premio Lope de Vega, que ya le otorgaron en 1958 con *El teatrito de don Ramón*. “Al terminar la obra –comenta el autor– me puse en contacto con Antonio Díaz Zamora, creador en Valencia del Quart - 23 (...) Se habló con el equipo del entonces ministro Pío Cabanillas y se nos prometió una subvención para el estreno. Cuando se llevaban cinco meses de ensayos intensos (más de cuarenta actores), al cambiar de ministro, con la llegada de León Herrera y el director general de teatro, Mario Antolín, todo lo emprendido quedó olvidado” (1). Finalmente *El engaño* se estrenó el 12 de febrero de 1981 en el Español.

La dirección corrió a cargo de Jaime Chávarri. Escenografía de José Hernández. Música de Antón García Abril. Dirección expresiva de Antonio Malonda. Coreografía de Alberto Portillo.

Los intérpretes fueron los siguientes: Marisa de Leza, Enriqueta Caballeira, Margarita Calahorra, José Luis Lespe, Francisco Casares, Antonio Iranzo, Marina Saura, Pedro Miguel Martínez, Antonio Ross, Alejandro Ulloa, Enrique Closas, Berta Riaza, Amelia de la Torre, Emilio Fuentes, Marisa Paredes, Javier Sandoval, Francisco Olmo, Juan Meseguer, Julián Argudo, etc...

La cartelera teatral y cinematográfica del día es la que sigue:

En el Alcalá “Cascanueces” de Julio Sarrión, en el Calderón la Revista “Este y yo, con dos cojines”, y en el Cómico “Sé infiel y no mires con quién”, Compañía de Pedro Osinaga.

Las películas del día son: “Superman II”, “El día del fin del mundo”, “Flash Gordon” y “Gary Cooper que estás en los cielos”.

(1) Martín Recuerda, J. “Entrevista con M. Recuerda”, en *Ya* 16.V.76.

Los acontecimientos periodísticos son:

En el diario *El País*: “El debate parlamentario de investidura comenzará el próximo día 17. Calvo Sotelo puede anunciar en su programa el plazo para ingreso de la OTAN”.

“Caos y desorganización en la ceremonia fúnebre de Tatoi, a la que asistieron los Reyes de España”.

“El primer ministro polaco pide una tregua social de tres meses”.

“El Sepelio de Federica de Grecia se convirtió en un mitin político con gritos contra la democracia”.

“Madrid y Rabat parecen condenados a no entenderse, pese a la vecindad geográfica”.

En relación a la crítica mediata e inmediata como testimonios literarios, hemos observado cómo la crítica periodística no acogió bien la obra, sin embargo las opiniones en revistas especializadas y libros fue buena. Veamos algunas opiniones.

En *ABC* comenta Lorenzo López Sancho:

“En la búsqueda de eso que llaman teatro local, el autor no ha conseguido producir una válida estructura dramática y lo que es más grave, tampoco ha llegado a plasmar una imagen crítica del turbulento período español y granadino. Le sobran datos y quiere meterlos todos, incluyendo hasta el famoso madrigal “-ojos claros, serenos-”, que Gutierre de Cetina escribiría por aquellos años, ya que murió en 1577 en Puebla de los Angeles (México), herido por un amante celoso a los pies de una hermosa, llamada, si no me engaño, doña Leonor de Osma. Incluso hace andurrrear de acá para allá, saliendo de casa con la corona puesta, a la Reina conocida en la Historia por Doña Juana la Loca, que por los tiempos granadinos de Juan de Dios debería ser una ancianita corretona, romántica y un poco ridícula, con kilométrico de primera clase para ir a su gusto de Tordesillas a Granada, Valladolid o donde le pluguiera.

Por meter tantas cosas, el autor hace chafarrinones, desdibuja los tipos que suelen ser estereotipos abrumados por la Historia, de la que no son conscientes, y los enfrenta entre sí y con Juan en escena que casi nunca alcanzan tensión verdaderamente dramática. Puede más el fondo narrativo que el intento de tratamiento dramático. Toda la realidad de una época se degrada, se ennegrece, pierde veracidad real y no se atiene a la veracidad.

Le ha salido una obra difusa y profusa, más épica que dramática y por entre tanta gente se le ha escapado la poesía, no ha encontrado el sarcasmo y ha tenido que sustituirlo por la gesticulación verbal. Poco a poco el público -y eso era claramente perceptible-, se aburre, se desinteresa de la obra. Esos enfermos y esos cómicos apenas si son gentes marginales. Carecen de la riqueza de actitudes que tenían *Las arrecogías* en torno a María Pineda y a la “Apostólica” que eran dos puntos de contraste valiosos que no tienen su equivalente aquí ni en doña Ana de Osorio, ni en el un tanto metistofélico Rey Don Felipe II, ni en los obispos de chafarrinón anticlerical. Esos, de Martín Recuerda, no se andaban con documentos contra el divorcio” (2).

(2) López Sancho, L. “*El engaño*, de M.R. en el Español”, en *ABC*. 17.II.81.

Eduardo Haro Tecglen: "La obra no resiste la representación a pesar del derroche en nombres, esfuerzos considerables y medios económicos.

Entre las buenas intenciones declaradas por el autor, y que sin duda tiene, está la de la continuación de una dramaturgia racial, –'desde Lope de Vega a Valle Inclán, pasando por Galdós y por la comedia sacra de nuestro Siglo de Oro, especialmente el barroco'–. Se queda más bien en la tradición de Fernández Ardavín o, en todo caso, de Marquina, que aún así llegaron con más eficacia a la teatralidad. No hay brío, no hay fuerza. Se espera del texto unas frases, unas ideas, unos sentimientos, un dolor, una desesperación o una esperanza: pero todo el diálogo está empedrado de tópicos dichos en un lenguaje arcaizante.

Este esfuerzo está presente en todo. Terminamos participando de él. Es un fenómeno que sucede muchas veces. En el teatro –como cualquier forma de creación literaria o artística–, el esfuerzo es un problema personal del creador con su materia y, si acaso, una cuestión de críticos o de estudiosos; pero al público no le debe llegar nunca más que el resultado y hasta la sensación de facilidad o de fluidez. Cuando participa del esfuerzo, se fatiga, trata de desprenderse de esa carga y cae en la indiferencia y en el aburrimiento" (3).

Angel Fernández-Santos: "En el verdadero teatro, la complejidad debe ser un asunto subterráneo y las evidencias sencillas o, al menos, de discurrir transparente. En *El engaño* ocurre, tanto en el drama como en la puesta en escena, exactamente lo contrario; las evidencias son complicadas, casi aparatosas y, bajo ellas, nada o la nada monda y lironda. Drama y puesta en escena de *El engaño* son todo un compendio del mal teatro torpemente realizado. En el drama hay toneladas de literatura –mejor o peor, no entro en ello ni falta que hace– pero literatura no incardinada, no hecha carne y lengua de quien la dice, sino sólo de su autor. De otra manera, no hay auténticos personajes, y los endebles esquemas de estos elaborados por Martín Recuerda no han sido reelaborados y enriquecidos por el director Chávarri, que se refugia en el efectismo de unos supuestamente esperpénticos corales, para eludir la construcción de individuos.

Hay en *El Engaño*, lo mismo en el drama que en el espectáculo, voluntad de horror y violencia. Pero en el resultado de esta voluntad, el horror es de signo bien distinto al propuesto, y la violencia queda reducida a esa sombra pálida del poderío que es la impotencia. El efecto es involuntariamente grotesco, como el gallo de un barítono demasiado solemne. Toda violencia frustada, traducida en blandenguería, es antiteatral" (4).

Alberto Torres Fernández: "Es *El engaño* un texto apresurado, un discurso más barroco que profundo, terriblemente irregular. A ratos, logra pinceladas de cierta emoción. Pero, en la mayor parte de las ocasiones, se consume en artificios verbales o en parlamentos lisa y llanamente anodinos. (...) *El engaño* es una versión degradada y defectuosa de *Las arrecogías*... En el que son más visibles los errores de planteamiento de esta última y menos rastreables sus virtudes de ejecución" (5).

(3) Haro Tecglen, E. "Demasiado esfuerzo", en *El País*. 15.II.81.

(4) Fernández Santos, A. "El engaño", en *Diario 16*. 17.II.81.

(5) Torres Fernández, A. "El engaño, de J.M.R.", en *Insula* n.º 412, Marzo. 1981. Pág. 15.

La crítica aparecida en libros es anterior al estreno y parte de la lectura del texto mecanografiado.

José Monleón decía en 1976: "... los últimos dramas de Martín Recuerda se ofrecen como una de las más sugerentes propuestas de todo el teatro español inestrenado. Es seguro –sobre todo en el caso de *El engaño*, que me parece un drama más informe y barroco que *Las arrecogías*...– que los ensayos recortarán los largos textos del dramaturgo, y que algunos de sus personajes y situaciones serán redimensionadas por esa tarea. Con todo, puede adelantarse que, tanto en el plano formal, como en su vigor dramático, como en su acercamiento crítico a la sociedad española, son dos obras destinadas a cumplir una valiosa función" (6).

Ángel Cobo: "El propósito del nuevo drama histórico, del cual es un ejemplo *El engaño* de J.M. Recuerda, es hacer que el espectador se encare con la tragedia de España, no sólo la del pasado, sino también la del presente" (7).

César Oliva: "... *El engaño* (1972) es otro poderoso texto, amplio, excesivo a veces, lleno de fuerza y vida. Posiblemente, ante las dificultades para estrenar, vuelve el autor a dar con más fiereza la tesitura de espectáculo difícil, de muchos personajes y complicada escenografía. Pero, por contra, el nivel estético se sigue beneficiando de ello, porque las incorporaciones se suceden, y el juego imaginativo del autor nunca se limita ante representar o no su pieza dramática" (8).

Martín Recuerda va a dramatizar en esta obra un personaje y una situación histórica. Según la historia San Juan de Dios nace en Monte Mayor el Nuevo (Portugal) en 1495 y muere en Granada en 1550. De familia humilde y de ascendencia conversa, a los ocho años se fue a Castilla, donde fue pastor, ascendiendo a administrador de una finca; años después se alista con el Conde de Oropesa y asiste a la campaña de Navarra en 1521. Más tarde regresa a su pueblo natal y hallando a sus padres ya muertos, vuelve a España donde trabaja de ganadero, albañil y como mercader de libros en Gibraltar y Granada. Aquí se convierte escuchando las predicaciones del padre Juan de Avila (1573).

Después de la conversión fue encerrado en el manicomio debido a las espectaculares muestras de arrepentimiento que había dado en las calles de Granada. Sacado de allí por el padre Juan de Avila e impresionado por el trato que se le daba a enfermos y locos, fundó un hospital ese mismo año, en él amparaba no sólo a enfermos y locos, sino también a pobres desamparados quienes dormían en esteras de enea y mantas viejas. Para pagar los gastos del hospital salía todas las noches por las calles de Granada pidiendo para sus enfermos. Su principal biógrafo, Gómez Moreno, comenta:

"... y como sentía que tenía limosna bastante volvía corriendo a sus pobres, y en llegando decía: Dios os salve, hermanos; rogad al Señor por

(6) Monleón, José. *Cuatro autores críticos*. Granada. Ed. Gabinete de Teatro. Universidad de Granada. 1976. Pág. 13.

(7) Cobo, Ángel. "Introducción al teatro de M. Recuerda" ed. de Martha T. Halsey y Ángel Cobo. *El engaño, Caballos desbocaos*. Madrid, Cátedra, 1981. Pág. 29.

(8) Oliva, César. *Cuatro dramaturgos "realistas" en la escena de hoy: Sus contradicciones estéticas*. Murcia, Departamento de Literatura Española, 1978. Pág. 145.

quien bien os hace. Y calentaba lo que traía y repartíalo entre todos... él sólo lavaba los platos y escudillas, y fregaba las ollas, y barría y limpiaba la casa (...).

Después desto, salía animosamente y con gran esfuerzo por todas las calles con una espuerta grande en el hombro y dos ollas colgadas de unos cordeltes, iba diciendo a voces: ¡Quién hace bien para sí mismo!" (9).

Fundó la orden de Los Hermanos Hospitalarios de la Caridad, consagrada al cuidado de los enfermos, escogiendo a sus primeros miembros entre los más bajos ambientes. San Juan de Dios llevó hasta su muerte una vida de intenso celo y sacrificio, siendo beatificado por Urbano VIII en 1630 y canonizado en 1691 por Inocencio III. La orden se difundió por España e Italia y después por las Indias.

Martín Recuerda considera dos puntos básicos en la génesis del proceso de dramatización de su obra. En primer lugar, "las fuentes primarias" (10) que estarían formadas por: Granada, la tradición popular y el conocimiento del personaje histórico "a través del sentimiento que el poeta o dramaturgo comparte con el personaje o personajes reales de la actualidad y sometidas a iguales o parecidas circunstancias que el personaje o personajes históricos" (11). Granada, su ciudad natal, sus barrios, sus gentes populares, es la que ha generado, en la mayoría de las obras de Martín Recuerda, el acto creativo.

También en el presente caso, Granada es el escenario donde tiene lugar la mayor parte de la lucha de San Juan de Dios.

"Ante estos indicios –comenta el autor–, siempre que pasaba yo por estos lugares, reflexionaba sobre cómo podría ser en realidad la vida de este hombre llamado Juan que, como un quijote, o un personaje más de los libros de caballería, soñó con recoger todos los desechos humanos de las guerras que sostenía el Emperador Carlos V en Alemania, y albergarlos, cuidarlos y salvarlos en las habitaciones de los bajos de la casa citada en la calle de Lucena de Granada. Sin casi amparo ni consuelo de nadie, sabiendo poca ciencia médica, sin tener medios económicos y sin reconocimiento oficial para albergar a estos desechos humanos de las guerras imperiales" (12).

La tradición, la versión popular del hecho histórico es un elemento imprescindible en la creación dramática de Martín Recuerda: "Esta tradición popular es transmitida por unas gentes que se desenvuelven en un lugar o lugares concretos. En este caso, el sentimiento que provocó en mí la idea o génesis de escribir *El engaño* fue el conocimiento que tengo, como tantos granadinos, del popular hospital de "San Juan de Dios", como hemos dicho, fundado poco después de la muerte del santo. Allí siguen acudiendo los seres que, al igual que en el siglo XVI,

(9) Gómez Moreno, M. *Primicias históricas de San Juan de Dios*. Madrid. 1950. Pág. 59. Citado por M. Halsey en su edic. ya citada.

(10) Martín Recuerda, J. *Génesis de "El engaño. Versión dramática de la otra cara del Imperio*. Salamanca, Universida de Salamanca, 1979. Pág. 12.

(11) *Ibidem*. Pág. 14.

(12) *Ibidem*. Pág. 13.

buscan entre sus viejas y destartaladas paredes el alivio a su dolor en la beneficencia de los hermanos de la Orden y el espíritu perenne de San Juan de Dios” (13).

En segundo lugar, las fuentes secundarias o investigación histórica de los hechos acontecidos, que el propio dramaturgo considera de segundo orden en todo el proceso creativo. Para él la intuición de la historia es más importante que los datos verificados y ciertos.

“Como es lógico en estos casos de la formación de la génesis de una obra artística, recurrí a toda clase de fuentes con el fin de obtener el mayor número de datos posibles, desde crónicas del tiempo sobre Juan de Dios, a estudios de sus propias cartas de petición a los poderosos; desde estudios históricos sociopolíticos a documentos de la beatificación de Juan. Todos estos documentos, es verdad que pueden dar pistas a un creador. Pero, como decía Valle Inclán, crear es destruir, sobre todo, destruir prejuicios, añadiría yo, y, confieso, que si bien los documentos históricos dan pistas, no hay nada que, al mismo tiempo, nos lleve a más confusiones y mentiras (...). De ellos cojo el dato, la “fuente secundaria” que me servirá de estímulo en los prolegómenos de la creación. A la hora de crear, entro a saco rompiendo con mi posible lanza el retablo de Maese Pedro, como hiciera Don Quijote ante el teatrillo del famoso pícaro. A la hora de la creación olvido toda la posible acumulación de ciencias y sabidurías adquiridas, para lanzarme, casi con un método bergsonianiano, a la búsqueda de la verdad dramática que me da el ansia de saber lo que pueda ser esta realidad que no es, ni más ni menos –creo yo–, que una poderosa intuición unida a un inmenso deseo de amor” (14).

Martín Recuerda reconstruye un decenio de la vida del santo en la Granada de fines de la primera mitad del siglo XVI. Juan de Dios trata de conseguir un lugar que sirva de refugio al soldado herido y enfermo, a la mujer obligada a la prostitución y a los pobres y miserables hambrientos. Junto a Juan hay un grupo que le ayuda en esta difícil empresa oponiéndose, como el protagonista, al esplendor de la Iglesia Institucional.

La obra está dividida en dos partes, debido más que a la necesidad estructural de la misma a las convenciones dictadas por el teatro comercial.

La estructura externa puede interrumpirse en cualquier momento sin perder continuidad o comprensión el resto de la obra; ésta tiene un ritmo ascendente que se basa en la situación límite que abarca toda la pieza y que cada escena recoge con sentido propio, superándose gradualmente a sí misma.

Es una construcción en espiral que no da lugar a la vuelta atrás sin aparecer, en ningún momento, detalles o pistas que más tarde adquieren significado.

Esta técnica expresiva es la más adecuada para el “iberismo” de Martín Recuerda que no se aviene a la clásica estructura de los tres actos.

El engaño, según declara en su estudio el propio autor (15) y corrobora Martha Halsey (16), en la edición de la obra, consta de nueve bloques dramáticos unidos por un coro, pero analizando detenidamente ésta no aparecen nueve, sino

(13) *Ibidem*. Pág. 14.

(14) *Ibidem*. Pág. 19 y 21.

(15) Martín Recuerda, J. *Génesis...* Pág. 61.

(16) Halsey Martha. *Ob. cit.* Pág. 36.

siete; es posible que el autor se guiara de las primeras versiones que hizo antes de llegar a la cuarta y definitiva.

Cada bloque supone un gran número de escenas breves y cuadros determinados por la entrada y salida de personajes, produciéndose diversos conflictos secundarios que convergen en la acción principal mantenida por Juan. La obra es un todo compacto en el que no sobresale ninguna escena.

En relación al espacio, tiempo y juego escénico de los personajes, la definición que da el propio autor de la obra es de "teatro total de estructura coral y manifestación o expresión barroca" (17). Creemos que a esta definición se ajustan todos los elementos que conforman la obra muy en concordancia, por otra parte, con el "iberismo" propio en la dramaturgia de Martín Recuerda.

El espacio escénico es uno de los componentes dramáticos que se subordinan al intento del autor de reflejar ese abigarrado mundo que compone la grandeza y miseria del Imperio, a la vez que forma parte de la técnica expresiva, pues el autor funde el espacio escénico con la sala del espectador, uniendo a la vez el espacio dramático o mundo representado y el espacio histórico del espectador.

En *El engaño* se busca no sólo una proximidad del público sino una participación, situándolo en el espacio activo de la representación: "Desde que el espectador entra a los espacios escénicos, que están compuestos por escenario y recinto de espectadores (...) En los espacios escénicos quedará fija, en la parte superior, un largo corredor circular, alzado por un rústico andamiaje.

El corredor está enjaulado con maromas y troncos. Corredor y andamiaje saldrán fuera de la embocadura del teatro, a un lado y a otro, rodeando, si es posible, todo el patio de butacas —si la obra se diera en un teatro a la italiana— con objeto de que el espectador tome directamente conciencia con el personaje-actor" (18).

El espacio escénico invade la sala tanto a nivel escenográfico como de actuación de los personajes, creando la fusión de ambos espacios en otro superior que los engloba; es el espacio total de la representación.

Actores y espectadores tienen un punto de incidencia que es el Hospital de San Juan dando lugar a una dualidad cronológica que es la del espacio dramático (década de 1540) y la actual del espectador. De esta fusión surge una "única realidad" de la que todos formamos parte en un momento y espacio determinados y de la que no podremos salir indemnes, sino que habrá operado una transformación —tanto en el actor como en el espectador— de acuerdo con la mayor o menor grado de trascendencia artística en la potenciación de esa "única realidad" (19).

El tiempo del espacio dramático, o tiempo en que tiene lugar la acción dramática o tiempo de la "historia" o también "tiempo de ficción" (20) abarca la década cuarenta del s. XVI, único dato cronológico que aparece en la acotación inicial de la obra.

(17) Martín Recuerda, J. *Génesis...* Pág. 60.

(18) Martín Recuerda, J. *El Engaño*. Págs. 81 y 82.

(19) Cobos, A. "Introducción..." a *El Engaño*. Pág. 24.

(20) Ricardou, J. *Problèmes du nouveau roman*. Paris. Ed. Seuil. 1967. Pág. 161.

Ahora bien, limitándonos al tiempo del “sujet” (21) o “tiempo de la narración”, es decir, la forma de expresión de esa historia, el autor escoge momentos clave de la vida de San Juan de Dios y los hace manifiesto por dos procedimientos: uno, corre a cargo de los personajes que nos informan del tiempo transcurrido entre los distintos bloques dramáticos y escenas, casi siempre, de una forma muy indeterminada. Un ejemplo significativo es cuando aparece La Pinzona, en el último bloque, y por ella sabemos que entre una escena y otra han transcurrido muchos años:

LA PINZONA: “Vaya, te acuerdas de mi nombre. Años sin verme y te acuerdas de mi nombre (...)” (22).

El otro procedimiento de información temporal corre a cargo de distintos letreros escritos en el telón y que coinciden (a excepción del bloque 4.º) con el final de cada bloque dramático, resumiendo lo que ha sucedido en las escenas precedentes; al respecto dice César Oliva: “La originalidad del tratamiento del rótulo está en que, por lo general, cuenta lo que ya ha pasado, en contra de la idea de distanciación brechtiana que narraría lo que va a suceder” (23).

De todas formas, estos carteles no nos dan una información cronológica, sino que van marcando los hitos más importantes de la trayectoria que ha de conducir a Juan de Dios, desde que oye las primeras “Predicaciones del beato Juan de Avila”, hasta que enfermo sale del hospital y un telón desciende con un letrero que dice “Ha terminado esta historia”.

Estos carteles interrumpen la acción dramática y, a la vez, introducen los distintos bloques dramáticos, actuando, pues, como signos aparentemente distanciadores, lo que nos hace pensar en una posible relación con el teatro de B. Brecht, pero Martín Recuerda sale al paso diciendo que estos signos “no nos llevan a la reflexión y objetividad crítica, sino semánticamente, unen con un sentido emocional la continuidad de la acción. El sentido neor aristotélico continúa en la acción de mis obras. Sigo pensando que el espectador tiene que sufrir la honda emoción de la purificación o catarsis para encontrar su posible libertad o salvación, o al menos consuelo (24).

Ahora bien, la forma de tratar el tiempo y el espacio, unido a la finalidad de la obra, nos lleva a la unión de dos funciones que no tiene por qué darse separadas: distanciación e identificación.

Vistos el tiempo y el espacio, es imprescindible, dadas las características de la obra, analizar la plasmación de los elementos constitutivos del contenido a través del juego escénico de los personajes.

La dualidad que plantea la obra, en líneas generales, se transforma dramática-

(21) Esta división también se encuentra en los formalistas rusos; “la fábula” es el conjunto de hechos relacionados entre sí según un orden natural, y “la trama”, el orden de aparición en la obra de esos mismos hechos, según R. Bourneuf y R. Oullet. *La novela*. Barcelona, Ariel, 1975. Pág. 153. n.º 145.

(22) Martín Recuerda, J. *El engaño*. Pág. 194.

(23) Oliva, César. *Cuatro...* Pág. 146.

(24) Martín Recuerda, J. *El engaño*. Pág. 63.

mente en la oposición entre el mundo del poder y el de sus víctimas.

Las fuerzas del poder se materializan en bloques de personajes (jerarquías eclesiásticas) que se enfrentan al bloque formado por los enfermos, prostibularias y seguidores de Juan, que aún consumando cada uno su individualidad dramática, se transforman también, cuando la situación la requiere, en personajes corales. Se une de esta forma el protagonista y el corifeo, el personaje-individuo y el estamento a que pertenece, dando lugar a una colectividad que se mantiene unida frente al poder, siendo una constante, por otra parte, (y que tiene una concreta finalidad ideológica) en la producción última de M. Recuerda.

La plasmación escénica de esta manifestación coral la realiza el autor por medio de canciones, gritos, luchas y, sobre todo, poniendo en boca de las víctimas el canto de Salmos de la Biblia. Este coro, en el sentido clásico, tiene una doble funcionalidad; por un lado une o funde las distintas escenas; por otro, hace un parangón entre las situaciones que provocaron en su momento la aparición de los distintos textos bíblicos y la situación del presente dramático. Así, ya establece uno paralelo entre la opresión del pueblo israelita (Isaías 3, 12-14) y la sufrida por Juan, o bien siguiendo los salmos de David 117 (118), 13-17, da gracias a Dios tal como reza en el famoso himno. Además "el coro nos trae a primer plano, explícitamente, las razones más profundas por las que aún se mantiene la unión y la esperanza de los desposeídos y revolucionarios que aún creen en la justicia" (25).

Función esencial de este grupo coral es unir con sus cantos, ya religiosos ya profanos, sus bailes, gritos y gestos exaltados, a actores y espectadores, dando lugar a un espectáculo muy cercano al "total".

"(...) Los revolucionarios, con las mujeres desnudas vocean: ¡Esto hacemos, sí! ¡Esto harías tú! ¡Y tú! ¡Y tú! (...) Ante una histeria colectiva, los comuneros, locos y mendigos se escapan por diversos espacios escénicos, con las mujeres, y con todo lo que han podido robar" (26).

Junto a los cantos bíblicos, aparecen canciones populares puestas en boca de las prostitutas, produciéndose un contraste entre la serenidad de los salmos y la alegría vital, arrolladora, de sabor andaluz que acentúa el carácter barroco de la obra:

Las tres mujeres:

"Mire usía lo que es querer,
quien lo busca no lo encuentra,
y quién lo encuentra,
se queda siempre con él.
Arriba Manolo, que ya se fue el moro,
que sólo me queda
lo que tú me dejás:

(25) *Ibidem*. Pág. 61.

(26) *Ibidem*. Pág. 142.

tus labios, tu pelo
 tu boca, tus besos, los ojos
 tu cuerpo. Manolo
 (27).

Toda la obra representa un mundo casi alucinante de personajes, locos y revolucionarios en tensión continua y prestos a estallar. Esta dramaturgia del paroxismo tiene en *El engaño* su razón de ser; por lo pronto, la acción comienza “in media res”, los personajes ya están atrapados y, como dice J. Monleón (28), sólo le queda al autor recoger el desenlace, por otro lado, este “ambiente dramático” está muy de acuerdo con el “iberismo” postulado por el propio autor en el que los distintos elementos dramáticos se acumulan, teniendo cada escena su propia entidad, no existiendo la teatralidad sorpresiva. Cada bloque tiene similares progresiones dramáticas: tiempo de calma (salmos), tiempo de crispación y tiempo de explosión (rebelión).

Sólo los núcleos corales, debido a la estructura barroca de la obra, tendrán una teatralidad interna logrando una forma lineal y ascendente.

Martín Recuerda en todas sus declaraciones huye de cualquier acusación de extranjerismo, lógico según su propia teoría dramática; ahora bien, en *El engaño* parece posible, y hacen notar Monleón y César Oliva, la posible influencia técnica de *Marat-Sade*, de Peter Weis, en el montaje que realizó en España Adolfo Marsillach. “Bien entiendo que no hablo de la influencia de una moda sino, en términos más serios, de la luz que haya podido encontrar nuestro autor en esa alucinada Charenton para contemplar algunas zonas de la vida española” (29).

(27) *Ibidem*. Pág. 110.

(28) Monleón, J. *Cuatro...* Pág. 11.

(29) *Ibidem*. Pág. 11.